

Introduction

Michel Agier *, Alain Ricard **

Les villes des pays du Sud sont souvent décrites en termes de rupture, de crise, de pauvreté ou de conflit. Quel que soit son bien-fondé, cette approche reste incomplète, car il existe aussi, dans ces villes, des dynamiques qui rendent pour chacun la vie plus supportable, les drames quotidiens plus compréhensibles et qui peuvent même être porteuses d'espoir.

Ce premier numéro d'*Autrepart* (Cahiers des sciences humaines de l'ORSTOM) vise à recenser différentes formes d'art populaire et non officiel qu'on appelle les « arts de la rue ». Il s'agit de saisir la présence fugace de nouveaux cadres rituels d'expression (danses, carnivals, théâtres de rue, etc.), l'émergence de nouvelles valeurs morales (exprimées dans les poèmes, les chansons, les peintures murales) et l'expression de nouvelles solidarités (qui sont à l'origine d'un entrepreneuriat culturel relevant en grande partie de l'économie familiale et « informelle »). La vie urbaine favorise les innovations culturelles, hétérodoxes. Ces innovations ne sont-elles pas précisément liées au changement social rapide et à la multiplication des contacts que chaque individu ou chaque groupe tisse avec diverses espèces d'altérité (ethnique, linguistique, raciale, socio-économique, etc.) ? Miroir des identités, la ville est aussi un cadre ouvert, pluriel et syncrétique.

Les articles réunis dans ce volume décrivent et analysent diverses créations artistiques populaires observées sur le terrain, en Afrique et en Amérique du Sud. Nous les présentons selon un ordre de proximité esthétique. Proches du langage et de la vie de tous les jours, les livrets de poèmes en prose (les *cordel* du Brésil) [J. Cavignac] parlent des migrations, du « manque de la terre d'origine », comme on dit en portugais, et de l'immoralité des grandes villes ressentie par les poètes migrants. Ils nous conduisent logiquement vers d'autres poèmes populaires brésiliens, mis en chanson dans les *sambas* de carnaval des Noirs de Bahia, qui associent le texte, la musique et la danse pour former un style dit africanisé [M. Agier]. Le sens social de la musique et de la danse de rue est encore étudié dans les textes qui traitent de deux grands styles de danses populaires, observés cette fois en Afrique : à Zanzibar, les nombreuses transformations et sécularisations du Taarab, qui est à l'origine une musique de transe [J. Fargion], et la danse

* Anthropologue, directeur de recherche à l'ORSTOM, membre du SHADYC (CNRS-EHESS), Centre de la Vieille Charité, Marseille.

** Spécialiste des littératures et du théâtre de l'Afrique noire, directeur de recherche au CNRS, membre du CEAN, IEP, Bordeaux.

des mineurs d'Afrique du Sud exécutée dans la rue avec des bottes en caoutchouc (*gumboots*) [C. Muller]. En passant de la danse aux formes élémentaires de mise en scène, et de l'Afrique du Sud au Malawi, on découvre l'incorporation, dans des rituels de sortie de masques, de nouveaux personnages qui parlent de l'épidémie du sida [P. Probst]. La mise en scène, au sens goffmanien, introduit plus généralement à la présentation de soi, dont traite l'étude des parures et du paraître dans la culture créole, en Guyane, abordés à partir de la promotion par des associations actuelles d'un habillement féminin traditionnel et distingué [M.-J. Jolivet]. L'image de soi est encore celle qui est façonnée à bon marché par la bourgeoisie dioula de Bouaké en Côte d'Ivoire, grâce au travail infatigable des photographes de rue et de famille [J.-F. Werner]. Enfin, c'est par l'image graphique que s'expriment les peintres sur véhicules (les *matatu*, taxis collectifs) à Nairobi [F. Grignon], laissant filer dans les couleurs arc-en-ciel de leurs tableaux mobiles les héros et les rêves de leurs commanditaires.

Manières de faire et performance

Une dimension de ce projet nous paraît aujourd'hui essentielle. Il s'agit de faire émerger à l'attention scientifique des types de problématiques trop absentes de la production des sciences sociales contemporaines en France, sur l'Afrique et l'Amérique latine en particulier. Elles furent pourtant bien ébauchées dans les années cinquante. C'est le cas par exemple avec les films *Jaguar* [1954] ou *Moi un Noir* [1957] de Jean Rouch, qui rendirent compte de la vie des migrants d'Accra et des travailleurs d'Abidjan tout autant que le firent ses écrits scientifiques. On le voit également avec les travaux de Pierre Verger [1957, 1981] ou de Michel Leiris [1958] sur les aspects théâtraux et esthétiques des rituels de possession. Certes, ces auteurs vécurent une rencontre toute particulière entre des trajectoires artistiques individuelles (qui allaient les conduire respectivement vers le cinéma, la photographie et la littérature) et l'histoire des groupes et petites sociétés qu'ils étudiaient. Ils en recherchèrent la part esthétique plus attentivement sans doute que ne l'auraient fait d'autres chercheurs dans les mêmes situations ethnographiques. Que Leiris, par exemple, ait vu du « théâtre vécu » et « montré », selon ses termes, dans la mise en transe des adeptes du *zâr* en Éthiopie [*op. cit.* : 35], ne tient pas seulement au caractère de ce qui était observé mais à la manière d'observer.

Comme en écho à cette attention des ethnologues-artistes africanistes, les travaux de Michel de Certeau [1990 (1^{ère} éd. : 1980)] ont représenté une étape importante dans la révélation (au sens photographique du terme) d'une dimension esthétique de l'ordinaire et du quotidien. Les manières d'utiliser et de détourner les choses, les systèmes ou les espaces, les façons de jouer ou de déjouer les impositions, la sagesse de « faire avec », tout cela compose un « art des coups » [*op. cit.* : 35] qui permet ces « arts de faire » que le photographe Bak (dont J.-F. Werner, dans ce volume, nous raconte les tribulations urbaines) semble bien connaître ! Michel de Certeau donne l'exemple du phénomène de la « perruque » : il s'agit, dans les ateliers, du détournement d'une machine pour y réaliser, sur du temps volé au temps de travail et avec des matériaux de récupération, des objets sans contrainte et sans finalité de profit (tel ce jeune tourneur

togolais qui garde chez lui les petites cartes d'Afrique en métal qu'il réalise sur le tour de son usine). Parce qu'elle est interstitielle et résiduelle, la perruque est certainement représentative de ces arts « ordinaires » et quotidiens par lesquels celui qui les accomplit « ruse pour le plaisir d'inventer des produits gratuits destinés seulement à signifier par son *œuvre* un savoir-faire propre » [*op. cit.* : 45, souligné par l'auteur].

« Faire avec » est le principe de base de la « sociologie du bricolage » de Roger Bastide [1970]. C'est aussi ce qui permet de désigner le lieu de création des arts populaires : le monde quotidien et ordinaire, d'où émergent tant bien que mal des œuvres par le détournement de certaines fonctions (comme la peinture de « tableaux » sur les murs, les camions ou les taxis), par l'occupation de lieux intermédiaires (comme la sortie de la mine où l'on danse, ou la rue proprement dite où l'on pavoise un moment en défilant de manière plus ou moins organisée), ou encore par le déplacement (et le changement de sens) de certaines pratiques (mascarades ou chants rituels) dans des contextes de sens différents. Ces œuvres qui émergent représentent le passage à peine perceptible entre l'instant volé et privé, pour le seul plaisir ou besoin d'inventer pour soi et pour son groupe restreint, et la *performance* proprement dite¹, c'est-à-dire la représentation du texte ou de l'image et sa communication à un public. L'« art » tel que le définit la *performance* suppose non seulement une compétence mais aussi un espace-temps approprié (ou réapproprié) à la création et une relation entre le créateur et un public. Ces événements, ou micro-événements, deviennent les supports d'un échange symbolique qui fait sens pour les praticiens et les spectateurs, souvent participants. Recueillis sous forme de textes (verbaux ou musicaux), de gestes ou d'images, ces moments demandent à être interprétés comme des formes d'art, que l'usage qui en sera fait en décide ainsi ou non. Autant la presse, les médias ou les festivals montrent en France la place de la nouvelle danse africaine, de la peinture de rue zaïroise, des musiques métisses du Sud, etc., autant il est difficile de trouver des travaux qui aillent plus loin que l'enthousiasme des journalistes ou des amateurs. Les expositions sur Cheri Samba (le peintre moraliste), Kingelez (le maquettiste délirant) ou Akpan (qui orne les rues de Calabar de statues en ciment) ne masquent pas le petit nombre d'études sur ces producteurs artistiques.

Un renouveau disciplinaire s'observe cependant avec les études sur les arts populaires, ceux dans lesquels de nouveaux acteurs sociaux prennent la parole. Il s'agit alors de pratiques artistiques qui s'inscrivent dans l'espace public et peuvent éventuellement transférer en dehors de leur cadre d'origine un discours. L'étude de Karin Barber [1987 notamment] constitue une étape essentielle qui se situe dans la lignée des travaux pionniers de Terence Ranger [1975], de David Coplan [1985, 1994] et de Szombati-Fabian [1978]. K. Barber [1987] s'efforce d'y établir les critères qui permettent de définir ces arts. Ils sont à la fois, dit-elle, syncrétiques, fluides, marqués culturellement et se regroupent en styles particuliers. Le syncrétisme caractérise aussi bien la musique et la danse des rues que les formes picturales qui empruntent à l'iconographie chrétienne et à la publicité leurs images. La fluidité de ces formes est aussi très caractéristique, et c'est précisément

1. Nous adoptons cette notion d'origine anglaise, faute d'un terme équivalent en français.

ce que Peter Probst analyse ici : certaines *performances* sont des moments de saisie du monde qui passe et sur lequel les danseurs ont quelque chose à dire. Tout aussi important est ce que K. Barber appelle les « formations sous-jacentes » (*underlying dispositions*) [1987 : 41], c'est-à-dire le fait que ces *performances* fluides et syncrétiques sont marquées par la culture dans laquelle elles se produisent : le « concert party » emprunte au conte ewe [Akam et Ricard, éds, 1981], le *beni* aux joutes swahili [Ranger, 1975] et le *juju* mêle les éloges yoruba au *highlife* [Waterman, 1990]. Le style de ces *performances* verbales, musicales et visuelles est donc marqué par ces formations sous-jacentes. Ajoutons que ces dernières se fondent à leur tour dans un ensemble plus large de ressources culturelles localement disponibles. Cet ensemble est lui-même en mouvement : les échanges symboliques et linguistiques, les migrations économiques, familiales ou politiques, les flux rapides et pénétrants de la communication audiovisuelle, tout cela modifie rapidement les contextes référentiels de la création artistique partout dans le monde. La définition des styles locaux (ou localement observés) en est d'autant plus complexe et devrait conduire, en ce domaine comme dans d'autres (religieux notamment), à s'interroger sur les processus de métissage culturel, d'« hybridation » ou de fusion [voir, par exemple, diverses contributions de la revue *Internationale de l'imaginaire*, 1994].

Discours et communication

Plusieurs travaux ont montré la forte relation de sens qui existe entre les arts populaires et leurs contextes sociaux et politiques. L'ouvrage de Terence Ranger [1975] sur la danse *beni ngoma* à Lamu et sa diffusion en Afrique de l'Est a étudié le phénomène de l'intérieur et du point de vue des acteurs. Prolongeant l'étude micro-sociale de Clyde Mitchell [1956] menée dans le *Copperbelt* de l'ex-Rhodésie du Nord (actuelle Zambie) sur la danse du Kalela (très « tribale » dans son objet bien que d'apparence européenne), les analyses de Ranger ont inspiré divers travaux, notamment sur le *taarab* et sur les danseurs en bottes de caoutchouc (*gumboots*) [voir les articles de J. Topp Fargion et C. Muller]. Comment trouver un sens social et politique à des associations de musiques, à des « batteries fanfares » qui défilaient dans les rues des ports et villes de l'Afrique de l'Est ? N'était-ce pas simple mimétisme des parades militaires ? Terence Ranger a montré qu'une conscience critique de la situation de domination s'y exprimait : « Au fond, le *beni* nous a beaucoup surpris : un style de danse qui semblait un pur divertissement s'est révélé profondément ancré dans la culture, original et adaptable. En ce sens, le *beni ngoma* peut être considéré comme une métaphore pour beaucoup d'autres aspects de la culture contemporaine de l'Afrique de l'Est habituellement expliqués en termes d'eupéanisation. Rien ne paraît plus européen que le *beni*, c'est vrai... Pourtant, cette tradition des fanfares de cuivre avait des origines extra-européennes et certaines de ces influences étaient encore actives dans l'Afrique du XIX^e siècle : l'exotisme apparent des exercices dansés et des combats mimés était en fait dérivé des traditions de duels dansés de la côte swahili. Avec ou sans une influence européenne directe, les sociétés africaines de la côte de l'Afrique de l'Est auraient répondu à l'impact du monde moderne et il est important de dis-

tinguer leur propre réponse créatrice de celle qui a été imposée par des agents européens. » [Ranger, 1975 : 164, traduction A. R.]

Les arts de la rue sont des moments d'expression populaire, des lieux de discours, qu'il ne faut jamais détacher de leur contexte social. Ainsi, David Coplan [1992] a fait l'histoire sociale des arts du spectacle sud-africain dans son remarquable *In Township Tonight*. Dans son analyse, les pratiques musicales chorégraphiques ne « reflètent » pas simplement la réalité de ceux qui n'ont souvent que la rue comme espace de jeu ou d'exposition : elles « la mettent en formes » et expriment, dans des formes qui enrichissent notre répertoire des expressions contemporaines, des expériences du temps et de l'espace que nous avons du mal à classer. Dans le même esprit, l'étude des spectacles de *concert party* au Togo donne à comprendre ce qui se dit et ce qui se pense dans ce théâtre ouest-africain qui remplit la rue du bruit de ses amplis et de la cohue de ses parades [Akam et Ricard, édts, 1981 ; Ricard, 1987].

Les gens « sans nom » de Zanzibar, les ouvriers de Lubumbashi, les « racoleurs » (*touts*) de Nairobi, les filles, les migrants et les gamins des rues de Kinshasa, de Bahia ou d'ailleurs, sont les producteurs et inventeurs de ces arts de rue. Autant que l'observation de leurs œuvres elles-mêmes, l'entretien avec les auteurs et la connaissance de leurs cadres sociaux de vie sont utiles à la compréhension de leur art [Fabian, 1990 : 4]. Les tableaux des peintres des rues sont inséparables du commentaire produit par leurs auteurs : « La production d'images par les peintres urbains zaïrois se situe sur un plan tout à fait comparable à la diffusion populaire par l'illustration de magazines, de manuels ou de bandes dessinées. Certes, les tableaux sont produits à la main, mais en multiples copies, et traduisent, en discours virtuel souvent accompagné d'une légende ou d'inscriptions dans l'image même, un texte oral ou écrit que les consommateurs connaissent » [Jewsiewicki, 1989 : 5]. On voit ainsi que la communication artistique s'établit à travers un point de vue éthique sur une expérience partagée. Les œuvres ne quittent pas volontiers leur propre domaine de communication, celui de la culture populaire ou « ordinaire », du quotidien et de ses drames sociaux. Ainsi, les peintres d'Onitsha célébraient le *highlife*, la « grande vie » de la ville et ses lumières, tout ce dont le *concert party*, le théâtre populaire et la littérature de « marché » vivaient. Après la guerre du Biafra, ce furent ses horreurs [Beier, 1976] qui se retrouvèrent dans leurs images et leurs textes. Au Zaïre, les peintres du Shaba « sont considérés comme des artisans et les tableaux ne sont pas appréciés comme objets esthétiques mais pour leur capacité à produire une histoire. Ils servent à rappeler une expérience commune dont on peut parler. Ils font partie d'un discours, d'un récit partagé. Le contenu vaut plus que la forme et les thèmes sont si familiers que n'importe qui peut les reconnaître. » [Barber, 1987 : 54.]

Espaces utopiques et identités

C'est encore la communication immédiate et le commentaire social qui sont au principe de la création des auteurs de livrets de *cordel* (poésie populaire originaire du Nordeste du Brésil) comme des chansons du *taarab* à Zanzibar ou des paroles de *samba* au Brésil. Mais ces créations peuvent aussi, dans le même texte, façonner

leurs propres « espaces utopiques » [de Certeau, 1990 : 32], dont la recherche d'identités et de sens n'est jamais bien loin. Là encore, les contextes sociaux indiquent que ces créations d'utopies s'ancrent dans des positions mal assurées, celle des migrants du Nordeste mal intégrés dans les métropoles du Sud-Est brésilien et redécouvrant leur migration dans des histoires de quête, d'aventure ou de voyage héroïques qui les conduisent vers l'harmonie sociale et conjugale, ou celle des Noirs bahianais toujours à la limite de l'exclusion et de la pauvreté, réinventant la distance sociale en s'appropriant l'exotisme associé aux images locales et globales d'Afrique.

La musique, la danse et les parades, plus encore que les arts graphiques et que les littératures, supposent littéralement l'occupation d'espaces propres. Pour ce qui concerne la danse, une forme inattendue de « grand partage » se trouverait sans doute entre les régions où dominent les danses sociales de groupe et celles où s'est imposée la danse de couple, la comparaison pouvant être compliquée en introduisant la prise en compte d'époques différentes dans une même région. D'une part, les premières sont afro-caribéennes et afro-brésiliennes : rumba cubaine, cumbia colombienne et samba brésilienne se dansent en ronde, en file, en bande et, bien sûr, en défilé (carnavalesque). Les normes techniques sont peu nombreuses, chacun doit exprimer son art chorégraphique en entrant un instant dans la ronde ou en se détachant dans le défilé, des couples peuvent se former pendant quelques secondes avant de retourner dans la danse commune. Ces danses sont des formes de sociabilité élargies, à la fois des scènes pour l'expression fugace d'individualités et des prétextes à parler aujourd'hui, avec excès, de communauté et d'identité collective. D'autre part, l'apparition sociale des danses de couple met en scène le face-à-face individualisé et recrée un art progressivement de plus en plus hiératique, tout en passant de la rue au salon, et plus récemment du salon à la scène. C'est ce que montre en Argentine le passage de la milonga, l'ancêtre du tango – qui était, plutôt qu'une danse, une manière populaire de danser, influencée par la présence noire en Argentine au XIX^e siècle –, au tango tel qu'il est célébré aujourd'hui dans les spectacles de ballet et esthétisant à l'excès le défi de la rencontre dans des sociétés plus individualistes. Entre le spectacle du groupe et du couple, les arts chorégraphiques mettent en scène des identités bien différentes, selon les cas sexuelles, ethniques ou nationales. [Sur ces différents aspects, voir notamment Doucet, 1989 ; Behague, 1994 ; Hess, 1996 ; Quintas, 1996 ; Wade, 1997.]

La parade n'est pas très éloignée de la danse et, là encore, on trouve dans plusieurs pays latino-américains une forte influence des cortèges festifs et des réunions ludiques organisés par les descendants d'Africains aux temps de l'esclavage. La forme la plus répandue actuellement de ce spectacle est le carnaval, en particulier dans les Amériques noires. Les carnivals caribéens (à Cuba, en Martinique, en Guyane, en Colombie, etc.) et brésiliens (à Rio, Bahia, Recife, etc.) exaltent un art populaire du déguisement, de la mascarade, de la parure, de l'allégorie, qui représentent autant de renaissances individuelles ou collectives [voir, entre autres, parmi les publications en français sur le sujet : Damatta, 1983 ; Pereira de Queiroz, 1992 ; Jolivet, 1994]. Le besoin du masque ou du travestissement semble avoir ici ses raisons propres, qui nous renvoient toujours (au moins historiquement

et dès avant le carnaval proprement dit) aux temps de l'esclavage. De nombreux arts du déguisement se sont ainsi développés, dont les effets sociaux sont larges et prolongés. Ils permettent de comprendre, par exemple, la fréquence de la réutilisation de la rue ordinaire hors des jours gras et comme lieu d'exhibition d'identités. C'est ce que montrent les analyses de M.-J. Jolivet dans ce volume : l'art du costume et certaines modes et manières de paraître sortent du cadre carnavalesque pour soutenir des positions sociales et culturelles dans la vie urbaine.

Le marché

Le contact avec le marché international s'est produit pour les peintres et sculpteurs Cheri Samba à Kinshasa, Idrissou Moro, Soke Mawou à Lomé, mais aussi Esther Mahlangu, qui peignait des murs et des maisons à côté de Pretoria et apparaît aujourd'hui dans les galeries en compagnie de Titus Moteyane qui sculptait des avions en ciment avec les déchets de la cité noire. Le projet éthique des artistes populaires se mue en projet esthétique, comme le note l'auteur du catalogue sur Kingelez : « Chez Bodys Isek Kingelez et les autres artistes populaires de Kinshasa, est présent le désir d'être le fer de lance d'une création artistique libre, en opposition à un art académique vide de sens et [est aussi présente] la volonté de se démarquer d'un passé culturel qui à leur gré est trop présent dans l'idée que le reste du monde se fait de l'Afrique. » [Patras, 1994 : 85] Voici bien une des pistes qui peut donner lieu à des avancées conceptuelles, mais aussi à des « récupérations ». Entendons-nous bien : nous nous félicitons du succès de ces musiques et de ces artistes, mais nous souhaitons qu'ils gardent la possibilité de dire ce qui est à eux, et non ce que d'autres voudraient entendre. La « *world music* » est produite à Paris, Londres ou New York dans le dialogue entre les artistes et les producteurs des maisons de disque. On comprend alors qu'à cette « musique du monde » produite au Nord, David Coplan [1994] oppose ce qu'il appelle la « *word music* », la musique des paroles, des chansons des migrants *bassoutos* d'Afrique du Sud qui disent une expérience dont les studios du Nord n'ont que faire. La même question se pose pour les artistes de rue qui font irruption dans le cercle des « Magiciens de la terre » (du nom de la fameuse exposition de La Villette, à la fin des années quatre-vingt). Ces artisans deviennent des artistes sous contrat des galeries ; des collections se créent et s'exposent, des stratégies d'investissement s'élaborent parmi les directeurs de galerie autour d'un nouveau *pop art*. La collection Pigozzi (du nom du mécène, héritier de la fortune Simca), par exemple, témoigne de cette nouvelle dimension de l'art populaire africain : l'arrivée de collectionneurs qui investissent dans les œuvres. Que devient alors la fluidité, par exemple, dont nous avons vu qu'elle constituait un des traits dominants de ces arts ?

Les ouvrages sur ce nouvel art africain sont rares ; un travail de pionnier comme celui de Pierre Gaudibert [1991] semble plus, malgré la sympathie qui le parcourt, un inventaire qu'une réflexion informée sur ce monde. De plus, la connaissance des pratiques des producteurs souffre de la réduction à une vision exaltée du *pop* : le créateur populaire venu de la rue exprimerait l'essence de l'Afrique, continent des rues. À l'authenticité de la brousse succède celle de la rue dans une commune ignorance des dynamiques propres à ce champ culturel. Des

artistes diplômés des écoles d'art, comme l'Ougandaise Rosemarie Karuga, se voient promus « autodidactes » : cela fait plus authentique. Toutes ces appropriations font bon marché du discours des artistes sur leur travail et laissent trop le champ libre aux « galeristes »...

*

Plusieurs questions et pistes de recherche ont été signalées ci-dessus. Elles nous semblent montrer l'intérêt de problématiques qui partent de la créativité culturelle et de ses résultats artistiques pour étudier le changement social. Dans ce sens, trois questions principales nous semblent devoir être privilégiées. Elles concernent d'abord les vocations d'artiste. Des amateurs locaux pensent, à un moment donné, pouvoir se muer en praticiens réguliers, voire rémunérés. La réussite vient quand une forme de maîtrise est reconnue à un de ces praticiens, qui se fait une réputation et trouve une clientèle sur un marché local. Comment des trajectoires s'orientent-elles à un moment donné vers une spécialisation ou une profession culturelle ? Comment s'opère le passage au marché national, voire international ? Qu'advient-il alors des projets éthiques et esthétiques qui sont à l'origine des créations ? Le succès condamne-t-il les artistes à se mouler dans les réappropriations et les réinterprétations que leur imposent les « patrons » de divers types (les mécènes, les sponsors et leurs modèles) ?

Une deuxième question est celle des racines de l'artiste, des « formations sous-jacentes » pour employer les termes de Karin Barber. Autrement dit, les processus de l'invention doivent être approfondis en eux-mêmes : à quel titre peut-on dire que ces inventions sont nouvelles ou modernes ? S'agit-il de traditions plus ou moins transformées, modernisées et folklorisées ? Puisent-elles leur inspiration dans un fonds régional, local, ethnique et quelle part incorporent-elles de la culture globale ? Peut-on encore parler de créations locales lorsque les contextes culturels et socio-économiques s'élargissent et favorisent de plus en plus les mélanges en tous lieux ?

Enfin, une troisième question concerne les composantes sociales et politiques des *performances*. Certaines créations (le théâtre, la chanson, la poésie, la caricature, par exemple) expriment des drames individuels, des identités collectives et des choix idéologiques, liés par exemple à la maladie, à l'arrivée en ville ou aux conflits ethniques. Dans quelles situations peut-on dire que les arts de la rue sont, dans leurs rapports aux contextes sociaux, aussi « agissants » qu'« agis » et capables de susciter des changements de mentalité ?

Au point de rencontre de l'anthropologie, de la poétique et de l'histoire de l'art, saurons-nous voir « du côté de la rue » [comme le dit *Politique africaine*, 1996] le lieu de nos interrogations sur l'avenir, ou devons-nous attribuer cet investissement de l'espace à une conjoncture particulière ? Autant de questions que nous avons souhaité faire partager.

BIBLIOGRAPHIE

- AKAM Noble, RICARD Alain (éds) [1981], *Mister Tameklor*, suivi de *Francis le Parisien*, par le Happy Star Concert Band de Lomé, Paris, SELAF.
- BARBER Karin [1987], « Popular Arts in Africa », *African Studies Review*, XXX (3) : 1-79.
- BARBER Karin [1990], *I could Speak until Tomorrow, Oriki, Women and the Past in a Yoruba Town*, Édimbourg, Edimburg University Press et International African Institute.
- BARBER Karin, COLLINS John, RICARD Alain [1997], *West African Popular Theater*, Bloomington, Indiana University Press.
- BASTIDE Roger [1970], « Mémoire collective et sociologie du bricolage », *L'Année sociologique*, XXI : 65-108 (reproduit in *Bastidiana*, VII-VIII, juillet-décembre 1994 : 209-242).
- BAUMAN Richard, BRIGGS Charles L. [1990], « Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language and Social Life », *Annual Review of Anthropology*, XIX : 59-88.
- BEHAGUE Gérard (éd.) [1994], *Music and Black Ethnicity : the Caribbean and South America*, New Brunswick.
- BEIER Ulli [1971], « Signwriters Art in Nigeria », *African Arts*, IV (3) : 22-27.
- BEIER Ulli [1976], « Middle Art : the Paintings of the War », *African Arts* IX (2) : 21.
- BEN-AMOS Paula [1989], « African Visual Arts from a Social Perspective », *African Studies Review*, XXXII (2) : 1-54.
- DE CERTEAU Michel [1990], *L'Invention du quotidien*, Paris, Gallimard (1^{ère} édition : 1980).
- COPLAN David [1992], « In Township Tonight ! », *Musique et Théâtre dans les villes noires d'Afrique du Sud*, Paris, Karthala (1^{ère} édition anglaise : 1985).
- COPLAN David [1994], *In the Time of Cannibals, the World Music of South Africa Basotho Migrants*, University of Chicago Press.
- DA MATTA Roberto [1983], *Carnavals, Bandits et Héros. Ambiguïtés de la société brésilienne*, Paris, Le Seuil.
- DOUCET Vincent [1989], *Musiques et Rites afro-américains*, Paris, L'Harmattan.
- FABIAN Johannes [1990], *Power and Performance : Ethnographic Explorations through Proverbial Wisdom and Theater in Shaba, Zaïre*, Madison, the University of Wisconsin Press.
- GAUDIBERT Pierre [1991], *L'Art africain contemporain*, Paris, éditions Cercle d'art.
- GUEZ Nicole [1996], *L'Art africain contemporain, Guide*, Paris, Afrique en création.
- HESS Rémy [1996], *Le Tango argentin*, Paris, PUF.
- Internationale de l'imaginaire [1994], *Le Métis culturel*, Babel/Maison des cultures du monde, I (nouvelle série).
- JEWSIEWICKI Bogumil (dir.) [1989], *Art et Politiques en Afrique noire*, Association canadienne des études africaines, Safi.
- JEWSIEWICKI Bogumil [1995], *Cheri Samba, the Hybridity of Art (L'Hybridité d'un art)*, Westmount (Québec).
- JEWSIEWICKI Bogumil [1996], « Corps interdits. La représentation christique de Lumumba comme rédempteur du peuple zaïrois », *Cahiers d'études africaines*, XXXVI (141-142), *Images* : 113-142.
- JEYIFO Biodun [1984], *The Yoruba Popular Travelling Theater of Nigeria*, Lagos, Nigeria Magazine Publication.
- JOLIVET Marie-José [1994], « Créolisation et intégration dans le carnaval de Guyane », *Cahiers des sciences humaines*, XXX (3) : 531-549.
- JULES-ROSSETTE Benetta [1984], *The Message of Tourist Art : an African Semiotic System in Comparative Perspective*, New York, Plenum Press.
- LEIRIS Michel [1958], *La Possession et ses Aspects théâtraux chez les Éthiopiens de Gondar*, Paris, Plon (*L'Homme*, I).
- MITCHELL Clyde [1956], « The Kalela Dance. Aspects of Social Relationships among Urban Africans in Northern Rhodesia », Manchester University Press (*The Rhodes-Livingstone Institute Papers*, XXVII) (traduction française in *Enquête*, 4, éd. Parenthèses).
- NICKLIN Keith, SALMON Jill [1977], « S. J. Akpan of Nigeria », *African Arts*, XI (2) : 30-34.
- PATRAS Jean-Marc [1994], « Bodys Isek Kingelez, Maquettes extrêmes », in *Home and the World : Architectural Sculpture by Two Contemporary Artists*, New York, The Museum of African Art : 84-87.

- PEREIRA DE QUEIROZ Maria Isaura [1992], *Le Carnaval brésilien. Le vécu et le mythe*, Gallimard (Bibliothèque des Sciences humaines), Paris.
- Politique africaine* [1996], *Du côté de la rue*, LXIII, Paris, Karthala.
- QUINTAS Alicia [1996], *Tango, Valse, Milonga. Danse urbaine dans le Rio de la Plata, 1870-1924*, Université Paris-VIII.
- RANGER Terence [1975], *Dance and Society in Eastern Africa, 1890-1970 : the Beni Ngoma*, Londres, Heinemann Educationnal Books.
- RICARD Alain [1987], *L'Invention du théâtre : le théâtre et les comédiens en Afrique noire*, Paris-Lausanne, L'Âge d'homme.
- SCHICHO Walter, NDALA Mbayabo [1981], *Le Groupe Mufwankolo*, Institut d'africanistique et d'égyptologie, Vienne.
- SZOMBATI-FABIAN Ilona, FABIAN Johannes [1976], « Art, History and Society : Popular Painting » in *Shaba, Zaire, Studies in Anthropology of Visual Communication*, III (1) : 1-21.
- VERGER Pierre [1957], *Notes sur le culte des orisa et vodun*, Dakar, IFAN.
- VERGER Pierre [1981], *Orixás. Deuses iorubás na Africa e no novo mundo*, São Paulo, Corrupio.
- WADE Peter [1997], « Music, Blackness and National Identity : Three Moments in Colombian History », *Popular Music* (à paraître).
- WATERMAN Chris [1990], *Juju, a Social History and Ethnography of an African Popular Music*, University of Chicago Press.