



Universidad de Oviedo
Universidá d'Uviéu
University of Oviedo

Tradition et modernité dans la musique de l'Afrique occidentale

Autor: Olivier Rivera Micallef

Tutor: Vicente E. Montes Nogales

Grado en Lenguas Modernas y sus Literaturas

Facultad de Filosofía y Letras

Curso 2023/2024

Julio 2024

Tradición y modernidad en la música de África Occidental

Resumen:

En la Francia multicultural actual, la música de África Occidental forma parte íntegra de la cultura y la música francesas. Esta música es la heredera de una tradición que se remonta al siglo XIII, o incluso antes, en el poderoso Imperio de Mali que entonces dominaba una parte de este vasto territorio. En la cultura mandinga, la música está reservada exclusivamente a los *griots*, una casta de bardos, oradores y genealogistas, encargados de preservar y transmitir la tradición oral. Esto ha marcado profundamente la producción y difusión de la música en África Occidental hasta la actualidad. Hoy en día, muchos *griots* se dedican únicamente a la comercialización de música, dejando de lado algunas de sus funciones tradicionales. La época colonial de finales del siglo XIX y principios del XX transformó el paisaje musical de la región. Los instrumentos europeos importados durante este período, como las guitarras y los de viento metal, así como los géneros musicales occidentales, especialmente los estilos afrocubanos, se han mezclado con la tradición mandinga dando origen a los géneros africanos modernos. Aunque al principio la lengua francesa colonial se usaba sólo ocasionalmente en estas nuevas corrientes musicales, se generalizó con el paso del tiempo. En primer lugar, en busca del éxito internacional, pero finalmente se convirtió en una parte indisociable del paisaje musical, reflejando las particularidades socioculturales.

Palabras clave: África Occidental, música, *griot*, *griotte*, mandinga

Como autor de este trabajo de fin de grado, declaro que constituye una obra de análisis e investigación original realizada a partir de las fuentes recopiladas en la bibliografía.

Résumé :

Dans la France multiculturelle actuelle, la musique de l'Afrique de l'Ouest est désormais une partie intégrante de la culture et de la musique française. Cette musique est l'héritière d'une tradition qui remonte au XIII^e siècle, ou même avant, dans le puissant Empire du Mali, qui dominait une partie de ce vaste territoire. Dans la culture mandingue, la musique est réservée exclusivement aux griots, une caste de bardes orateurs et généalogistes, en charge de préserver et transmettre la tradition orale. Ceci a profondément marqué la production et la diffusion musicale ouest-africaine jusqu'à l'actualité. De nos jours, beaucoup de griots se consacrent uniquement à l'enregistrement de musique, laissant de côté certaines fonctions traditionnelles. L'époque coloniale de la fin du XIX^e et début du XX^e siècle a transformé le paysage musical ouest-africain. Les instruments européens importés durant cette période, comme les guitares et les cuivres, et des genres musicaux occidentaux, notamment les styles afro-cubains se sont mêlés à la tradition mandingue donnant naissance à des genres modernes. Bien que la langue française coloniale ne s'utilise qu'occasionnellement au début dans ces nouveaux courants, il s'utilise plus au fil du temps. D'abord, dans une quête de succès international, mais finalement il devient une partie indissociable du paysage musical, reflet des particularités socio-culturelles.

Mots clés : Afrique occidentale, musique, griot, griotte, mandingue

INDEX

1. Introduction	1
2. Le griot : origine de la musique traditionnelle de l'Afrique de l'Ouest	3
2.1. Le griot, la mémoire des communautés	
2.2. Le griot, histoire et origines	
2.3. L'apprentissage des griots	
2.4. Les obligations des griots	
2.5. Les griots dans l'ère moderne	
3. Scène musicale du XX^e siècle jusqu'à nos jours	16
3.1. La rumba congolaise	
3.2. Les orchestres du Mali	
3.3. Salif Keïta	
3.4. Amadou et Mariam	
3.5. Le <i>zouglou</i>	
3.6. Le coupé-décalé	
4. Conclusion	38

1. Introduction

La France est l'un des pays européens avec la plus riche diversité ethnique. Cette pluralité apporte un mélange culturel qui est palpable et visible dans la société française. La diaspora subsaharienne étant l'une des plus nombreuses, elle participe largement à cette diversité culturelle dans de divers domaines. Parmi les plus populaires ou répandus, figurent entre autres, la cuisine avec des plats comme l'*attiéké* ou le poulet *yassa*, les danses reprises actuellement par toute la jeunesse française comme le *logobi*, le *mapouka* ou le *ndombolo*, le football dont l'équipe de France en est le reflet le plus évident, mais surtout la musique. Car qui dit Afrique, dit musique.

La musique de l'Afrique de l'Ouest est devenue une partie intégrante du panorama musical français. Désormais, la musique hip-hop française, deuxième marché du hip-hop dans le monde après les États-Unis, est la musique la plus écoutée dans l'Hexagone, les enfants de la diaspora africaine occupant les devants de la scène. Des rappeurs tels que Booba, Kaaris ou MHD, se trouvent parmi les artistes les plus renommés ayant bâti leur carrière en encensant leurs racines.

Mais l'influence ouest-africaine ne se limite pas uniquement à la sphère du rap. On peut la retrouver dans toute la variété française. Cette collusion fait la une de l'actualité avec la probable interprétation de l'iconique « L'Hymne à l'amour » d'Édith Piaf par la chanteuse franco-malienne Aya Nakamura, lors de la cérémonie d'ouverture des Jeux Olympiques de Paris 2024. N'en déplaise à certains, la réalité est que l'autrice de « Djadja » est la Française la plus écoutée dans le monde. Née à Bamako d'une mère griotte et ayant grandi en banlieue parisienne, peut-être ne représente-t-elle pas la France d'antan, mais elle incarne pleinement le multiculturalisme d'aujourd'hui.

Nous nous intéresserons à l'histoire de la musique ouest-africaine et son évolution, mais également au rôle du français dans cette évolution, car bien avant que ce torrent de musiques africaines ne gagne la France, le français et les courants musicaux européens ont transformé l'écosystème musical en Afrique.

La tradition musicale ouest-africaine qui est arrivée jusqu'à nos jours puise sa source dans la tradition des griots, caste de bardes historiens et généalogistes chargés de la préservation de la tradition orale, qui auraient leur origine avant l'ancien Empire

mandingue du XIII^e siècle, qui à son apogée s'étendrait de nos jours à des parties des actuels Mali, Sénégal, Gambie, Guinée, Guinée-Bissau, Burkina Faso, Côte d'Ivoire et Mauritanie. Dans le folklore mandingue, la pratique des instruments musicaux est réservée aux griots. Tout comme la chanteuse Aya Nakamura, nombre d'artistes ouest-africains contemporains proviennent de cette caste, qui a de tous temps conditionné la diffusion et la production musicale en Afrique de l'Ouest.

Nous analyserons les fonctions traditionnelles des griots ainsi que leurs particularités et leur intégration dans la modernité.

La période coloniale de la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle, et surtout les indépendances de la seconde moitié du XX^e siècle, ont transformé cet héritage musical. L'importation d'instruments européens, en particulier la guitare et les cuivres, outre l'influence de courants occidentaux donnent lieu au surgissement de genres modernes tout au long du XX^e siècle. Les bouleversements que connaissent les pays ouest-africains dans l'ère postcoloniale en conditionnent l'évolution musicale. Les nouveaux États africains mettent en place des politiques culturelles socialistes qui cherchent à renforcer l'identité nationale, plus précisément au travers de la création d'orchestres. Dans ce contexte, une multitude d'artistes africains, qui figureront par la suite parmi les plus grands de tous les temps, voient le jour, notamment Salif Keïta.

À partir de la fin des années 70, Abidjan devient la capitale économique de l'Afrique de l'Ouest, se convertissant en plaque tournante aussi bien sur le plan économique que culturel et musical. Ceci attire les meilleurs artistes de la scène africaine de l'époque qui essaient de séduire la scène continentale et internationale. Parallèlement, de nouveaux styles urbains se développent en Côte d'Ivoire à partir des années 90 et s'imposeront sur ce panorama musical grâce à l'utilisation généralisée de l'argot ivoirien, qui se base en grande partie sur le français. Nous analyserons l'apport de la langue française dans cet écosystème musical tout en exemplifiant au travers de chansons.

Pour cela, nous nous sommes appuyés en grande partie sur les indications et renseignements de notre professeur Vicente E. Montes Nogales, spécialiste des littératures orales de l'Afrique de l'Ouest à l'Université d'Oviedo. Par ailleurs, nous avons eu recours à une grande diversité de ressources, de nombreux ouvrages ainsi que des ressources numériques telles que des articles disponibles sur des sites internet, des

émissions de radio et de télévision ou des documentaires, mais également à des connaissances musicales personnelles, particulièrement dans l'univers du hip-hop, acquises depuis notre adolescence. Nous tenons à remercier tout particulièrement Inoussa Baguian, ami intime, qui, étant ivoirien d'origine burkinabé bambara, a pu nous éclairer et nous apporter des précisions sur tous ces sujets qui lui sont propres, ainsi que sur la traduction de termes bambara, dioula et *nouchi*, l'argot ivoirien.

2. Le griot : origine de la musique traditionnelle de l'Afrique de l'Ouest

Nous pouvons considérer que la tradition musicale de l'Afrique de l'Ouest¹ provient de l'héritage des griots. Cette caste avait l'exclusivité de la production musicale dans la région ce qui l'a profondément conditionnée. De nos jours encore, beaucoup d'artistes reconnus sur la scène musicale africaine contemporaine sont issus de cette caste d'orateurs et de musiciens détenteurs du verbe et de la parole. Nous nous pencherons en premier lieu sur les fonctions traditionnelles des griots, leur origine, ainsi que leur apprentissage et obligations. Finalement nous nous intéresserons à leur évolution jusqu'à l'actualité².

2.1. Le griot, la mémoire des communautés

Dans l'Afrique de l'Ouest, l'histoire, les croyances et la culture des peuples se sont conservées depuis des siècles, de génération en génération, grâce à la tradition orale et musicale des griots. Sans eux, les œuvres anciennes auraient été oubliées depuis longtemps. Les griots sont considérés comme des documents vivants qui auparavant tenaient le rôle de l'écriture dans ces régions. L'auteur malien A. Hampâté Bâ a exprimé

¹ L'Afrique de l'Ouest comprend de nombreux pays possédant des influences et un héritage commun : le Bénin, le Burkina Faso, les îles du Cap-Vert, la Côte d'Ivoire, la Gambie, le Ghana, la Guinée, la Guinée-Bissau, le Liberia, le Mali, la Mauritanie, le Niger, le Nigeria, le Sénégal, la Sierra Leone et le Togo.

² Je m'appuie principalement sur les renseignements et études de mon professeur Montes Nogales, surtout sur son ouvrage *Literaturas orales y escritas africanas: de África occidental a España* (2020).

cette dépendance vis-à-vis de la tradition orale dans la culture ouest-africaine lors de son discours devant l'Assemblée de l'UNESCO en 1960 : « En Afrique, quand un vieillard meurt, c'est comme une bibliothèque qui brûle » (Hampâté Bâ, 1972 : 21).

Les histoires et les récits ont survécu au fil du temps à travers les griots ou *djelís* qui ne sont pas uniquement une caste de musiciens et de poètes, sinon plutôt d'historiens et de généalogistes. Le mot griot, dérivé de *guiriot*³, est assimilé de nos jours à un terme global qui regroupe les diverses dénominations attribuées à cette caste de bardes que l'on peut trouver dans tout l'Ouest de l'Afrique, tel que le vocable *djeli*⁴, présent dans le territoire malinké ou *jasare*⁵ utilisé pour désigner les bardes nigériens.

Les griots ont toujours exercé des métiers divers et importants tels que musiciens, généalogistes, conseillers, médiateurs, messagers, interprètes ou historiens, responsables de préserver l'histoire ancestrale de communautés entières au travers de la tradition orale. Pour être tenus pour de bons bardes, ils doivent non seulement démontrer leur virtuosité en tant que musiciens avec leurs instruments et en contentant les esprits de leurs auditeurs d'une voix vigoureuse, mais aussi en mettant à l'épreuve leur capacité pour mémoriser des centaines de récits et attester leurs compétences dans le domaine de la dramaturgie et l'art de l'oratoire.

L'ensemble de ces pratiques forment ce que l'on appelle la *djeliya* (Sangaré, 2004a : 62-65). Un proverbe malien affirme qu' « une famille sans *djeli* est comme un arbre sans feuille et un griot sans famille d'attache est comme un orphelin » (Sangaré, 2004b : 69). Le patron ou hôte d'un griot est nommé *diatigui*, envers lequel il se doit d'être respectueux et loyal.

Hampâté Bâ (1999 : 214) établit une catégorisation des griots de façon généralisée en fonction de leur rôle :

- Les griots musiciens, d'excellents compositeurs et chanteurs qui jouent tout type d'instruments. Ils conservent et transmettent les musiques anciennes traditionnelles à la fois qu'ils réalisent de nouvelles compositions.

³ Voir Camara (1992 : 101-103) ; Montes Nogales (2020 : 61-62).

⁴ Voir Camara (1992 : 103 -105).

⁵ Voir Bornand (2005).

- Les griots ambassadeurs ou courtisans, au service d'une famille nantie ou noble, ou même d'une seule personne. Ils interviennent comme intermédiaire ou messager en cas de conflit entre familles voire au sein d'une même famille.
- Les griots généalogistes, historiens et poètes, qui se définissent comme de grands voyageurs et narrateurs, se déplaçant de village en village. Ils ne sont pas obligatoirement liés à une famille.

Certains griots peuvent assumer toutes ces fonctions ou tout au moins plusieurs d'entre elles. Le griot et écrivain Massa Makan Diabaté résume dans l'introduction de la version de Sunyata *Le Lion à l'Arc* les tâches principales des griots malinkés :

Le griot est considéré, d'abord, comme la mémoire sociale qui enregistre les faits et les événements passés [...]. Il est consulté en cas de litige [...]. C'est le conseiller du roi par excellence car il connaît toutes les coutumes [...]. Il est aussi l'émissaire par excellence, car il possède l'art de la parole. De plus, aucune violence ne peut être exercée sur lui [...]. Lié à une famille, il sera leur généalogiste et leur chroniqueur [...]. Il ne s'éloigne d'aucun événement important [...]. En époque de guerre, il est chargé la préparation psychologique des combattants [...]. Le griot a comme première fonction d'être l'accompagnant de son seigneur [...]. (Diabaté, 1986 : 25-27)

Néanmoins, dans la tradition mandingue, on divise les griots en quatre grands groupes : le *djeli* (poète), le *finé* (islamisé), le *bélentigui* (vrai griot) et le *ngoninfo* (griot chasseur), comme l'indiquent les auteurs Kesteloot et Dieng (1997 : 54)

2.2. Le griot, histoire et origines

Datant aux alentours du XIII^e siècle, le rôle des griots aurait son origine avant l'ancien Empire du Mali, lequel a su diffuser par la suite les traditions originaires de la région du Mandé⁶ dans le reste de l'Empire par l'intermédiaire des griots. L'histoire de cet empire remonte à la fondation du royaume du Mali par le prince mandingue Soundiata Keïta en 1235, lequel accomplit l'unification de plusieurs royaumes et ethnies mandingues sous son autorité, sur une région qui va de l'océan Atlantique aux confins du Sahara et au golfe de Guinée. Il devient ainsi le premier empereur du Mali, portant le

⁶ Région aujourd'hui comprise entre le sud du Mali et l'Est de la Guinée.

titre de Mansa, qui signifie « roi des rois » ou « empereur » en mandingue. Sa vie, connue à travers la tradition orale, est rapportée par les griots sous forme d'épopée légendaire⁷.

Outre l'abolition de l'esclavage et la promulgation de l'une des premières chartes des droits de l'homme⁸, l'un des apports fondamentaux de Soundiata Keïta est d'avoir unifié le pays autour de la culture mandingue.

Griot attitré de Soundiata Keïta, le joueur de balafon⁹ Bala Fasseke Kouyaté est perçu comme le père fondateur de tous les musiciens héréditaires de la tradition ouest-africaine (Mazzoleni, 2011 : 9), grâce à la puissance de son héritage musical, symbolisé par le balafon, la kora¹⁰, et le *n'goni*¹¹, instruments essentiels de la culture mandingue que les griots utilisent pour accompagner leurs louanges. Traditionnellement, seuls les *djelis* avaient le droit d'en jouer.

De par son aspect si particulier, la kora est sûrement celle qui incarne le mieux la tradition des griots. Quoiqu'il existe plusieurs légendes dans les pays mandingues à l'origine de la kora, toutes évoquant des esprits surnaturels, la plus répandue voudrait, que l'instrument ait été inventé par une femme-génie ayant le pouvoir de la prédiction. Après avoir vu l'instrument dans un rêve, elle crée la kora afin d'être accompagnée de mélodies lorsqu'elle prédit l'avenir à ceux qui désirent le connaître. Le général de l'Empire du Mali, Tiramakan Traoré, ébloui par le son mélodieux de la kora, décide de la voler à la femme-génie et de la confier à l'un de ses griots Djelimaly. Ce dernier la transmet à sa mort à son fils Kamba et elle a été par la suite transmise de père en fils (Rémond, 2023 : 5 min 06 s).

Les premiers documents écrits mentionnant les griots sont ceux d'explorateurs portugais du XVI^e siècle, notamment le *Manuscrit Valentim Fernandes* (1507) contenant un texte du navigateur Diogo Gomes décrivant des bardes vêtus de plumes qui lancent,

⁷ L'épopée de Soundiata Keïta est une légende historique majeure en Afrique de l'Ouest, source incontournable de l'histoire de la région, jouant également un rôle central dans la culture et l'identité des peuples mandingues. [Parmi les différentes versions de cette célèbre épopée, nous retiendrons celles de Niane (1960), Diabaté (1975) ou Jansen (2001)].

⁸ Voir Unesco, (Patrimoine Culturel Immatériel). "La Carta del Mandén, proclamada en Kurukan Fuga". [https://ich.unesco.org/es/RL/la-carta-del-manden-proclamada-en-kurukan-fuga-00290;_22/05/2024].

⁹ Instrument à percussion mélodique similaire au xylophone, appelé *bala* en malinké.

¹⁰ Située dans la famille des harpes-luths, elle se compose d'une grande demi-calebasse recouverte d'une peau de vache, d'un manche en bois et de 21 cordes. Le *korafola* (joueur de kora), assis ou accroupi, utilise les deux mains, en tirant sur les cordes avec le pouce et l'index.

¹¹ Sorte de luth considéré comme l'un des précurseurs du banjo américain, appelé *hoddou* chez les Peuls.

accompagnés de leurs instruments, d'interminables éloges et flatteries envers leurs protecteurs ou d'autres nobles attendant quelques pièces de monnaie ou autres en retour. Ces documents mettent en évidence la position qu'ils occupent en tant que classe sociale secondaire, qui du reste est à part dans leurs villages.

De nombreux récits de voyageurs français¹², comme ceux d'Alexis de Saint-Lô ou de La Courbe pendant le XVII^e siècle, ainsi que ceux d'autres voyageurs portugais, comme ceux d'Alvares d'Almada à la fin du XVI^e siècle, dépeignent eux aussi les griots itinérants glorifiant les exploits des ancêtres dans les batailles et abordant les passants en leur adressant des louanges infinies espérant une gratification. Les bardes décrits animent et participent aux festivités et événements sociaux tels que mariages, baptêmes ou enterrements. Ils accompagnent également les armées au combat relatant les victoires du passé pour encourager les soldats.

Les griots sont tout aussi à la fois appréciés que redoutés, car si leurs attentes ne sont pas correspondues ou s'ils estiment que l'obole est insuffisante, ils utiliseront leur éloquence pour diffamer et ridiculiser leur bienfaiteur. Les compliments des griots semblent exagérés et leur insistance déplaît aux visiteurs européens de l'époque. Pourtant, pour les Africains de l'Ouest, les griots sont généralement respectés et ils reçoivent de généreux cadeaux.

Cette obligation de faire un don au griot est toujours vivante à l'heure actuelle. Il est mal vu de ne pas donner une somme conséquente à un griot qui dévoile son art pour combler l'esprit de son récepteur, même si le griot ne fera pas de remarques déplaisantes comme en d'autres temps si ses attentes ne sont pas comblées.

Toutefois, dans certaines régions, les griots peuvent ne pas jouir de l'impunité ou de la reconnaissance existant sur d'autres territoires. D'ailleurs, il n'est pas interdit de les frapper. D'après Leguy (2001 : 41), certains villages souffrent d'une réputation particulièrement mauvaise chez les griots, n'hébergeant aucune famille de griots, comme par exemple, au Mali, les villages de Sialo et Silo au nord de la région de Tominian.

2.3. L'apprentissage des griots

¹² Un nombre important de monographies sur les griots font allusion aux récits de voyages où ils ont été mentionnés, telles que Camara (1992), Hale (1998), Montes Nogales (2020).

Les griots sont une caste sociale d'héritage : on ne devient pas griot, on naît griot. Ne pourra être griot que celui dont le père l'était. Tout enfant est initié dès son plus jeune âge aux techniques et aux savoirs de sa caste. La position s'est transmise de parents à enfants, filles et garçons (pouvant occuper des rôles distincts, mais toujours similaires, en fonction des communautés) avec un apprentissage naturel ou inconscient mais parfois académique. Un griot commence à s'entraîner à un jeune âge, à apprendre par cœur des centaines de chansons et récits, passant des années de préparation à mémoriser les registres des naissances, décès et mariages des générations des villages auxquels il appartient¹³.

L'apprentissage du griot connaisseur d'histoires, orateur expert et musicien s'effectue depuis sa tendre enfance, dans son foyer, et ne s'achève jamais, comme le formule si bien un proverbe mandingue selon lequel « chaque jour l'oreille part à l'école » (Diakitè, 2009 : 24). D'après Camara (1992 : 130-133), dès sa naissance, le futur griot vit dans un entourage familial qui favorise l'assimilation précoce et inconsciente de schémas culturels. De cette façon, les exigences de la culture familiale et de sa caste forment peu à peu son caractère. Quand ils sont petits, les griots sont encouragés à assurer le rôle d'arbitre pendant que leurs camarades rivalisent à démontrer leur force à travers divers jeux. Le griot a des instruments de musique à la place de jouets et très tôt il apprend à danser. Il sera circoncis à ses quatorze ans, moment majeur dans la trajectoire professionnelle du griot. Il commence à réciter la généalogie des clans du village et de territoires plus vastes. Il se spécialise ensuite dans la pratique d'un ou deux instruments musicaux.

Généralement, le père et le grand-père tiennent un rôle essentiel dans sa formation, le premier, s'occupant de la partie musicale, et le second, se concentrant sur les récits généalogiques. Auparavant, l'oncle maternel lui apprend à jouer de la kora. Les filles griottes, elles, apprennent en observant leurs mères, ainsi que d'autres proches de leur famille. L'apprentissage de la pratique d'instruments est ordinairement réservé aux garçons, les filles étant formées dans le chant et la danse.

¹³ Voir les entretiens accordés par plusieurs griots et qui ont été publiés dans le numéro 61 de la revue *Africultures* (« Griot réel, griot rêvé »). Voir aussi Montes Nogales (2020).

Grâce à la mimique et d'autres ressources corporelles et émotionnelles qu'il acquiert graduellement, le griot gagne l'admiration populaire mais requiert d'une autre faculté qu'il apprend à développer dans des centres de formation académique : la mémoire. Car le devoir principal des griots reste la mémorisation des généalogies des familles du village ou de personnes de certaine catégorie. Ils sont ainsi capables de réciter toutes les générations jusqu'au fondateur du lignage et procèdent de la façon suivante : « Untel est le fils d'untel qui a fait ceci ou était comme cela, qui était le fils d'untel qui a fait ceci ou était comme cela » (Hampâté Bâ, 2008 : 27-28).

Une deuxième instruction du griot peut être élargie pour l'acquisition d'éloquence en dehors de l'entourage familial dans des écoles d'oratoire où il est confié à un maître qui vit dans un village éloigné de celui de ses parents. On trouve différents centres de formation sur le territoire de l'Afrique occidentale qui attire les griots traditionalistes et qui excellent pour leur réputation. C'est le cas, par exemple, des écoles situées dans le village de Kela au Mali, celui de Fadema en Guinée (Niane, 2002 : 152) ou l'école traditionaliste de Gajaaga dans le village de Kayes au Mali, la plus renommée (Montes Nogales, 2020 : 93). Pendant une période qui peut aller de cinq à sept ans, l'endurance du jeune barde est mise à l'épreuve au travers de travaux domestiques et agricoles. Ensuite, sa formation se centre sur la mémorisation de récits, et la récitation des versets du Coran, avec une instruction qui se base sur la répétition de phrases et d'efforts mnémotechniques, sur le maniement d'un instrument et l'éloquence en général. Sauf pour la partie musicale, l'éducation des griots dans ces écoles ressemble beaucoup à celle reçue dans les centres coraniques. Pour être tenu pour griot expert, celui-ci devra passer une épreuve au cours de laquelle il aura à faire preuve de ses connaissances et de son art face à un griot respecté.

Nombre de griots décident de continuer à développer leurs savoirs en dehors de leur village familial et cherchent à établir une relation avec un maître griot, lequel prendra le griot apprenti sous sa tutelle en échange d'une compensation.

Même si les griots s'efforcent à trouver des instructeurs experts connaisseurs d'histoires ancestrales, ils n'attribuent pas d'importance au créateur à l'origine de l'œuvre. D'ailleurs, pour la plupart, le nom des compositeurs leur est inconnu. En revanche, les narrateurs citent fréquemment le nom de leurs ancêtres ou maîtres qui leur ont transmis

le discours oral. Respecter les généalogies est primordial, car le but de la récitation de ces séries d'ascendants et géniteurs est la quête de l'identité et la mémoire du peuple. Les grands personnages de l'histoire sont évoqués pour savoir qui ils étaient, qui sont les autres et qui nous sommes par rapport à eux. De cette façon, le passé et le présent se rejoignent et prennent sens lors de la mise en relation.

2.4. Les obligations des griots

Parmi les obligations des griots, nous pouvons en souligner certaines qui sont partagées avec d'autres érudits traditionnels, étroitement associées à la mémoire, comme la transmission fidèle des faits et d'autres liées à la préservation d'un héritage culturel ou même à l'occultation de savoirs considérés comme étant interdits. D'après Derive (2012 : 20), dans d'autres temps, dans certaines cultures africaines, on pouvait condamner à mort les narrateurs qui commettaient des erreurs lors de la récitation de l'histoire de grandes dynasties, même si ce n'était que pour quelques mots qui différaient du discours oral. Afin que son public reconnaisse la véracité de ce qui est formulé, le relateur présente son récit d'une manière convaincante, à l'appui de raisonnements ou de preuves, comme l'illustre Mamadou Kouyaté, celui qui a raconté la version de l'épopée de Soundiata Keïta ayant inspiré le livre de D.T. Niane : « Ma parole est pure et dépourvue de tout mensonge » (Niane, 2002 : 10). Obtenir l'admiration populaire produit une tension chez le griot, d'autant plus qu'il est très probable que le récit a été raconté en diverses occasions et par d'autres griots, faisant que le public soit capable d'apprécier le niveau de professionnalisme ou de rigueur.

La griotte Daro Nbaye signale que « si quelqu'un utilise sa voix pour dire des choses qui ne sont pas vraies et qu'il se fait appeler griot, il ne l'est pas » (Montes Nogales, 2020 : 97). Le strict respect envers le document oral transmis de génération en génération et l'intention de démontrer que la narration en question est celle qui relate le mieux les faits véridiques font que le griot ne convient pas d'y avoir apporté de modifications, même si la plupart du temps, lors des séances de récitations dans les communautés africaines, il se produit une actualisation du discours oral qui peut être assimilée à un acte créatif.

D'après Baumgardt (2008 : 63-85), les genres qui réunissent des textes oraux plus vastes et dont la transmission privilégie la mémorisation du contenu plus que la forme, tolèrent dans une plus grande mesure des variations. Cependant, plus un texte est considéré comme invariable, plus les exigences de mémorisation sont fortes. C'est pourquoi la sanction en cas d'oubli ou d'altérations s'avérera plus sévère. Les genres qui admettent plus de créativité et de modifications sont les chants d'amour, de travail, les berceuses, les contes et les poésies satiriques ou politiques. L'épopée, du fait de son rôle social au sein des communautés, exige une extrême rigueur, mais toutefois moindre pour les textes sacrés.

Derive (2012 : 15-21) assure que la majorité des cultures subsahariennes aspirent à reproduire avec exactitude les textes oraux de genres distincts au lieu de les créer car c'est une façon de se protéger, pour ne pas commettre d'erreurs qui pourraient être à l'origine de châtiments tantôt pour l'émetteur que pour les récepteurs. Ces sociétés traditionnelles estiment l'imitation et refusent la création, qui est perçue comme un sacrilège, car seule la première garantit le maintien de l'ordre mythique idéal. Depuis cette perspective, le créateur provoque le conflit et est le coupable du chaos qui en découle. Cet attachement à la reproduction ne signifie nullement qu'il ne se produise pas de processus créatif. En réalité, dans presque tous les genres de littératures orales africaines on peut constater des variations dans les récits d'une version à l'autre, même pour ceux dont l'apprentissage est mnémotechnique, mot à mot. Même inconsciemment, l'émetteur imprime une partie de sa personnalité dans l'interprétation. Par ailleurs, le fil du temps fait que les récits s'adaptent aux nouvelles réalités.

Du reste, quelquefois nous observons que les griots incluent dans les épopées des termes qui ne correspondent pas à la période à laquelle se déroulent les faits présentés. Il se peut que l'adaptation du texte traditionnel face au public soit à l'origine de telles modifications (Montes Nogales, 2020 : 99). Les narrateurs qui récitent des épopées sont aussi bien des créateurs que des interprètes, qui font spécialement attention à l'émotion collective des communautés dans lesquelles ils se meuvent. C'est pour cette raison qu'il s'agit d'un genre qui évolue et qui met à jour son lexique.

Toutefois, parmi les principales caractéristiques de la récitation des griots, se détache une certaine liberté narrative, car ils peuvent résumer des passages, en répéter

d'autres voire inclure des proverbes, ce qui fait que la récitation puisse varier d'une session à l'autre, quoiqu'il s'agisse du même récit. Derive (2012 : 15-21) défend cependant que le maintien de certaines conditions d'énonciation assure la stabilité du récit. C'est pour cela que le relateur le mieux valorisé est celui qui demeure le plus fidèle au récit transmis de génération en génération, ce qui ne signifie pas néanmoins que son talent personnel ne soit pas pris en considération.

L'une des différences notables entre les vrais maîtres de la parole et les bardes mendians et sans scrupules pour déformer la vérité, est l'occultation d'information, compromis respecté par les griots les plus rigoureux. C'est pour cela que le griot instruit éveille l'admiration des Africains, mais cette déférence n'est pas manifeste pour de nombreux autres griots. Montes Nogales (2020 : 101) affirme que le respect à la parole des ancêtres et à l'authenticité de l'histoire n'implique pas que le griot révèle tout ce qu'il sait concernant les faits présentés, car souvent ceux-ci peuvent détenir certains secrets séculaires.

2.5. Les griots dans l'ère moderne

La perte de l'estime publique de beaucoup de bardes est due à différentes causes, qui dans une grande mesure, ne dépendent pas d'eux. Les transformations sociales ont déterminé leur adaptation au cours de la fin du XX^e et XXI^e siècle, ce qui les a amenés à prioriser très souvent la chanson et la musique avant la narration de récits, car les nouvelles tendances génèrent plus de revenus, y compris des projections sur la scène internationale pour les plus talentueux.

Pendant la période coloniale, les griots ont vu leur prestige affecté¹⁴. Avec la dissolution des anciens royaumes¹⁵, leurs fonctions politiques se sont estompées, ce qui n'a pas empêché certains d'entre eux de démontrer leur loyauté envers les princes dépourvus de leur autorité, tandis que d'autres ont cherché des protecteurs plus fortunés. Certains griots ont trahi leurs anciens seigneurs, car ils ont révélé des informations confidentielles sur les monarques à l'administration coloniale en échanges de biens. Le système colonial, quoiqu'il n'ait pas donné l'exemple, proclamait l'égalité sociale, justifiant la destruction des valeurs traditionnelles en même temps que les anciens souverains se voyaient privés de leurs privilèges. Petit à petit, l'école coloniale a séparé la jeunesse africaine des traditionalistes au travers de ses enseignements basés sur des modèles tout à fait étrangers à la culture autochtone. Ainsi, l'école a entravé la transmission des connaissances ancestrales¹⁶ et a contribué à la dévalorisation sociale des griots, qui la considèrent comme un ennemi de la transmission des coutumes traditionnelles. À cela s'ajoute une nouvelle cause d'éloignement des tâches d'antan. Le système colonial a poussé les bardes à consacrer plus de temps à des occupations qui rapportent des revenus plus élevés. De nombreux griots ont donc concilié leurs devoirs traditionnels avec la culture des champs de millet, cacahuètes, maïs ou fonio (un type de céréale), ou des activités commerciales (Montes Nogales, 2020 : 105).

Bien que les sociétés africaines aient connu des changements profonds, ce n'est pas pour autant que le système de castes a complètement disparu, étant donné qu'il continue de conditionner les croyances et les comportements. D'après Isabelle Leymarie

¹⁴ À partir du XV^e siècle, les puissances coloniales européennes commencent à s'intéresser à la région de l'Afrique de l'Ouest, visant à établir des comptoirs commerciaux et à exploiter les ressources de la région. Les explorateurs portugais sont les premiers à naviguer le long de la côte ouest-africaine et à maintenir des relations commerciales avec les royaumes locaux, suivis par les Français, les Britanniques et les Néerlandais (Shillington, 2019 : 174). Au XIX^e siècle, les puissances coloniales européennes intensifient leurs efforts pour prendre le contrôle de l'Afrique de l'Ouest. La Conférence de Berlin en 1884-1885 cherche à délimiter les frontières coloniales en Afrique, afin d'attribuer des territoires spécifiques aux différentes puissances coloniales. (Shillington, 2019 : 333-336).

¹⁵ Durant le Moyen Âge, des royaumes et de puissants empires se développent successivement dans la région, notamment, les Empires du Ghana, du Mali et Songhaï, laissant des traces indélébiles dans la culture de toute l'Afrique de l'Ouest, palpables encore de nos jours. Ils connaissent des périodes de prospérité et de dominance en raison de l'exploitation des routes commerciales transsahariennes, à travers lesquelles ils contrôlent l'exportation d'or, de sel et d'autres ressources. (Shillington, 2019 : 96-114).

¹⁶ Voir le premier volume des mémoires d'Amadou Hampâté Bâ (*Amkoullel, l'enfant peul*).

(Leymarie, dans Montes Nogales, 2020 : 107), cette division sociale du passé a des répercussions sur la formation des descendants des griots. Quoiqu'instruits dans les écoles, ils font face à d'énormes difficultés pour obtenir un emploi public ou exercer une profession libérale. Pour cela, les griots estiment qu'il est préférable d'envoyer leurs enfants dans des établissements techniques, afin de les amener à se livrer à des occupations plus en accord avec leur statut traditionnel.

La vie dans les capitales et autres métropoles coloniales a représenté également des obstacles pour les griots en dehors de leurs villages d'origine. Ce nouveau modèle démographique a transformé les coutumes des Africains en général, mais plus particulièrement celles des bardes, obligés de chercher de nouvelles opportunités en exerçant des activités plus ou moins proches à leurs fonctions traditionnelles. Sangaré précise que de nombreux griots endurent des épreuves occasionnées par les grandes agglomérations et manquent de ressources pour s'adapter à la modernité que celles-ci imposent :

Le *djeli* moderne est aujourd'hui indépendant : il doit payer un loyer et subvenir aux besoins de sa famille. Comment faire lorsque l'on n'a pas fait d'études et que la seule formation que l'on ait suivie est celle de la *djeliya* ? Il n'est pas rare de voir dans les rues de Bamako, des *djelis* traverser la ville à la recherche d'une fête où ils pourraient « s'incruster ». Les jours de mariages, ils sont les premiers arrivés à la marie. Ils sont parfois rejetés, qualifiés de « parasites ». (Sangaré, 2004a : 64)

La modernité et l'attraction des zones urbaines ont eu tendance à « déprofessionnaliser » le griot et à rabaisser la qualité de ses discours, pouvant même parfois s'inventer de fausses généalogies d'individus ayant un certain statut social. Dorénavant, nombre de griots se préoccupent plus de combler de flatteries leur récepteur plutôt que de maintenir une rigueur historique dans ce qu'ils disent. Les louanges et le discours traditionnels sont ainsi dirigés à des personnes envers qui le griot n'a pas vraiment de liens historiques. De cette façon, il est fréquent que le griot encense les ancêtres d'une personne sans pouvoir évoquer sa généalogie dans sa totalité, ou bien en réduisant considérablement celle-ci, car à l'évidence, il n'a pas dédié le temps nécessaire pour s'en informer ou l'étudier. À cela s'ajoute un nouveau phénomène, surgi dans les grandes métropoles qui contribue encore plus à la détérioration de l'image des griots : certains individus chantant ou jouant des instruments de musique se font passer pour des griots pour subsister. Il existe également des cas d'usurpation d'identité de faux

griots au détriment de l'image des bardes¹⁷. Ces faux griots nuisent à la réputation des griots traditionnalistes qui sont toujours soucieux de la protection et conservation des coutumes et de la culture populaire.

Montes Nogales (Montes Nogales, 2020 : 122-124) constate également des transformations significatives dans le rôle des griottes à l'heure actuelle, quoique leurs fonctions principales perdurent de nos jours : chanter, danser et taper des mains. Autrefois, les rémunérations que pouvaient obtenir les griottes étaient infimes comparées à celles des hommes, mais avec les succès remportés par certaines d'entre elles, ceci a notablement changé. De nombreuses griottes qui ont triomphé aussi bien nationalement qu'internationalement et qui sont notamment issues du Mali, comme : Nahawa Doumbia, Amy Koïta, Oumou Sangaré ou Sali Sidibé, entre autres, ont dépassé largement leurs homologues masculins. Toutefois, cette notoriété ne vient pas sans contrecoup dans une société dans laquelle la femme est généralement subordonnée à l'autorité de l'homme.

Quant à la musique que les griots interprètent, nous retrouvons également des différences par rapport à celle de jadis, jouant parfois des chansons plus proches de la musique pop que des anciens récits glorifiant des hommes d'exception. En effet, l'utilisation de la parole, sans accompagnement musical, n'attire guère l'attention du public moderne. Bien que l'apparition de nouvelles voies de diffusion telles que la radio et la télévision ont, dans un premier temps, aidé à maintenir la tradition propre aux griots à travers la divulgation des récits traditionnels, les nouvelles technologies, elles, en revanche, ont distancié encore plus les griots de leurs tâches transitionnelles. Leurs récits s'avèrent fréquemment moins respectueux du discours oral sans la supervision de leur entourage de leur village d'origine et d'autres traditionalistes.

Même si cela a apporté une nouvelle dimension à la notoriété de certains griots, comme par exemple, Toumani Diabaté, Mory Kanté, Bassekou Kouyaté, Aly Keita, Toumani Koné ou encore Ballaké Sissoko, aujourd'hui renommés, la généralisation des séances dans les nouveaux studios d'enregistrements a contribué à la conversion des griots en marchands de musique, substituant leurs fonctions en tant que protecteurs de

¹⁷ Montes Nogales m'a expliqué que parfois, au début de ses interviews, certains musiciens sénégalais de la diaspora prétendaient être issus de familles de griots, mais qu'après quelques questions, ils avouaient que ce n'était pas le cas.

faits historiques ayant marqués l'Afrique de l'Ouest. Mise à part l'attraction que la fusion d'instruments traditionnels et modernes cause chez la jeunesse africaine, comme l'illustre le demi-griot Youssou N'Dour surnommé « le roi du *mbalax*¹⁸ », d'autres facteurs ont concouru au fait que la musique soit plus valorisée que les récits historiques, et que les chansonnettes prédominent sur la chronique historique. À l'heure actuelle, d'innombrables jeunes griots ont perdu l'intérêt pour ces savoirs, et préfèrent jouer d'un instrument au lieu d'avoir à mémoriser des récits historiques qui n'ont plus de sens pour eux. D'autant plus que les rétributions sont nettement plus alléchantes.

Les nouvelles générations de griots se fondent dorénavant dans le paysage musical actuel, mélangeant même les codes et gestuelles du hip-hop à la tradition *griotique*. Tel en témoigne le clip « Ignanafi Debena »¹⁹ de Sidiki Diabaté, fils de Toumani Diabaté avec plus de 11 millions de vues sur YouTube. En 2015, lors du concert à Paris-Bercy (aujourd'hui Accor Arena) du célèbre rappeur français Booba, il joue sa chanson en guise d'introduction du spectacle. Les deux ont collaboré la même année dans le tube « DKR »²⁰ où la kora de Diabaté est mise à l'hommage. Toutefois, soulignons que la plupart des griots qui ont atteint une notoriété grâce à leurs enregistrements et interprétations sur les scènes contemporaines internationales, conservent un registre plus traditionnel. Ballaké Sissoko, par exemple, participe en 2022 à la série d'enregistrements vidéos publiée sur YouTube, A COLORS SHOW, normalement dédiée aux artistes de musique urbaine, pouvant montrer au jeune public sa virtuosité à la kora²¹.

3. Scène musicale du XX^e siècle jusqu'à nos jours

¹⁸ Genre musical sénégalais émergé dans les années 1970, devenu extrêmement populaire au Sénégal et en Gambie, y étant la musique la plus écoutée. Caractérisé par un mélange de rythmes traditionnels propres aux Wolofs, fortement basés sur le sabar et le tama (deux types de tambours) et sur des influences occidentales contemporaines.

¹⁹ « Ignanafi Debena » de Sidiki Diabaté. [<https://www.youtube.com/watch?v=v2E1MU10yal>]

²⁰ « DKR » de Booba et Sidiki Diabaté. [https://www.youtube.com/watch?v=Stet_4bnclk]

²¹ Ballaké Sissoko sur A COLORS SHOW. [https://www.youtube.com/watch?v=O_J4VUFahKs]

À présent, nous allons voir comment la musique traditionnelle ouest-africaine se transforme et se modernise dès la première moitié du XX^e siècle jusqu'à nos jours. Les sujets traités qui suivent, présentés chronologiquement, offrent une vue d'ensemble sur cette évolution d'une manière représentative.

Avant tout, nous analyserons l'histoire et les caractéristiques de l'un des premiers genres musicaux africains modernes apparu au XX^e siècle, la rumba congolaise. Deuxièmement, nous aborderons l'évolution et l'histoire des orchestres du Mali ainsi que la trajectoire de deux figures maliennes notoires, le chanteur Salif Keïta et le duo Amadou et Mariam. Finalement, nous explorerons deux courants musicaux développés en Côte d'Ivoire, le *zouglou* et le coupé-décalé. Nous justifierons postérieurement la pertinence de nos choix.

Nous observerons à travers les extraits de paroles de diverses chansons comment la langue française s'entremêle à ce paysage musical et parvient à en faire partie de manière indissociable.

3.1. La rumba congolaise

Il est primordial de signaler que bien que ce genre ait surgi dans un pays centre-africain, c'est un élément fondamental de la musique moderne de l'Afrique de l'Ouest. Musique adoptée que tous les pays de l'Afrique de l'Ouest se sont appropriés faisant d'elle un genre ouest-africain au même titre que le genre centre-africain. La rumba congolaise est à l'origine de tous les courants ouest-africains qui lui succèdent. Indémorable, même si son apparition remonte aux années 30, elle est toujours présente sur la scène musicale de l'Afrique. De par sa dimension culturelle et historique, elle a intégré le patrimoine culturel immatériel de l'humanité de l'UNESCO en 2021. Même si la rumba n'utilise le français qu'occasionnellement, étant chantée principalement en lingala, nous nous devons de connaître l'histoire et les caractéristiques de ce genre qui a transfiguré le continent africain.

La scène musicale ouest-africaine du XX^e siècle voit son visage aux racines mandingues se transformer. Les instruments européens importés tout au long de la période coloniale, notamment la guitare et les cuivres à l'instar des fanfares militaires, commencent à apparaître aux côtés de certains instruments traditionnels. Cette influence

coloniale, mélangée aux coutumes locales et à des styles caribéens, tels que la musique afro-cubaine et le calypso trinitadien, qui rencontrent un accueil formidable parmi les musiciens africains de l'époque, donne le jour à des styles populaires novateurs.

Le Congo, étant situé dans l'Afrique centrale, et par conséquent n'étant pas concerné par l'influence de l'ancien empire mandingue, a été un territoire propice à l'apparition de nouveaux courants musicaux, car en effet, la musique n'est pas uniquement réservée à la caste des griots. La rumba congolaise se développe à la fin des années 1930 en République du Congo (Congo-Brazzaville) et en République démocratique du Congo (Congo-Kinshasa, anciennement connue sous le nom de Congo belge) à partir de styles afro-cubains musicaux déjà existants : la rumba cubaine et le son cubain (Okamba, 2022 : 3-8). À l'origine, la rumba et le son, sont des pratiques musicales forgées au XIX^e siècle par les anciens esclaves bakongos²² ou encore yorubas²³ provenant des régions d'Afrique centrale, qui avaient été envoyés aux Amériques et dans les Caraïbes. Le mot rumba provient du terme kikongo « *nkumba* » qui désigne le nombril, et qui fait référence à la danse folklorique pratiquée en couple, nombril contre nombril, par les esclaves bakongos (Okamba, 2022 : 3). Conçue comme une musique festive, mais aussi de résistance à l'oppression esclavagiste, la rumba cubaine est le fruit de nombreux allers-retours entre les Amériques, l'Europe et l'Afrique. Enrichie de sonorités nouvelles, la rumba est revenue dans le bassin du Congo dans la première moitié du XX^e siècle grâce aux échanges maritimes.

Chantée principalement en lingala²⁴, mais également dans d'autres langues comme le kikongo²⁵, le swahili ou le français colonial²⁶, la rumba congolaise connaît un succès fulgurant sur toute la scène musicale ouest-africaine, qui perdure encore de nos jours, mélangeant des rythmes africains traditionnels et la musique afro-cubaine avec d'autres influences occidentales telles que le jazz ou le *rhythm'n'blues*. Elle se caractérise

²² Groupe ethnique de la famille des bantous, concentré au XV^e siècle, principalement dans le Royaume du Kongo, situé sur la côte atlantique de l'Afrique centrale.

²³ Groupe ethnique d'Afrique de l'Ouest habitant principalement au Nigéria, Bénin et Togo. Terme qui apparaît au début du XVI^e siècle pour désigner le Royaume d'Oyo.

²⁴ Langue bantoue parlée en Afrique centrale, majoritairement dans la République démocratique du Congo.

²⁵ Langue bantoue parlée par le peuple bakongo.

²⁶ Voir UNESCO. Fiche Inventaire du Patrimoine Culturel Immatériel de La Rumba Congolaise. Section II (Description). [<https://ich.unesco.org/doc/src/47717-FR.pdf>]

par des arrangements musicaux doux et rythmés, ainsi que par l'utilisation de guitares, de cuivres, de saxophones, de congas, de maracas et de tambours *lokolé*²⁷.

Les pionniers les plus connus sont Paul Kamba, à Brazzaville, ou encore Adou Elenga et Wendo Kolosoy à Léopoldville (devenue Kinshasa après l'indépendance) (Okamba, 2022 : 7-9). Sorti en 1948, « Marie Louise »²⁸ de Wendo Kolosoy devient le premier tube du genre. Dans les années 50, les grands orchestres succèdent à la génération des pionniers, d'abord l'African Jazz de Joseph Kabassélé, connu sous le nom de « Grand Kallé », puis ensuite l'OK Jazz de Franco Luambo. Ces deux orchestres formés à Kinshasa constituent ce que l'on appelle encore aujourd'hui les deux grandes écoles de rumba (Brain, 2021). Pilier de l'OK Jazz, Jean-Serge Essous et Nino Malapet fondent ensuite l'orchestre Les Bantous de la capitale en 1959 à Brazzaville. En 1960, Joseph Kabassélé enregistre à Bruxelles « Indépendance Cha-Cha »²⁹, juste avant la Table ronde, conférence qui aboutira à la proclamation de l'indépendance du Congo et qui deviendra l'hymne des indépendances africaines (Brain, 2021).

Issu de l'African Jazz, Tabu Ley Rochereau a profondément marqué l'histoire de la rumba congolaise, notamment, en introduisant la batterie, à l'image des groupes de pop ou de *rhythm 'n' blues* (Ngoy, 2022 : 79-80). Rochereau a été le premier artiste noir africain à se produire à l'Olympia de Paris en 1969. Sa chanson « Pitié »³⁰ sortie en 1973 est un bel exemple de rencontre entre ce genre musical et la langue française. Avec une cadence bien plus posée que la plupart des chansons de rumba, ses paroles simples mais particulièrement touchantes parviennent à atteindre un niveau d'émotion inimaginable :

Pitié toi mon amour, pitié toi mon cœur
Je travaille nuit et jour pour ton seul bonheur
Pitié toi mon amour, pitié toi mon cœur
Je travaille nuit et jour pour ton seul bonheur
Si tôt le matin je me réveille, devant ta photo je me recueille
Je sors sans déjeuner, je pars pour travailler
Qu'il vente, qu'il pleuve ou qu'il neige, qu'importe le temps, tant que je t'aime
Le soir je vais revenir, je fais ton avenir
[...]

²⁷ Petit tambour à fente traditionnel du bassin du Congo frappé à l'aide de deux baguettes.

²⁸ « Marie Louise » de Wendo Kolosoy. [<https://www.youtube.com/watch?v=e6yOvOzdNAU>]

²⁹ « Indépendance Cha-Cha » de Joseph Kabassélé. [<https://www.youtube.com/watch?v=WRcu2jQBB5E>]

³⁰ « Pitié » de Tabu Ley Rochereau. [https://www.youtube.com/watch?v=JiAgUKx7T_o]

En 1975, Abeti Masikini, l'une des rares femmes à occuper la scène de la chanson congolaise, se produit à son tour à l'Olympia. D'autres chanteuses ont apporté une touche féminine à la rumba congolaise comme, M'Pongo Love, Tshala Muana ou Mbilia Bel. Une tradition que cette nouvelle génération doit à des pionnières comme Marie Kitoko ou encore Lucie Eyenga, car à leur époque, une chanteuse de rumba était très mal vue dans la société congolaise (Van Goethem, 2022).

Cependant, les années 80 seront celles du règne sans partage du groupe Zaïko Langa Langa de Papa Wemba fondé en 1969. Bien que le pionnier de la rumba, Paul Kamba, soit à l'origine du mouvement de la SAPE congolaise³¹, c'est Papa Wemba qui le démocratise (Okamba, 2022 : 7). Zaïko Langa Langa devient le porte-drapeau du *soukous*, un genre dérivé de la rumba congolaise, apparu à la fin des années 60, qui a introduit un changement dans le rythme caractéristique de la rumba (Lecuire ; Zénine, 2022 : 33 min 58 s).

Le *soukous* intègre graduellement de tendances musicales inédites, donnant lieu au *ndombolo*, popularisé à la fin des années 90 et qui adopte des sonorités plus modernes, par le biais de synthétiseurs et d'autres technologies de production audio contemporaines. Les nouvelles générations d'artistes ont adopté ce courant et ont succédé aux chanteurs emblématiques de la rumba traditionnelle.

L'héritage de la rumba congolaise continue ainsi son expansion dans le monde entier grâce à des figures comme celles de Koffi Olomidé, JB Mpiana ou, plus récemment, Fally Ipupa, qui depuis le début de sa carrière en solo en 2006 cumule des millions de vues sur la Toile intercalant le lingala et le français et collaborant avec des artistes de l'Hexagone comme Booba, Ninho ou la chanteuse Aya Nakamura³². Les rappeurs français Maître Gims et Niska, tous deux d'origine congolaise, rendent hommage au mouvement de la SAPE dans leur célèbre *single* « Sapés comme jamais »³³ (2015).

3.2. Les orchestres maliens

³¹ La SAPE, Société des Ambianceurs et des Personnes Élégantes, mouvement culturel et sociétal originaire de la République du Congo consistant à s'habiller le mieux possible, en achetant des vêtements dans des maisons de haute couture. Les adhérents à ce mouvement se dénomment les sapeurs.

³² « Bad Boy » de Fally Ipupa et Aya Nakamura. [<https://www.youtube.com/watch?v=yfCWGHIMxKI>]

³³ « Sapés comme jamais » de Maître Gims et Niska. [<https://www.youtube.com/watch?v=4bPGxLxogvw>]

Les orchestres sont le format musical qui domine dans l'Afrique de l'Ouest du début de la deuxième moitié du XX^e siècle jusque dans les années 80. Ils incarnent la fusion de la tradition mandingue avec la musique occidentale. Les orchestres guinéens sont les précurseurs, cependant les orchestres maliens sont la véritable avant-garde des orchestres ouest-africains. Créés après l'indépendance, leur histoire est liée à l'évolution socio-politique postcoloniale. Ils donnent naissance à de nombreux artistes célèbres sur la scène musicale africaine qui auront un succès international.

La Guinée proclame son indépendance en 1958, après des décennies de colonisation française. Afin de renforcer ce nouveau statut, le président guinéen Sékou Touré souhaite moderniser les arts, tout en respectant la tradition. Il décide alors de mettre l'accent sur l'expression musicale dans le cadre de sa « politique d'authenticité culturelle », se reposant sur l'héritage mandingue. Cette politique cherche à faire surgir des orchestres nationaux afin de représenter le pays à l'étranger, les convertissant en un puissant instrument de propagande, ainsi qu'un symbole d'identité nationale (Pauthier, 2012 : 129-135). À cette fin, le studio d'enregistrement « La voix de la révolution » est créé en 1966, en même temps qu'une maison de disques dépendant de l'État. De cette façon la musique populaire guinéenne obtient une reconnaissance en dehors de ses frontières, et devient l'étendard de la culture panafricaine émergente, de 1960 à 1970.

Le Mali accède à l'indépendance en 1960, s'alignant en grande partie sur la politique socialiste de la Guinée de Sékou Touré (Kamara, 2019 : 272). Dès le lendemain de l'indépendance, le président Modibo Keita fonde l'Orchestre National A pour incarner la diversité musicale malienne dans un contexte de modernité, en imitant le modèle guinéen (Mazzoleni, 2011 : 35). C'est dans la capitale, Bamako, que sont recrutés les meilleurs musiciens du pays qui souhaitent participer à la renaissance musicale. Les griots ou les chanteurs itinérants qui s'accompagnent d'un instrument, sont particulièrement appréciés par le régime de Keita. Au sein d'une nation majoritairement illettrée, ils aident à transmettre aussi bien les programmes économiques et sociaux que les lois promulguées par le régime (Mazzoleni, 2011 : 12-.13). À ses débuts, l'Orchestre National A fusionne le style d'un orchestre de *high-life* ghanéen à celui d'un ensemble cubain, incorporant des instruments tels que des tubas et des timbales caribéennes, des batteries et des cuivres, influencé par la popularité que connaît le répertoire cubain à

l'époque. Puis, avec la création de deux nouveaux orchestres nationaux, B et C, les chants et les instruments traditionnels maliens commencent à être exaltés.

Dans ce même dessein, l'Ensemble Instrumental du Mali, composé essentiellement de griots dont la mission est d'encenser des faits et des figures historiques des grands Empires, voit le jour en 1961 (Kamara, 2019 : 270-271). Il se transforme rapidement en fleuron de cette « politique d'authenticité » mise en place par le régime de Modibo Keita, qui veut renforcer le sentiment d'identité nationale reléguant au second plan les disparités linguistiques du pays. L'Ensemble Instrumental du Mali fera du reste connaître les trois grands joueurs de kora Sidiki Diabaté, Batrou Sékou Kouyaté ou Djélimadi Sissoko qui officient comme chefs d'orchestre (Mazzoleni, 2011 : 21).

À partir de 1962, des compétitions dénommées « Semaines nationales de la jeunesse » sont également instaurées afin de raviver les racines culturelles après l'époque coloniale et d'impliquer dans cette politique unificatrice jusqu'aux moindres villages (Djebari, 2013 : 291-293).

En instrumentalisant la musique, l'État a recours à Radio Mali pour promouvoir les artistes nationaux (Olivier ; Pras, 2022 : 127). C'est alors que Boubacar Traoré, alias « Kar Kar », se fait remarquer en y enregistrant le légendaire morceau « Mali twist »³⁴ qui fusionne la musique traditionnelle avec la musique française des années 60 incarnée par la génération « Salut les copains » de Johnny Hallyday, Sylvie Vartan, Claude François, Françoise Hardy, entre autres (Mazzoleni, 2011 : 11). Sorti en 1963, ce tube est l'un des premiers enregistrements maliens à mêler la langue française aux langues locales. Chanté en bambara, l'auteur encense la récente indépendance et demande à la jeunesse de prendre ses responsabilités afin d'aider au développement du pays. Vers la fin du morceau, dans ce même état d'esprit, il passe à la langue française, chantant :

[...]
Dis-lui que je l'aime, dis-lui que je l'aime
Dis-lui que je l'aime comme un Mali, dis-lui que je l'aime (bis)
Toi que j'aime comme un frère, toi que j'aime comme un frère (bis)
Toi qui es mon ami, toi qui es mon ami
Parce que je comptais sur toi, pour dire que je l'aime
Dis-lui que je l'aime comme un Mali, dis-lui que je l'aime
[...]

³⁴ « Mali twist » de Boubacar Traoré. [<https://www.youtube.com/watch?v=I4l0TdO5-Lw>]

Par ailleurs, les nouvelles modes rock et pop venues des pays anglo-saxons insufflent un vent de modernité à la musique malienne.

En 1968, suite à un coup d'état, Moussa Traoré s'empare du pouvoir et fait emprisonner Modibo Keita coupant court à toute politique culturelle. Les artistes doivent dorénavant se soumettre au Comité Militaire de Libération Nationale (CMLN) que le jeune lieutenant dirige. Le CMLN se rend rapidement compte à quel point les artistes, et plus particulièrement les griots, sont les acteurs de la propagande de l'ancien gouvernement de Modibo Keita. Quand en 1969 l'Ensemble Instrumental du Mali arrache la victoire au festival panafricain d'Alger face à l'orchestre de la Guinée voisine, le nouveau régime décide de reconsidérer sa prise de position quant à la politique culturelle (Mazzoleni, 2011 : 26-27). Il impulse et modernise alors les traditions artistiques maliennes soutenant à son tour les groupes folkloriques et les orchestres nationaux, et organise avec brio à partir de 1970 la « Biennale Sportive, Artistique et Culturelle » à l'image de « Semaine de la jeunesse » de Modibo Keita. Elle sera émulée par d'autres pays africains tels que le Burkina Faso, la Côte d'Ivoire ou le Sénégal, entre autres.

Radio Mali, instrument de la nouvelle politique de propagande (Olivier ; Pras, 2022 : 127), se convertit en point névralgique de la création musicale à Bamako. Après avoir été remarqué au cours d'une « Semaine régionale de la jeunesse » organisée à Mopti³⁵ en 1968, le jeune musicien songhaï Ali Farka Touré, issu d'une famille de nobles, y fait ses débuts en 1972 au grand dam de sa famille qui considère que jouer de la musique échoit aux griots (Mazzoleni, 2011 : 31). Il interprète ses propres chansons accompagné de sa guitare espagnole, ou quelquefois d'instruments traditionnels comme le *n'goni* ou le violon *njarka*³⁶. Il exécute des morceaux modernes, fortement influencé par James Brown et les répertoires cubains et guinéens, mais dans lesquels toute la population malienne peut se reconnaître car, en effet, Ali Farka Touré chante en peul, bozo, tamashek, songhaï, bambara ou malinké (Mazzoleni, 2011 : 144). Il développe son propre genre, associant la musique malienne traditionnelle au blues américain, en autodidacte avec des accords spéciaux. Lorsqu'il publie son premier album en France en 1976, il se

³⁵ Ville surnommée la « Venise du Mali », au centre du pays, actuellement la troisième la plus peuplée, derrière Bamako et Sikasso.

³⁶ Petit violon monocorde.

heurte à une grande indifférence de la part du public, pourtant, grâce à son style baptisé l'« ADN du blues » par le réalisateur de cinéma Martin Scorsese, Farka Touré se convertira par la suite en l'un des ambassadeurs internationaux les plus renommés de toute la musique africaine.

Peu à peu, certains orchestres se détachent des Biennales et des compétitions officielles, c'est-à-dire de l'autorité étatique, et commencent à se produire de façon plus ou moins indépendante lors de concerts dans de divers bars ou établissements de la capitale malienne (Olivier ; Pras, 2022 : 128). Émergent alors les Ambassadeurs du Motel et le Rail Band du Buffet Hôtel de la gare de Bamako qui s'imposent comme les formations phares des années 1970.

Les membres du Rail Band du Buffet Hôtel de la gare de Bamako, regroupés par le virtuose saxophoniste et trompettiste Tidiani Koné³⁷, sont employés par la Régie des chemins de fer du Mali en tant que fonctionnaires cheminots, du reste même leurs instruments sont la propriété de l'État (Olivier ; Pras, 2022 : 127). Ils interprètent le folklore malinké et bambara, la variété française, les rythmes afro-cubains, la rumba congolaise, le *rhythm'n'blues* américain, le jazz et le calypso. Le Rail Band a impulsé la carrière du chanteur Salif Keïta, ainsi que celles des griots Mory Kanté et Djelimady Tounkara.

3.3. Salif Keïta

Salif Keïta est l'un des artistes ouest-africains les plus iconiques du XX^e siècle. Ambassadeur de la culture mandingue dans le monde, il est le pionnier de la fusion musicale africaine et du courant de la sono mondiale. À travers son parcours, nous pouvons analyser l'évolution de la scène ouest-africaine qui se concentre et se transforme à Abidjan à la fin des années 70. Quand il s'installe en France en 1984, il ouvre la porte du marché international à de nombreux artistes africains.

Salif Keïta, tout comme son compatriote Ali Farka Touré, provient d'une famille noble malienne et a connu le rejet de sa famille premièrement de par son albinisme puis du fait de sa vocation artistique. Sa famille proviendrait directement du roi de l'Empire du

³⁷ Poly-instrumentaliste incomparable de jazz, surnommé le « Miles Davis malien ». Salif Keïta déclare à son égard : « Je n'ai tout simplement jamais rencontré un musicien comme lui, à la fois virtuose mais aussi très simple dans sa démarche musicale » (Mazzoleni, 2011 : 39-40).

Mali Soundiata Keïta. Grâce à sa voix puissante et bouleversante, il connaît un parcours tout à fait exceptionnel, d'autant plus qu'il est albinos dans une partie du monde où les albinos sont écartés pour être considérés de mauvais augure (Belal ; Blanchot, 1996 : 38-39). Il reste trois ans au Rail Band, où il ne fait qu'interpréter des standards mandingues, pour rejoindre les Ambassadeurs du Motel en 1973, avec lesquels il réalise de nouvelles compositions. Les Ambassadeurs maîtrisent un large répertoire international qui s'adresse aux visiteurs étrangers du Motel de Bamako. Ils font preuve d'une approche plus moderne et diverse jouant de l'afro-cubain, du jazz, de la pop, du *rhythm'n'blues*, du rock, et même du musette (RFI Musique, 2019).

Vers la fin des années 1970, Abidjan devient la capitale économique de toute l'Afrique de l'Ouest, principalement grâce à l'envolée des prix du café et du cacao. La capitale ivoirienne se transforme rapidement en plaque tournante dans de nombreux domaines, en particulier musicaux et culturels. Elle attire naturellement une multitude de musiciens qui s'y installent, car c'est une ville plus active musicalement et mieux équipée techniquement (Mazzoleni, 2011 : 123). Pour connaître un succès continental et international, Abidjan est le passage obligé pour tout artiste africain.

Le groupe de Salif Keïta, rebaptisé les Ambassadeurs Internationaux, s'établit dans la capitale ivoirienne où il enregistre en 1978 l'album *Mandjou*, comprenant la chanson éponyme³⁸, qui est un hommage au peuple mandingue, et qui fait grimper leur popularité dans le continent africain (RFI Musique, 2019). Son ancien partenaire guinéen du Rail Band, Mory Kanté, qui l'avait remplacé en tant que chanteur vedette, arrive également à Abidjan entouré d'un nouvel ensemble de musiciens. Un grand nombre de chanteuses maliennes suivent, comme par exemple, Nahawa Doumbia, Amy Koïta, Oumou Sangaré ou la griotte Kandia Kouyaté (Mazzoleni, 2011 : 123). L'artiste ivoirien et pionnier du reggae africain, Alpha Blondy, à son retour à Abidjan après quatre ans passés aux États-Unis, fait irruption adoptant totalement des influences non africaines.

Les musiciens essaient de conquérir la scène internationale, parfois en abusant de l'utilisation de synthétiseurs, de programmation et d'autres techniques de production pour parvenir à obtenir un son exubérant mais souvent sans grand intérêt (Mazzoleni, 2011 : 123). Les transformations technologiques, plus particulièrement les claviers,

³⁸ « Mandjou » des Ambassadeurs Internationaux. [<https://www.youtube.com/watch?v=oL3BMAuxZOM>]

substituent les sections de cuivre des orchestres et édulcorent ainsi le son. Les orchestres sont délaissés par le public, car ce sont les interprètes qui à présent sont en vogue.

Après Abidjan, certains artistes ouest-africains, toujours avec la volonté d'outrepasser les frontières de l'Afrique francophone, décident de tenter leur chance dans l'Hexagone à la recherche de la réussite commerciale que cela implique. Dans les années 80, avec le gouvernement socialiste de François Mitterrand et les divers bouleversements culturels et médiatiques, notamment l'apparition de plusieurs radios libres et de nouveaux labels spécialisés, nombre de musiciens africains se sentent attirés (Bensignor, 2019 : 126).

Lorsqu'il quitte les Ambassadeurs, Salif Keïta est le premier à entreprendre l'expérience parisienne en 1984 en s'installant en banlieue, à Montreuil, où se concentre la diaspora malienne. Il sera suivi de nombreux artistes africains tels que l'ex-membre du Rail Band Mory Kanté ou le chanteur malien Kassé Mady Diabaté qui a fait ses débuts dans l'Orchestre National B. Tous sont en quête de sonorités inédites (Mazzoleni, 2011 : 149). La même année de son arrivée, Salif Keïta joue aux côtés de la chanteuse malienne Kandia Kouyaté à Angoulême au Festival pionnier Jazz, qui deviendra Musiques métisses. Angoulême accueille des groupes maliens se convertissant dès lors en ville des musiques mandingues. Salif entame ainsi une carrière en France et en Europe. En 1985, il participe à un grand événement pour la libération de Nelson Mandela, alors emprisonné. Le changement des mentalités et l'engagement de mouvements tels que SOS Racisme favorisent la reconnaissance des musiques africaines, plus précisément maliennes.

En 1987, sous la tutelle du producteur français François Bréant, il enregistre dans un studio parisien l'album *Soro*³⁹ qui va terminer de le révéler au public international. À l'aide de claviers, de synthétiseurs et d'*overdubs*⁴⁰ il entremêle son folklore mandingue à une production moderniste occidentale (RFI Musique, 2019). C'est la première fois qu'il s'immerge pleinement dans son époque, avec ses propres incertitudes et convictions,

³⁹ Publié par Syllart Records, mythique label de musique africaine basé à Paris, fondé en 1978 par le producteur sénégalais Ibrahima Sylla.

⁴⁰ Technique de production audio qui ajoute des sons au moment du mixage à un morceau déjà enregistré.

dépassant ainsi la sphère des louanges *griotiques* et des traditions mandingues (Mazzoleni, 2011 : 151). Ce disque donne le coup d'envoi à un nouveau départ pour la musique africaine et marque la naissance du concept de « sono mondiale » (Bensignor, 2019 : 126). Le chanteur malien renouvellera avec ce succès à l'international pendant les années à venir avec des albums toujours empreints de tradition mandingue mais plus orientés vers le jazz, *Ko-Yan* publié en 1989 (où paraît le tube « Nous pas bouger ») et *Amen* en 1991. Entre-temps, il fonde SOS Albinos, association active sur tout le continent africain (Belal ; Blanchot, 1996 : 41).

En 1998, Salif Keïta se rapproche comme jamais auparavant de la chanson française avec la sortie de son album *Sosie*, où il fait des reprises de chansons d'artistes français comme Maxime Le Forestier, Michel Berger, Jacques Higelin, Léo Ferré ou Serge Gainsbourg, interprétées à la kora ou au balafon (RFI Musique, 2019). Quoique l'album soit entièrement enregistré à Paris, Salif rencontre d'énormes difficultés pour parvenir à sa sortie, car son label de l'époque l'estime trop éloigné de son répertoire habituel (RFI Musique, 2019). C'est grâce à un petit label danois qu'il réussit à le publier, mettant en œuvre une rencontre passionnante entre l'univers mandingue et la culture française. L'émouvante interprétation du classique de Gainsbourg « Je suis venu te dire que je m'en vais »⁴¹ met en évidence cette compénétration des paroles du compositeur français et des sonorités rythmiques du balafon.

Depuis 2004, où il est rentré au Mali, il ne cesse d'enchaîner tournées et succès mondiaux.

3.4. Amadou et Mariam

Un exemple représentatif de confluence entre la culture française et la musique ouest-africaine est incarné par les chansons du duo malien Amadou et Mariam qui s'impose rapidement sur la scène musicale des années 2000. Tout au long de sa carrière, le couple parvient à établir un lien entre la musique pop française et son répertoire traditionnel, tout en y ajoutant des influences blues et soul venues du continent américain. Ils chantent en bambara mais au fil du temps, ils incorporent chaque fois plus de français

⁴¹ « Je suis venu te dire » par Salif Keïta. [<https://www.youtube.com/watch?v=-URcbY9T2Ug>]

dans leurs paroles. À partir de la fin des années 90, ils enregistrent fréquemment des chansons intégralement en français, qui les propulsent au niveau international.

Amadou Bagayoko et Mariam Doumbia se rencontrent en 1975 à l'institut des jeunes aveugles de Bamako. Amadou fait ses débuts comme guitariste avec Les Ambassadeurs du Motel de Bamako de Salif Keïta tandis que Mariam chante lors de mariages et fêtes traditionnelles (RFI Musique, 2014). Le duo joue au Mali puis dans les pays voisins et s'installe en Côte d'Ivoire en 1986. À Abidjan, ils enregistrent quelques cassettes avec succès (RFI Musique, 2014) avant de retourner dans leur pays d'origine en 1993 où ils sortent la célèbre chanson « Le monde a changé »⁴². Sur ce morceau, ils chantent des strophes en bambara sous un fond de blues américain alternant avec deux refrains différents en français :

[...]

Le monde a changé, la vie a changé, nos valeurs ont disparu
Le monde a changé, la vie a changé, la coutume est bafouée
Le monde a changé, la vie a changé, la tradition a disparu

[...]

C'est la loi du Talion, œil pour œil et dent pour dent (bis)
C'est la loi du plus fort, chacun pour soi et Dieu pour tous (bis)

Les paroles simples et répétitives typiques de la chanson malienne traditionnelle s'associent ainsi de manière harmonieuse à la langue française.

Cette relation s'accroît à partir de 1994 lors de leurs premiers séjours en France pour une session d'enregistrements. Ils reviennent trois années plus tard pour y enregistrer leur album *Sou ni tilé* qui sort en Europe en 1998. Même si le titre « Mon amour, ma chérie »⁴³ est très applaudi dans les pays de l'Afrique de l'Ouest (RFI Musique, 2014), c'est la chanson « Je pense à toi »⁴⁴, écrite intégralement en français, qui lance leur carrière en Europe. Grâce, encore une fois, à des paroles simples mais toutefois percutantes, le tube passe en boucle aux radios françaises et connaît un succès immédiat auprès du public :

Je pense à toi, mon amour, ma bien aimée
Ne m'abandonne pas, mon amour, ma chérie
Je pense à toi, mon amour, ma bien aimée
Ne m'abandonne pas, mon amour, ma chérie
Quand je suis dans mon lit, je ne rêve qu'à toi

⁴² « Le monde a changé » d'Amadou et Mariam. [<https://www.youtube.com/watch?v=rtviEwOii0I>]

⁴³ « Mon amour, ma chérie » d'Amadou et Mariam. [<https://www.youtube.com/watch?v=-9NzLOljink>]

⁴⁴ « Je pense à toi » d'Amadou et Mariam. [<https://www.youtube.com/watch?v=gmvJEhRNkSw>]

Et quand je me réveille, je ne pense qu'à toi
Quand je suis dans mon lit, je ne rêve qu'à toi
Et quand je me réveille, je ne pense qu'à toi
[...]

Cependant, c'est l'album *Un dimanche à Bamako* (2004) qui les consacre définitivement sur le panorama international (Mazzoleni, 2011 : 171). L'album est produit entre Paris et Bamako en collaboration avec le guitariste français Manu Chao, qui est littéralement tombé sous le charme de leur musique (RFI Musique, 2014). Le tube « Beaux Dimanches »⁴⁵, également écrit entièrement en français, est une symbiose sublime de ces deux mondes, malien et français. Il fait référence aux interprètes et chanteurs maliens qui actuellement se produisent principalement lors des fêtes de mariages dominicales :

Les dimanches à Bamako, c'est le jour de mariage (bis)
Les djembés⁴⁶ et les *n'doulous*⁴⁷ résonnent partout
Les *baras*⁴⁸ et les *n'tamas*⁴⁹ résonnent partout
La kora et le *n'goni* sont aussi au rendez-vous
Les dimanches à Bamako, c'est le jour de mariage (bis)
[...]
Les *sotramas*⁵⁰ (*sotramas*) les *durunis*⁵¹ (*durunis*)
Les taxis (les taxis) et les voitures (les voitures)
Les frères (les frères) les sœurs (les sœurs)
Les badauds (les badauds) et les griots
[...]

L'album obtient en 2005 la « Victoire de la musique » dans la catégorie « Album reggae, *ragga*, *world* de l'année », faisant d'eux les artistes les plus importants de la scène malienne contemporaine. Le duo participe en 2018 à des enregistrements en direct sur YouTube, sur Tiny Desk⁵², où se sont produits les artistes actuels les plus célèbres tels qu'Ed Sheeran, Adele, Alicia Keys, Justin Bieber ou encore le groupe de K-pop BTS.

3.5. Le *zouglou*

⁴⁵ « Beaux Dimanches » d'Amadou et Mariam. [<https://www.youtube.com/watch?v=O30-zyU-U3M>]

⁴⁶ Tamtam très répandu en Afrique de l'Ouest, étendard de la musique africaine.

⁴⁷ Tambours *dunums* ou *dum dum*, généralement utilisés pour accompagner le djembé

⁴⁸ Tambour présentant une caisse enalebasse.

⁴⁹ Connu comme tambour parlant, car il imite les intonations et les contours mélodiques de la voix humaine.

⁵⁰ Minibus assurant le transport en commun dans les grandes villes du Mali.

⁵¹ Autre forme de minibus malien, première forme de transport en commun à Bamako.

⁵² Amadou et Mariam sur Tiny Desk. [<https://www.youtube.com/watch?v=hcAKsXR51HQ>]

Ce genre musical apparu en Côte d'Ivoire présente tout particulièrement un intérêt pour ce travail du fait de l'utilisation de l'argot ivoirien populaire, le *nouchi*, qui mélange en grande partie le français avec des langues locales ivoiriennes. Cela participe en grande mesure à son expansion sur la scène musicale ouest-africaine, car, contrairement à la rumba congolaise chantée en lingala, le *zouglou* s'avère plus accessible au public en dehors de ses frontières. En outre, le *zouglou*, ancré dans l'identité musicale et culturelle de la Côte d'Ivoire, aborde des thématiques sociétales, politiques et économiques du pays.

Nous avons pris le parti de nous appuyer largement sur des documentaires et interviews disponibles sur la Toile faites aux concepteurs du genre pour privilégier la source originelle, occasion d'une valeur indéniable.

Au début des années 90, un nouveau style urbain apparaît en Côte d'Ivoire, le *zouglou*, qui aura un impact majeur dans tout le pays. Il devient le premier genre de musique à avoir une identité proprement ivoirienne au niveau national. Car même si d'autres musiques ivoiriennes existaient déjà et connaissaient une certaine popularité, elles étaient chantées dans de multiples langues régionales, contrairement au *zouglou* qui est interprété généralement en *nouchi*, un argot mélangeant quelques langues ivoiriennes, telles que le dioula, le baoulé ou le bété, avec le français principalement. (Schumann Douosson, 2015).

Cette musique urbaine ne cible pas les marchés internationaux à travers la fusion musicale des années précédentes pratiquée dans la capitale ivoirienne. Elle contraste avec l'émergence d'autres artistes, qui bien qu'ils soient bien reçus par la population ivoirienne, exaltent des musiques non africaines tel le *reggaeman* Tiken Jah Fakoly, avec son style emprunté à la Jamaïque.

Comme le précise l'un des fondateurs du mouvement, Serges Bruno Porquet⁵³, l'idéologie qui donne naissance au *zouglou* prend forme dans la cité universitaire de Yopougon à l'Université de Cocody à Abidjan (désormais appelée Université Felix Houphouët-Boigny) en 1988, conçu par les étudiants Christian Gogoua surnommé « Joe Christy » et Serges Bruno Porquet alias Opokou N'Ti'. Quoique le mot *zouglou* puisse signifier en baoulé « tas d'ordures », ce rapport à la situation déplorable dans laquelle

⁵³ Voir le témoignage de Serges Bruno Porquet publié le 5 septembre 2009 (Bruno Porquet, 2009).

vivent les étudiants ivoiriens à la fin des années 80, dû à une surpopulation estudiantine, a été faite par des chercheurs (Schumann Douousson, 2015), car en réalité le terme a été inventé par Opokou N'Ti' pour désigner l'étrange style de danse de son ami et cousin Joe Christy⁵⁴.

En effet, à son origine, le terme *zouglou* désigne un style de danse, mais auquel se rattachent des valeurs précises telles que « l'amour vrai, le partage inconditionnel ou la transformation des situations chaotiques en occasion de bonheur et de joie » (Bruno Porquet, 2009). Le *zouglou* se danse alors en levant les bras et le regard vers le ciel pour implorer le seigneur face à la misère de l'étudiant. À Abidjan on ne dit pas, « danser le *zouglou* », on dit « libérer en *zouglou* » (Konaté, 2002 : 783).

Il devient ainsi un mouvement culturel populaire, ou plutôt une philosophie de vie au sein de la cité universitaire. Un groupe d'étudiants se forme alors autour des deux créateurs. Cette philosophie s'axe sur la solidarité étudiante, dans le contexte de crise que subissent le corps universitaire et la société ivoirienne en raison de l'ambiance tumultueuse du nouveau multipartisme démocratique.

Le *zouglou*, n'ayant toujours pas de musique qui l'accompagne, le groupe d'étudiants intègre alors le *wôyô*, qui existe déjà dans le milieu universitaire au travers de « comités de supporters » qui encouragent leurs propres équipes dans le cadre de compétitions sportives. Le *wôyô* ou l'« ambiance facile », qui est, en termes musicaux, la version acoustique du *zouglou* qui lui précède, s'inspire du *tohourou*, qui est la tradition orale des équivalents aux griots en pays Bété⁵⁵, dans le centre-ouest de la Côte d'Ivoire, et de leur rythme caractéristique joué avec le djembé nommé l'*alloukou*. Le terme « ambiance facile » fait allusion à la composition des groupes, constitués uniquement d'un lead vocal, d'un chanteur en second, et de choristes, sur une base rythmique assurée par des percussions élémentaires (djembé, grelots, castagnettes, cuillère et bouteille). Tous les musiciens de l'« ambiance facile », futurs artistes de *zouglous*, sont en premier lieu des percussionnistes accomplis de djembé et de *dunums* avant de s'initier au chant (Goulyzia ; Brédé, 2014a : 05 min 49 s).

⁵⁴ Voir min 6:10 de l'émission *Rien à cacher* du 29 mai 2022 « L'histoire du ZOUGLOU », [<https://www.youtube.com/watch?v=2w7msk6AYyE&t=3521s>]

⁵⁵ Vaste territoire compris entre les villes ivoiriennes de Daloa, Gagnoa et Soubré, associé à l'ethnie bété.

Comme l'explique Opokou N'Ti⁵⁶, quand la crise universitaire atteint son point culminant en 1990, le fondateur du mouvement Joe Christy et son noyau d'étudiants passent le relais à Bilé Didier, alors jeune lycéen. Dans les studios d'enregistrements, à l'aide de guitares et divers arrangements, les producteurs ajoutent des textures mélodiques aux rythmes de *wôyô*, donnant la véritable naissance au *zouglou* en tant que genre musical. L'année suivante, Bilé Didier et son groupe Les Parents du Campus sortent le premier tube de *zouglou*, « Gboglo Koffi »⁵⁷, dont les paroles, en *nouchi*, reflètent les griefs et les difficultés des étudiants :

Haa, la vie estudiantine
Elle est belle, mais on y rencontre beaucoup de problèmes
Lorsqu'on voit un étudiant, on l'envie. Toujours bien sapé, joli garçon sans produits ghanéens
Mais en fait il faut rentrer dans son milieu pour connaître la misère et la galère de l'étudiant
ôôôh bon Dieu, Qu'avons-nous fait pour subir un tel sort?
Et c'est cette manière d'implorer le seigneur qui a engendré le *zouglou*, danse philosophique qui permet à l'étudiant de se recueillir et d'oublier un peu ses problèmes
Dansons donc le *zouglou*.

[...]

Mais est-ce que vous savez ce qu'on appelle Cambodgiens?
Les Cambodgiens, ce sont des étudiants, qui n'ont pas droit à la chambre
On sait pas trop pourquoi oooh
Parfois pour une chambre prévue pour un
On se retrouve à quatre
À la cuisine, y a deux dormeurs
Si c'est une chambre double, on est parfois sept
C'est ça les vraies réalités estudiantines.

[...]

Par ailleurs, le *zouglou* contribue à la divulgation de néologismes *nouchis*, tel est le cas du terme « *côcô* » qui désigne quelqu'un qui vit aux crochets des autres, popularisé par la chanson « Les *côcôs* »⁵⁸ enregistrée par L'Enfant Yodé en 1992 (Konaté, 2002 : 788) :

Les *côcôs* oh les *côcôs* sont pas sérieux
Les *côcôs* c'est les gens ils sont pas gentils
Savez-vous ce qu'on appelle un *côcô*?
Les *côcôs* c'est les gens qui vivent dans la poche de leurs camarades
Ceux-là c'est les *côcôs*

[...]

⁵⁶ Voir le témoignage de Serges Bruno Porquet publié le 5 septembre 2009 (Bruno Porquet, 2009).

⁵⁷ « Gboglo Koffi » de Les Parents du Campus. [<https://www.youtube.com/watch?v=LoVGQkP5eSo>]

⁵⁸ « Les *côcôs* » de L'Enfant Yodé. [<https://www.youtube.com/watch?v=PfPCZ98R8mU>]

Certains termes *nouchi*, comme « go »⁵⁹, « s'enjailler », « gênance » ou « brouteur » ont même fait leur apparition dans le dictionnaire de la langue française Le Petit Robert en 2023.

Lors de ses premières diffusions à la radio ivoirienne le *zouglou* est fortement critiqué. On reproche aux interprètes de chanter faux outre les pas qui sont comparés à des grimaces (Konaté, 2002 : 778). Grâce à des figures comme Georges Aboké, producteur et animateur de l'émission musicale télévisée Tempo, qui contribuent à la diffusion du genre (Konaté, 2002 : 789), le *zouglou* réussit à rivaliser avec le *makossa* camerounais, le *soukous* congolais, le reggae ou encore le hip-hop.

Le *zouglou* laisse derrière lui la contestation estudiantine pour céder le pas aux revendications socio-politiques de toute la jeunesse ivoirienne, mais toujours sur un fond satirique ou humoristique⁶⁰. Une multitude de groupes émergent parmi lesquels, Les Poussins Choc, Les Garagistes, System Gazeur, Les Salopards ou, quelques années plus tard, Yodé & Siro (issus de Poussins Choc) et Espoir 2000. Ces groupes mythiques aident le *zouglou* à faire partie intégrante du paysage culturel de la Côte d'Ivoire, d'autant plus, qu'il devient le premier genre musical ivoirien fédérateur de par son caractère supra-ethnique (Schumann Douosson, 2015).

À travers leurs textes, les artistes de *zouglou* évoquent des faits d'actualité, comme le morceau « ASEC Kôtôkô »⁶¹ de Poussins Choc qui en 1994 retrace les violents affrontements entre supporters ivoiriens et ghanéens qui ont suivi le match qui opposait l'ASEC d'Abidjan à l'Asante Kôtôkô de Kumasi dans la Coupe d'Afrique des Clubs de Football (Konaté, 2002 : 786-787) :

[...]
Match retour, chez eux au Ghana,
On a joué ballon, ASEC gagné, Kotoko est fâché
Ils nous ont *propro*⁶², ils nous ont cognés, ils nous ont bottés
D'autres ont été tués, nous on a rien dit
Arrivés à Abidjan, règlement de compte, on a *mouta*⁶³ ghanéens:
Jeux de jambes, coups de tête, jeux de zieux,
Jeux de mollets, jeux de tibias, même jeux de dos

⁵⁹ Femme, fille ou petite-amie en *nouchi*.

⁶⁰ Voir min 2:19 de l'interview de AfricaTV *Espoir 2000, la conscience du Zouglou* publiée le 19 octobre 2015. [<https://www.youtube.com/watch?v=DMLm58zVCXg>]

⁶¹ « ASEC Kôtôkô » de Les Poussins Choc. [<https://www.youtube.com/watch?v=DJrYuDIDhzg>]

⁶² Chasser ou faire fuir quelqu'un en *nouchi*.

⁶³ Attraper en *nouchi*.

On les a frappés, on les a cognés, on les a bottés
[...]

En 1995, Les Salopards publient leur album culte *Bouche B* qui remporte un énorme succès avec des textes engagés d'un niveau intellectuel incontestable, comme dans leur tube « Vive le maire »⁶⁴. Pour autant, certains titres ne sont pas autorisés à passer à la radio et quand en 1997, ils sortent leur deuxième cassette *Génération Sacrifiées*, un succès retentissant mais censuré⁶⁵.

Des formations féminines voient le jour comme Les Copines, Les Zougounettes et Les Avocates. De nouveaux courants venus de la région côtière de la Côte d'Ivoire apparaissent, notamment, le *yousoumba* et sa danse le *mapouka*, connue pour ses chorégraphies osées voire obscènes, qui rencontrent une grande popularité (Goulyzia ; Brédé, 2014a : 24 min 23 s) avec des groupes emblématiques tels que Aboutou Roots, À nous les petits, Génération mot à mot, ou encore Nigui Saff K-Dance.

En 1999, Magic System avec leur titre légendaire « Premier Gaou »⁶⁶, incarnent la véritable consécration du *zouglo* sur le plan international. Le tube demeure, encore de nos jours, la chanson par excellence de toute fête ouest-africaine :

C'est dans ma galère que la *go*, Antou m'a quitté, oh ah (quater)
Quand j'avais un peu oh, matin midi soir
On était ensemble oh, à la rue Princesse oh
Aux mille maquis oh, Asalfo payait les poulets oh
L'argent est fini, Antou a changé de côté oh
*Wari ban nan*⁶⁷, elle a changé de copain oh
Nan guin nan wan, nan guin nan wan (bis)
Dieu merci pour moi, je savais chanter un peu oh
J'ai fait ma cassette oh, on me voit à la télé oh
Matin midi soir c'est moi je chante à la radio oh
Antou a vu ça elle dit le *gaou*⁶⁸ a percé oh
Attends je vais partir le couper oh
Et on dit premier *gaou* n'est pas *gaou* oh
C'est deuxième *gaou* qui est *niata*⁶⁹ oh ah
[...]

⁶⁴ « Vive le maire » de Les Salopards. [<https://www.youtube.com/watch?v=MpmlYiggtDE>]

⁶⁵ Voir min 19:00 de l'émission *WAM* du 28 Septembre 2020 avec les Salopards.
[<https://www.youtube.com/watch?v=dd2jaFhqSj0>]

⁶⁶ « Premier Gaou » de Magic System. [<https://www.youtube.com/watch?v=d9zaFGANyrl>]

⁶⁷ L'argent est fini en dioula.

⁶⁸ Personne naïve en *nouchi*.

⁶⁹ Stupide en *nouchi*

Les succès s'ensuivent avec des titres comme « Un gaou à Paris », « Bouger bouger » et bien d'autres. Quoique les Magic System deviennent les ambassadeurs incontestables du *zouglou* dans le monde entier, vendant des millions d'albums, ils sont accusés par les puristes de dénaturer le genre en le fusionnant à d'autres musiques contemporaines⁷⁰, comme par exemple, lors de leur collaboration « Chérie coco »⁷¹ (2011) avec le rappeur français Soprano aux sonorités de *dance music*.

Du fait de son rôle socio-politique assumé, le *zouglou* investit la scène politique lors de campagnes électorales. Les politiques, conscients du pouvoir de mobilisation des chanteurs *zouglou*, s'offrent leurs services (Goulyzia ; Brédé, 2014b : 18 min 38 s), tels que les anciens griots.

3.6. Le coupé-décalé

Un courant musical né en France, le coupé-décalé a une présence et une répercussion incontestable non seulement sur toute la scène musicale contemporaine africaine, mais aussi dans l'Hexagone, influençant profondément la culture populaire de l'Afrique de l'Ouest et sa diaspora. De surcroît, il s'agit du dernier genre musical majeur qui fait irruption dans un pays ouest-africain francophone.

Tout comme pour le *zouglou*, nous nous appuyons sur des témoignages vidéo de ses protagonistes publiés sur la plateforme YouTube.

Héritier musical du *zouglou*, le coupé-décalé est conçu à Paris en 2001 par un collectif de jeunes ivoiriens *ambianceurs*, ou « *atalakus* »⁷², appelé La Jet Set et dirigé par Douk Saga, qui dansent et animent les soirées en boîtes de nuit aux rythmes des animations des DJs⁷³. Dérivé du *zouglou* et du *yousoumba*, le coupé-décalé est fortement influencé à ses débuts par le *ndombolo* congolais, mais également par d'autres genres comme le *makossa* camerounais, voire des styles antillais⁷⁴.

⁷⁰ Voir min 32:19 de l'émission *Rien à cacher* du 29 mai 2022 « L'histoire du ZOUGLOU ».

[<https://www.youtube.com/watch?v=2w7mSk6AYyE&t=3521s>]

⁷¹ « Chérie coco », de Magic System et Soprano. [<https://www.youtube.com/watch?v=BBOCbsW0rIE>]

⁷² Terme emprunté au lingala signifiant « animateurs ».

⁷³ Voir min 00:09 l'interview de *DÉKALÉ Mag* « LINO VERSACE dévoile toute la vérité sur DOUK SAGA » publiée le 19 septembre 2021. [<https://www.youtube.com/watch?v=ram7b5YKMUw>]

⁷⁴ Voir min 01:45 sur le reportage de TV5MONDE « TV5 À Abidjan sur l'origine du coupé décalé » avec l'extrait de l'interview à DJ Jacob. [<https://www.youtube.com/watch?v=5KRPK9PlcE4>]

C'est DJ Jacob qui introduit les termes « couper » et « décaler » faisant référence aux pas de danse réalisés par La Jet Set lors des séances nocturnes⁷⁵, même si, Douk Saga, considéré comme le père fondateur du mouvement, est celui qui en a fait un véritable concept et l'a ensuite développé et internationalisé avec son *hit* sorti en 2003 « Sagacité »⁷⁶ :

[...]
Y'a une danse qui a été créée là (décalé-coupé)
Celui qui l'a créée s'appelle (Sagacité)
On l'appelle Douk Saga c'est mon vieux père
Le créateur du coupé-décalé
[...]

Les médias officiels, eux, ont voulu imposer une autre signification au terme, « couper » comme « voler » ou « arnaquer », et « décaler » comme « partir » ou « s'enfuir » (George, 2019 : 02 min 11 s), évoquant une attitude de débrouillardise et de défiance. Il est essentiellement interprété en *nouchi* mais, contrairement au *zouglou*, les paroles des chansons du coupé-décalé mettent l'accent sur le matérialisme et le divertissement, prônant un style de vie outrancier et ostentatoire. La Jet Set, assied les éléments caractéristiques à ce mouvement, au travers d'autres termes *nouchis* tel que « *farot farot* », qui s'inspire des sapeurs congolais, et qui, comme eux, portent des vêtements chers et tape-à-l'œil, ou tel que le « *travaillement* » (Stoll, 2020 : 132), qui fait allusion au fait de distribuer un maximum de billets de banque lors de soirées fortement arrosées.

Le coupé-décalé se popularise lors d'une période de crise socio-politique en Côte d'Ivoire, au début de la guerre civile ivoirienne en 2002⁷⁷. Le pays est alors coupé en deux, les rebelles des Forces nouvelles de Côte d'Ivoire (FNCI) occupent le nord et les forces gouvernementales contrôlent le sud (Roux, 2018 : 93). Ce genre musical a servi d'échappatoire aux difficultés quotidiennes et a permis aux jeunes ivoiriens de célébrer la résilience et la créativité face aux adversités :

⁷⁵ Voir min 00:45 sur le reportage de TV5MONDE « TV5 À Abidjan sur l'origine du coupé décalé » avec les extraits des interviews à Désiré Kouadjo et DJ Jacob.

[<https://www.youtube.com/watch?v=5KRPK9PlcE4>]

⁷⁶ « Sagacité » de Douk Saga. [<https://www.youtube.com/watch?v=j2Qdxw3sR1o>]

⁷⁷ Le 19 septembre 2002, une rébellion politico-militaire tente de renverser le président ivoirien Laurent Gbagbo. La France fait évacuer ses ressortissants. L'armée française établit ensuite une ligne de non-franchissement qui marquera la division du pays jusqu'aux accords de Ouagadougou du 4 mars 2007.

« Le coupé décalé puise son sens le plus profond dans la situation politique de la Côte d'Ivoire [...] Dans un climat ni de paix ni de guerre où les milices ont pris le dessus et les armes la place de la parole, ne sachant plus à quel saint se vouer, les Ivoiriens se sont tournés vers un autre président : Douk Saga, le président de la jet-set et, par ricochet, le président de tous ceux qui aspirent à la joie et à la gaieté. » (Boka, dans Lavaine, 2021)

Avec un couvre-feu imposé à partir de 17 heures, la jeunesse ivoirienne se rassemble toute la journée dans les maquis⁷⁸ et les boîtes de nuit, dès 7h du matin, pour s'amuser et faire la fête dans les ambiances de coupé-décalé⁷⁹. La rue Princesse, au cœur de Yopougon dans le nord de la capitale ivoirienne, est le haut lieu du mouvement, où les danseurs mettent à l'épreuve leur talent.

Les DJs, jusqu'alors restreints au rôle de simples ambiançeurs, commencent à devenir de véritables artistes. Chaque chanson inédite engendre une nouvelle danse ou un nouveau geste, qui se convertit rapidement en tendance. Ange Didier Houon, connu sous son nom de scène DJ Arafat, devient rapidement l'artiste phare de la nouvelle génération du coupé-décalé, depuis son ascension à partir de 2003. Aussi bien connu pour ses performances électrisantes en direct que pour ses clashes sur les réseaux sociaux, il a contribué à l'évolution du genre et à son internationalisation avec son style plus *hardcore*, au travers de titres comme « Enfant béni »⁸⁰ (2017) :

[...]
Mon père m'a quitté
Aujourd'hui je me défends tout seul
Y'a ma mère qui me soutient et je rends grâce à Dieu
Soyez forts!
Soyez toujours forts!
Il ne faut jamais baisser les bras
J'ai appris à voler de mes propres ailes
Je n'ai jamais compté sur quelqu'un dans cette vie
[...]

Son décès prématuré en 2019, suite à un accident de moto, engendre un véritable bouleversement dans la société ivoirienne. Parmi les autres artistes les plus réputés du coupé-décalé, se trouvent Serge Beynaud, Debordo Leekunfa, DJ Mix (alias Mix Premier), DJ Lewis, et bien d'autres.

⁷⁸ Terme désignant un restaurant ou un bar, en Côte d'Ivoire et au Burkina Faso.

⁷⁹ Voir min 07:07 sur le reportage de TV5MONDE « TV5 À Abidjan sur l'origine du coupé décalé » avec l'extrait de l'interview à DJ Arafat. [<https://www.youtube.com/watch?v=5KRPK9PlcE4>]

⁸⁰ « Enfant béni » de DJ Arafat. [https://www.youtube.com/watch?v=5iHp_R3Wq_k]

Le coupé-décalé est particulièrement populaire dans les diasporas africaines en Europe et aux États-Unis, où il continue à captiver les nouvelles générations. Il ne cesse d'évoluer, s'intégrant aux genres musicaux contemporains, comme le hip-hop et l'*afrobeats*⁸¹. Le célèbre rappeur français MHD, de père guinéen et de mère sénégalaise, lance en 2015 une série de morceaux intitulés « Afro Trap »⁸² mélangeant la musique *trap*⁸³ américaine au coupé-décalé.

Aujourd'hui, la Côte d'Ivoire occupe toujours une place prépondérante quant à la musique mais doit désormais partager son titre avec des pays anglophones tels que le Nigeria ou le Ghana, suite à la récente popularité connue par des genres sous l'influence du hip-hop venu des États-Unis, tels que *hiplife* ghanéen et l'*afrobeats* nigérien qui prédominent sur la scène musicale africaine contemporaine. Les artistes du Nigéria, Davido, Burna Boy ou encore Wizkid sont parmi les plus renommés de ce courant qui s'étend actuellement dans le monde entier.

4. Conclusion

À l'issue de notre travail, nous pouvons affirmer que dans la tradition de l'Afrique de l'Ouest qui dit musique, dit griot. Cependant, comme nous l'avons vu, l'ensemble des fonctions des griots, appelée *djeliya*, va bien au-delà de la musique. Ils sont chargés de préserver la mémoire collective de la société à travers la mémorisation et récitation d'épopées historiques et de généalogies de familles entières. Pour cela, ils sont soumis à une formation exigeante normalement au sein de leur famille, mais également dans des écoles d'oratoire. Cette exigence se doit à la rigueur qui leur est imposée à l'heure de réciter les épopées ou les généalogies, car sans documents écrits, la transmission et préservation de ces connaissances ancestrales dépendent entièrement d'eux. Ils interviennent également en tant que médiateurs lors de conflits entre familles ou au sein d'une même famille. En outre, leur intégration dans la vie moderne a été source de

⁸¹ Style musical contemporain des années 2000 né au Nigeria, connu comme *afro-pop*,

⁸² « Afro Trap Part 1 (La Moula) » de MHD. [<https://www.youtube.com/watch?v=bfsZA-mgA8o>]

⁸³ Sous-catégorie du hip-hop développée dans le Sud des États Unis dominant la scène actuelle du genre.

difficultés, car les griots ont dû en grande partie laisser de côté leurs fonctions traditionnelles pour pouvoir subsister. Nombre de griots ne dédient donc pas le temps nécessaire à la mémorisation de récits et ne préfèrent se consacrer qu'à la pratique musicale en apprenant à jouer d'un instrument traditionnel tel que le balafon, la kora, le *n'goni* ou le djembé.

Bien que les rythmes traditionnels aient survécu au cours du temps grâce à cette caste, celle-ci a pris en otage la production musicale ce qui a eu des conséquences sur la diffusion et la démocratisation de la musique. Comme nous l'avons expliqué, certains grands musiciens sans ascendance *griotique* sont parvenus à faire carrière dans le domaine de la musique ce qui n'a pas été sans obstacle. Au contraire, la société ouest-africaine qui considère que la musique échoit uniquement aux griots, ne conçoit pas qu'une personne non issue de cette caste décide de se lancer dans la musique, tel est le cas de Salif Keïta ou de Ali Farka Touré. Tenant compte que les griots sont une caste minoritaire dans la société, ceci a difficilement permis la prolifération de nouveaux artistes.

En revanche, cette entrave n'existe pas dans les pays africains qui n'ont pas connu l'emprise de l'Empire du Mali, comme dans le cas des pays de la Centrafrique, plus particulièrement le Congo. Si nous traduisons cela à nos jours, il est plus aisé de comprendre pourquoi le rap français est dominé par la diaspora congolaise, pays avec une forte tradition musicale propice à l'apparition de nouveaux courants musicaux, ce qui explique que les Français d'origine congolaise accaparent une grande partie de ce milieu. La liste est interminable, pour n'en citer que quelques-uns, Maître Gims, Ninho, Niska, SDM, Tiakola, Kalash Criminel, ou même Youssoupha, le fils du chanteur de rumba Tabu Ley Rochereau.

Cela en a été de même pour l'expansion de la rumba congolaise dans tous les pays d'Afrique de l'Ouest. Ce courant musical apparu en Afrique centrale a été primordial dans l'évolution de la musique mais plus particulièrement en Afrique de l'Ouest qui en a fait une musique propre et indissociable de son histoire. Elle se développe à partir du son cubain et de la rumba cubaine, qui puisent leurs racines dans la même région du Congo, où les esclaves bakongos ont été capturés. Le répertoire afro-cubain revient ainsi dans son véritable pays d'origine, où il acquiert une nouvelle dimension avec ce nouveau genre révolutionnant le paysage musical africain et mondial. C'est le premier genre musical

moderne africain du XX^e siècle à s'imposer sur la scène musicale de l'Afrique francophone. Bien qu'à ses débuts il n'utilise la langue française qu'occasionnellement, celle-ci devient une composante de plus en plus prépondérante. L'influence de cet héritage est toujours palpable au travers d'artistes comme Fally Ipupa qui actuellement détient le titre de l'artiste africain francophone le plus écouté dans le monde.

C'est ainsi qu'avec le coup d'envoi que représentent les proclamations d'indépendances des pays de l'Afrique de l'Ouest, les États, notamment la Guinée suivie du Mali, fondent des orchestres nationaux sous la tutelle de l'État. Quoique l'idée derrière la création de ces orchestres soit de mettre en avant la culture nationale et l'héritage mandingue, à l'origine ils sont fortement influencés par les rythmes afro-cubains et la rumba congolaise en vogue à l'époque. Peu à peu, d'autres influences occidentales, telles que le jazz et le blues entre autres, viennent s'ajouter à ce mélange. C'est ainsi que l'héritage mandingue se mêle aux influences occidentales, donnant naissance à de nombreux artistes, notamment, Salif Keïta, Mory Kanté, ou le duo Amadou et Mariam.

Le format d'orchestres étatiques arrive à son terme à la fin des années 70, moment de l'essor économique d'Abidjan, en Côte d'Ivoire. Ceci attire tous les grands artistes ouest-africains qui partent à la conquête d'un succès international. La fusion des sonorités et la quête de modernité par le biais de nouvelles technologies de production se poursuivent. Toujours dans cette logique, de nombreux artistes, suivant l'exemple de Salif Keïta, partent vers la capitale française donnant naissance à la sono mondiale. La culture mandingue entre alors en symbiose avec la culture française. Les chansons et textes en bambara et français du duo malien Amadou et Mariam en sont un parfait exemple. Ils intègrent chaque fois plus de français dans leurs paroles jusqu'à la fin des années 90 où ils commencent à publier fréquemment des chansons écrites intégralement en français.

Modernité ne veut pas toujours dire Occident, car comme nous l'avons constaté, bien qu'au début la modernisation provienne en effet de l'apport colonial européen, les genres urbains qui surgissent en Côte d'Ivoire sont proprement ivoiriens et africains. Parallèlement à la volonté de certains artistes de conquérir les marchés internationaux, ces genres qui domineront la scène ouest-africaine à partir des années 90 se développent. Le *zouglou*, variante engagée, et le coupé-décalé, variante festive, conçus

par les Africains pour les Africains, manifestent les caractéristiques d'une musique proprement ivoirienne mais moderne. Toutefois, ce qui fait leur popularité en dehors des frontières de la Côte d'Ivoire est l'utilisation du *nouchi*, l'argot ivoirien mélangeant des langues nationales au français. Avec une grande base de français dans les textes, celui-ci devient un élément essentiel et indissociable de ce paysage musical, qui n'est pas une volonté de se projeter internationalement mais un reflet de la réalité socio-culturelle de cette région.

Comme nous l'avons observé, l'histoire et l'évolution de la musique africaine est une histoire d'allers-retours incessants. Tel est le cas de la rumba, voire du hip-hop créé aux États-Unis par les descendants des esclaves ouest-africains envoyés sur le continent américain. Le coupé-décalé n'est pas une exception, conçu à Paris par la diaspora ivoirienne, il revient ensuite en Côte d'Ivoire pour « ambiancer » la difficile période de la guerre civile.

Cette dynamique d'allers-retours poursuit son histoire de nos jours avec tous les enfants de la diaspora africaine, héritiers de cette tradition musicale qui se produisent sur les scènes françaises et internationales et influencent à leur tour les nouvelles tendances en Afrique. Indéniablement, ce mélange de tradition et modernité ne cesse d'évoluer.

Bibliographie

- Alvares d'Almada, André (1881). *Tratado breve dos Rios de Guiné do Cabo-Verde*. Porto : Typographia commercial portuense (ed. de Köpke).
- Baumgardt, Ursula (2008). « La Performance », Variabilité, transmission, création », dans Jean Derive (dir.), *Littératures orales africaines. Perspectives théoriques et méthodologiques*. Paris : Karthala, 49-101.
- Belal, Karim ; Blanchot, Philippe (1996). « Salif Keïta. Un homme blanc au sang noir », *Afrique Magazine*, n° 133, 38-41.
- Bensignor, François (2019) « Paris-Afrique 80's », *Hommes & migrations*, n° 1325, 126-135. Récupéré de <http://journals.openedition.org/hommesmigrations/9197> [consulté le 3 juin 2024]
- Bornand, Sandra (2005). *Le discours du griot généalogiste chez les Zarma du Niger*. Paris : Karthala.
- Brain, Alan (2021). "Les autres chevaliers de la Table ronde", *PAM Magazine*. Récupéré de <https://pan-african-music.com/table-ronde-independance-cha-cha/> [consulté le 8 juin 2024].
- Bruno Porquet, Serges (2009). *Débat sur les origines du Zouglou*. Récupéré de <https://news.abidjan.net/articles/341855/debat-sur-les-origines-du-zouglou-lun-des-fondateurs-opokou-nti-sort-de-sa-reserve-depuis-les-usa-bile-didier-merite-la-reconnaissance-de-la-nation-christian-gogoua-et-moi-sommes-les-createurs-du-zouglou> [consulté le 15 juin 2024].
- Camara, Sory (1992). *Gens de la parole*. Paris : Karthala- ACCT-SAEC.
- Derive, Jean (2012). *L'art du verbe dans l'oralité africaine*. Paris : L'Harmattan.
- Diabaté, Massa Makan (1975). *L'aigle et l'épervier ou La geste de Sunjata*. Paris : Pierre Jean Oswald.
- Diakité, Drissa (2009). *Kuyatè, la force du serment. Aux origines du griot mandingue*. Paris : L'Harmattan.
- Diawara, Mamadou (1996), « Le griot mande à l'heure de la globalisation », *Cahiers d'Études africaines*, n° 144, 591-612.
- Djebari, Elina (2013). « La Biennale artistique et culturelle du Mali : la mise en scène d'une culture nationale, de l'indépendance à aujourd'hui », *Histoire des festivals - XX^e-XXI^e siècle*, 291-302.
- Fernandes, Valentim (1997). *Códice Valentim Fernandes*. Lisboa : Academia Portuguesa da Historia.

- Hale, Thomas A. (1998). *Griots and Griottes*. Bloomington : Indiana University Press.
- Hampâté Bâ, Amadou (1972). *Aspects de la civilisation africaine*. Paris : Présence Africaine.
- Hampâté Bâ, Amadou (1980). « La tradition vivante », dans Joseph Ki-Zerbo (dir.), *Histoire générale de l'Afrique : Méthodologie et préhistoire africaine. Chapitre 8*, vol. 1. Paris : Ed. UNESCO, 191-230.
- Hampâté Bâ, Amadou [1991] (1992). *Amkoullel, l'enfant peul*. Arles : Actes Sud.
- Hampâté Bâ, Amadou (2008). *La parole, mémoire vivante de l'Afrique*. Saint-Clément de Rivière : Fata Morgana
- Institut des Musées Nationaux du Congo (2019). *Fiche Inventaire du Patrimoine Culturel Immatériel. La Rumba Congolaise*. UNESCO. Récupéré de <https://ich.unesco.org/doc/src/47717-FR.pdf> [consulté le 16 juin 2024].
- Jansen, Jan (2001). *Épopée, histoire, société. Le cas de Soundjata (Mali et Guinée)*. Paris : Karthala.
- Johnson, John (2004). « Griots mandingues : caractéristiques et rôles sociaux », *Africultures*, (Griot réel ou griot rêvé), n° 61, 13-22.
- Kamara, Oumar (2019). « Avènement des arts et spectacles coloniaux », dans Doulaye Konaté (dir.), *Histoire contemporaine du Mali. Contribution à la redécouverte de la dynamique de construction de l'État-Nation*, Paris : Friedrich Ebert Stiftung.
- Kesteloot, Lilyan ; Dieng, Bassirou (1997). *Les épopées d'Afrique noire*. Paris : Karthala-UNESCO.
- Konaté, Yacouba (2002). Génération zougou, *Cahiers d'Études africaines*, n° 168, 777-796. Récupéré de <https://journals.openedition.org/etudesafriaines/166> [consulté le 3 juin 2024].
- Lavaine, Bertrand (2021). « Coupé décalé, tempo sulfureux », *Grand Angle*. RFI. Récupéré de <https://musique.rfi.fr/coupe-decale/20210108-coupe-decale-tempo-sulfureux> [consulté le 10 juin 2024].
- Lecuivre, Vivia ; Zénine, Dorian (2022). « La rumba congolaise, une odyssée », *La Série musicale*. Radio France. Récupéré de <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-serie-musicale/la-rumba-congolaise-une-odysee-6540117> [consulté le 10 juin 2024].
- Leguy, Cécile (2001). *Le proverbe chez les Bwa du Mali*. Paris : Karthala
- Manda Tchewba, Antoine (2012). *L'Afrique en musiques. Tome 2 : De l'art griotique à la polyphonie australe*. Paris : L'Harmattan.

- Mazzoleni, Florent (2011). *Musiques modernes et traditionnelles du Mali*. Basauri : Le Castor Astral.
- Montes Nogales, Vicente E. (2020). *Literaturas orales africanas, de África occidental a España*. Zaragoza : Pórtico.
- Ngoy, Body (2022). *Kassav' : Des traditions à l'universalité*. Paris : Editions du Net
- Niane, Djibril Tamsir [1960] (2002). *Soundjata ou l'épopée mandingue*. Paris : Présence Africaine.
- Okamba, Emmanuel (2022). *La " Rumba ", un humanisme musical en partage*. Paris : Université de Paris-Est.
- Olivier, Emmanuelle ; Pras, Amandine (2022). « Généalogies des professionnels du studio d'enregistrement à Bamako (Mali) », *Cahiers d'ethnomusicologie*, 123-149.
- Pauthier, Céline (2012). « La musique guinéenne, vecteur du patrimoine national (des années 1950 à 1984) », *L'Afrique des savoirs au sud du Sahara (XVIe-XXIe siècles), Acteurs, supports, pratiques, 2012*, 129-154. Paris : Université Paris Diderot-Paris 7-SEDET.
- Rémond, Anne-Charlotte (2023). « La Kora, instrument aux mille facettes », *Musicopolis*. Radio France. Récupéré de <https://www.radiofrance.fr/francemusique/podcasts/musicopolis/la-kora-instrument-aux-mille-facettes-3708022> [consulté le 2 juin 2024].
- RFI Musique (2014). *Amadou et Mariam. Biographie*. Récupéré de <https://musique.rfi.fr/artiste/musiques-monde/amadou-mariam> [consulté le 9 juin 2024]
- RFI Musique (2019). *Salif Keita. Biographie*. Récupéré de <https://musique.rfi.fr/artiste/musiques-monde/salif-keita> [consulté le 9 juin 2024]
- Roux, Benoît (2018). « Le déclenchement de l'intervention française en Côte d'Ivoire (2002). Des risques de s'affranchir des contre-pouvoirs et du système international dans la régulation d'une guerre civile », *Relations Internationales*, n° 175, 93-108. Récupéré de <https://www.cairn.info/revue-relations-internationales-2018-3-page-93.htm> [consulté le 19 juin 2024].
- Sangaré, Fatou (2004a). « Griots et griottes : de Bamako à Paris », *Africultures, (Griot réel ou griot rêvé)*, n° 21, 62-65.
- Sangaré, Fatou (2004b). « Mah Damba, djelimusso nyuma, la sublime griotte », *Africultures, (Griot réel ou griot rêvé)*, n° 21, 69-71.
- Schumann Douosson, Anne (2015). *Le Zouglou en Côte d'Ivoire*. Music in Africa. Récupéré de <https://www.musicinafrica.net/fr/magazine/le-zouglou-en-c%C3%B4te-d%E2%80%99ivoire> [consulté le 10 juin 2024].

Stoll, Marie (2020). « Au croisement du nouchi et du coupé-décalé : un défi à l'appartenance nationale », *Akofena*, n° 2, 129-138.

Van Goethem, Laurence (2022). *La Rumba au féminin. Entretien avec Monique Mbeka Phoba*. La Pointe. Récupéré de <https://lapointe.be/2022/05/23/la-rumba-au-feminin/> [consulté le 5 juin 2024].

Zembellat, Sultan (non daté). « L'origine de la Rumba Congolaise », *Anthologie de la Musique Centrafricaine*. Récupéré de <https://maziki.fr/histoire-de-la-musique-centrafricaine/iii-lorigine-de-la-rumba-congolaise> [consulté le 5 juin 2024].

Shillington, Kevin [1989] (2019). *History of Africa*. London : RED GLOBE PRESS.

Vidéographie

AfricaTV (2015). *Espoir 2000, la conscience du Zouglou*. Récupéré de <https://www.youtube.com/watch?v=DMLm58zVCXg> [consulté le 16 juin 2024].

DÉKALÉ Mag (2021). *LINO VERSACE dévoile toute la vérité sur DOUK SAGA*. Récupéré de <https://www.youtube.com/watch?v=ram7b5YKMUw> [consulté le 18 juin 2024].

George, Nicolas (2019). « Coupé-décalé : quelles sont les origines du mouvement », 64' *Le Monde en Français*. TV5MONDE. Récupéré de <https://www.youtube.com/watch?v=1HKTiPkswY0> [consulté le 18 juin 2024].

Goulyzia, Fidèle; Brédé, Patrick (2014a). *Anthologie du zouglou, 1^{ère} partie*. AfricaTV. Récupéré de <https://www.youtube.com/watch?v=UeenSI-yb0Q> [consulté le 11 juin 2024].

Goulyzia, Fidèle; Brédé, Patrick (2014b). *Anthologie du zouglou, 2^{ème} partie*. AfricaTV. Récupéré de <https://www.youtube.com/watch?v=X5HEeD84E5k> [consulté le 11 juin 2024].

La Nouvelle Chaîne Ivoirienne (2022). « Émission du 29 mai 2022, L'histoire du ZOUGLOU », *Rien à cacher*. Récupéré de <https://www.youtube.com/watch?v=2w7msk6AYyE&t=3521s> [consulté le 16 juin 2024].

Life TV (2020). « Émission du 28 Septembre avec les Salopards », *WAM*. Récupéré de <https://www.youtube.com/watch?v=dd2jaFhqSj0> [consulté le 18 juin 2024].

TV5MONDE (2010). *TV5 à Abidjan sur l'origine du coupé décalé*. Récupéré de <https://www.youtube.com/watch?v=5KRPK9PlcE4> [consulté le 18 juin 2024].