

Index des notes de lecture

<i>Sylvain BEMBA</i>	50 ans de musique du Congo-Zaïre	Jacques CHEVRIER	2
<i>Monique BRANDILY</i>	Introduction aux musiques africaines	Nathalie CARRÉ	4
<i>Graeme EWENS</i>	Congo Colossus. The Life and Legacy of Franco & OK Jazz	Abdourahman WABERI	5
<i>LeRoi JONES</i>	Le peuple du blues : la musique noire dans l'Amérique blanche	Boniface MONGO-MBOUSSA	6
<i>Sous la direction de M. KADIMA-NZUJI et A.-P. BOKIBA</i>	Sylvain Bemba : l'écrivain, le journaliste, le musicien (1934-1995)	Bellarmin MOUTSINGA	7
<i>Mabinuori KAYODE IDOWU</i>	Fela le combattant	Patrice MONFORT	8
<i>Hélène LEE</i>	Le Premier rasta	Abdourahman WABERI	9
<i>Hélène LEE</i>	Rockers d'Afrique. Stars et légendes du rock mandingue	Ange-Séverin MALANDA	10
<i>Lounès MATOUB</i>	Mon nom est combat	Patrice MONFORT	11
<i>Marcel S. MAVOUNZY</i>	Cinquante ans de musique et de culture en Guadeloupe	Romuald FONKOUA	12
<i>Véronique MORTAIGNE</i>	Cesaria Evora, la voix du Cap-Vert	Boniface MONGO-MBOUSSA	13
<i>Jean MPISI</i>	Tabu Ley « Rochereau » : innovateur de la musique africaine	Sylvie CLERFEUILLE	14
<i>Kole OMOTOSHO</i>	Woza Africa ! Quand la musique défie la guerre	Kangni ALEM	15
<i>Mireille Mialy RAKOTOMALALA</i>	Madagascar : la musique dans l'histoire	Sylvie CLERFEUILLE	16
<i>Franck TENAILLE</i>	Le Swing du caméléon : musiques et chansons africaines	Alain MABANCKOU	17
<i>Caetano VELOSO</i>	Pop tropicale et Révolution	Kangni ALEM	18
<i>Paul ZUMTHOR</i>	Introduction à la poésie orale	Jean-Louis JOUBERT	19

N.B. : Les notes de lecture retenues dans ce numéro tiennent compte du thème choisi ainsi que de l'actualité littéraire.

Sylvain BEMBA

50 ans de musique du Congo-Zaïre

Paris, Présence Africaine, 1984, 188 p.
Épuisé

Dramaturge, romancier et journaliste, Sylvain Bemba, né à Sibiti en 1934, était aussi, naissance oblige, un passionné de musique. Pour s'en convaincre, et avant tout inventaire, il suffit de rappeler l'importance des références musicales dans ses romans les plus connus, **Rèves portatifs** et surtout **Le Soleil est parti à Mpemba**, où l'écrivain plante entre les mains de ses protagonistes un « *phono-vidéographe* », véritable machine à remonter le temps, qui semble une anticipation de notre technologie la plus contemporaine.

Passionné de musique, donc, mais aussi fin connaisseur comme l'atteste cet ouvrage publié en 1984, mais qu'avaient largement précédé les chroniques que l'auteur de **Tarentelle noire et diable blanc** consacrait aux différentes expressions musicales du Congo-Zaïre dès 1950 dans la revue *Liaison*, puis dans *Bingo*, avant d'animer sur Radio-Congo une émission dominicale intitulée « Voyage autour de mon phonographe » !

Alors que des milliers de 78 tours, irrémédiablement perdus, dorment aujourd'hui de leur dernier sommeil, l'enquête conduite par Sylvain Bemba permet de mieux comprendre comment des musiciens comme Luambo Makiadi, alias Franco, Tabu-Ley, alias Rochereau, Abeti, Paulo et tant d'autres ont réussi à imposer non seulement sur leurs terres, mais à l'ensemble de l'Afrique une musique qui en règle encore

aujourd'hui la pulsion et la respiration. À cette interrogation, on peut répondre que ce phénomène s'explique en grande partie par l'importance de l'enracinement culturel des musiciens de part et d'autre du fleuve Congo. Le folklore a été et reste encore, en effet, l'un des principaux inspirateurs de la musique congolo-zaïroise, même si, compte tenu des mutations intervenues à la veille et au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, sa fonction originelle s'est progressivement diluée dans la culture urbaine.

Comme l'observe très justement Sylvain Bemba, la construction des deux grandes voies ferrées qui relie les principales villes de l'ex-Congo belge et du Congo-Brazzaville, est

à l'origine d'un nouveau corps social qui tourne le dos au village et contribue à grossir les rangs des nouveaux travailleurs, qu'ils soient manœuvres, chauffeurs ou domestiques. En rupture avec l'appareil normatif de la tradition, ce sont les nouveaux citadins qui entreprennent, sous la houlette de leurs musiciens préférés, d'adapter et de moderniser les danses des ancêtres. Cette transformation du paysage social n'est évidemment pas sans incidences sur le paysage imaginaire et sonore dans un contexte où pour un temps – mais les choses ont-elles véritablement changé – le musicien incarne l'image de la marginalité, quand ce n'est pas de la folie.

Malgré la dureté des temps, c'est à l'époque où l'on danse à Brazzaville comme à Léopoldville, et ceci en grande partie grâce à la radio qui détrône progressivement le phonographe. Tandis que se multiplient les

lieux de plaisir – les « Congo Bar » se rencontrent des deux côtés du fleuve – la femme, c'est-à-dire la citadine, devient le lieu géométrique de tous les fantasmes masculins. Qu'ils se formulent en lingala ou en lari, les textes de ce que Bemba appelle des « *chansons-photo* » placent en effet la femme au centre de leurs préoccupations, qu'on la célèbre ou qu'on dénonce son inconstance et sa cupidité. La femme libre – *la ndumba* – attire, fascine, inquiète : « *Quel charme m'astu jeté/Qui tue et tue mon amour ?* » chante l'un des plus grands chefs de l'époque, Antoine Kasongo.

« *Eloko Ngai na Lingaka* », littéralement, en lingala, « *l'objet que j'aime* », va toutefois connaître une nouvelle configuration liée à l'arrivée concomitante du cinéma et de l'amour-passion, tel qu'il se décline dans les chansons de Tino Rossi qui devient, pour un temps, le chantre de la romance sentimentale. Au mot amour qui se dit « *bolingo* », les musiciens vont donc substituer une expression mi-lingala mi-française, « *bolingo ya sentiment* » ! Franco ira même jusqu'à intituler l'une de ses chansons « *bolingo eleki metele* », célébrant l'amour démesuré, c'est-à-dire celui qui dépasse un mètre... La chanson populaire et la *ndumba* se sont rencontrées, désormais elles ne se quitteront plus. Maintenant la femme est la chérie, l'aimée « *ua bolongo* », comme le chante si bien Edo, celle pour qui l'on est plus avare de sentiments : « *Toi et moi c'est un amour/sans fin.* »

Mais si la femme congolaise est ainsi mise sur un piédestal par les musiciens, elle n'en reste pas moins exposée à la concurrence de la « *sirène blanche* »

que marque le triomphe des deux grandes égéries de l'après-guerre, Françoise Sagan et surtout Brigitte Bardot, dont le film **Et Dieu créa la femme** s'impose dans les salles obscures de Brazzaville et de Léopoldville. Mais ce sont les Italiennes plantureuses, plus proches des canons de la beauté africaine, qui gouvernent l'inspiration des musiciens congolais. Dans l'*Afrique-Jazz*, Kasanda Nico dédie une chanson à Sophia Loren, tandis que Kabasele chante son amour pour Gina Lollobrigida. La femme noire s'en trouve donc contrainte de rechercher le salut dans les produits de beauté en vue de s'éclaircir le teint, avec les conséquences désastreuses que ne manque pas de déplorer Likambo Oyo : « *Ma femme a maintenant un/corps jaune comme/noix de palme/Elle n'a plus sa raison/Elle ne s'occupe plus que de se/mettre les produits/Qui lui mangent la peau.* »

Cependant, tandis que la « tinorossite » poursuit ses ravages dans les rangs des chanteurs locaux, deux formations prestigieuses n'en émergent pas moins au détour des années 50, l'*African-Jazz* au sein duquel a su s'imposer Joseph Kabasele et l'*OK Jazz* qu'anime François Luamba. C'est aussi le moment où un nouveau rythme venu de Cuba commence à sérieusement concurrencer la rumba de papa, donnant au passage naissance à l'*Orchestre Bantous*, le troisième « grand » de la scène congolaise.

C'est dans ce contexte que le 20 février 1960, jour de clôture des travaux de la table ronde de Bruxelles, l'*African-Jazz* lance la chanson qui va cristalliser l'espérance populaire

autour de quelques paroles riches en promesses : « Indépendance Cha-Cha »... Toutefois la révolution acoustique des années 60, qui modifie et amplifie les sons de l'orchestre – avec notamment l'apparition de la guitare électrique – s'accompagne d'une série de bouleversements du paysage sonore avec l'arrivée de la « Johnnylâtrie ». Mais l'année 1960 est aussi marquée par la tournée triomphale de Louis Armstrong à travers le continent africain, que suivra, quelques années plus tard, en 1970, le triomphe de Seigneur Rochereau à l'Olympia.

En moins d'un demi-siècle la musique zaïro-congolaise aura donc réussi le double tour de force d'intégrer une bonne partie des musiques du monde, dans le temps même où elle s'affirmait comme un témoignage de première grandeur sur les évolutions d'un continent en proie aux affres de la décolonisation.

Si, en pinçant une corde de guitare à Kinshasa c'est à La Havane que se fait entendre le son, c'est en effet que les musiciens des deux rives du Congo ont su apprivoiser les rythmes du jazz, de la samba, de la biguine, du tango ou de la *meringue* haïtienne ! On peut donc estimer, avec Sylvain Bemba que, quelles que soient les évolutions contemporaines, la musique du Congo-Zaïre aura joué un rôle décisif dans l'émergence d'une véritable culture populaire qui a su célébrer la « *lipanda* », l'indépendance, quitte à en dénoncer bientôt l'imposture et les faux-semblants, en particulier à travers la chanson politique, dont Kabasele demeure sans doute le meilleur représentant. Il n'était pas indifférent de

rappeler que les performances rythmiques des différents groupes évoqués ici ne doivent pas occulter le poids des mots.

Jacques CHEVRIER

Monique BRANDILY

Introduction aux musiques africaines

Paris/Arles, Cité de la musique/Actes Sud, 1997, 155 p.
21 €

Livret accompagné d'un disque (CD)

Depuis quelques années, la Cité de la musique et les éditions Actes Sud conjuguent leurs talents pour offrir au public leur collection « musiques du monde » qui présente un large panorama (plus d'une vingtaine de titres à l'heure actuelle) du patrimoine de la musique mondiale.

C'est à Monique Brandily, ethnomusicologue et chercheur au CNRS, spécialiste de la région du Tibesti, au Tchad, que revient la tâche de guider le lecteur dans le « monde musical foisonnant » des musiques traditionnelles africaines, celles-ci étant définies par une série de caractéristiques que l'on pourrait énoncer ainsi : musiques codées/performance/répétitions et variantes/évolution et continuité.

Partagé en six chapitres¹, l'ouvrage observe de nombreuses facettes de la musique en Afrique : statut du musicien, classification des instruments... et rappelle au travers d'une approche résolument ethnographique et didactique que les musiques traditionnelles ne sauraient être comprises (même si elles peuvent, bien sûr, être appréciées) hors la connaissance de l'ensemble de la culture considérée. L'auteur insiste sur le rôle social, symbolique et identitaire de la musique au travers d'exemples nombreux empruntés aux différentes

cultures étudiées (en particulier celles qui constituent le champ d'études de l'auteur).

Brossant intelligemment les grandes lignes qui unissent la musique sur l'ensemble du continent tout en laissant au lecteur le soin d'approfondir tel ou tel point par des ouvrages spécifiques, le livre constitue donc bien une « introduction » qui évite toute généralisation banalisante de l'incroyable diversité des musiques africaines.

Les photographies qui enrichissent le texte et les renvois aux plages musicales du disque accompagnant l'ouvrage permettent une illustration visuelle et sonore de cette diversité : chants polyphoniques pygmées, berceuses, duo de clarinettes peules, percussions malinké... À la joie de la découverte et de l'écoute se joint l'utile mise en contexte fournie par des commentaires aux extraits musicaux, précis et complets, qui guident le néophyte.

Par ailleurs, en regard de ces découvertes sonores, l'auteur esquisse une intéressante réflexion sur la place des musiques traditionnelles en Afrique aujourd'hui et met en perspective leur avenir dans un monde où la « world music » (expression réévaluée par l'auteur) connaît un succès toujours grandissant.

Si Monique Brandily s'élève contre la « folklorisation » des musiques traditionnelles qui fige « un état transitoire » de cette musique, la transformant en « l'équivalent de ce qu'est un oiseau empaillé par rapport à celui qui plane ou se laisse porter par le vent » (page 22), elle n'en reste pas moins largement optimiste quant à la « survie » des musiques traditionnelles. Loin d'être englobée

par un système commercial, la musique traditionnelle reste l'expression privilégiée d'une culture : facteur identitaire majeur, elle est tout le contraire d'une musique figée et épouse les évolutions de la société qui lui donne vie. Par essence en perpétuelle évolution, elle n'est donc guère menacée par des changements qu'elle fait siens, tout en gardant un équilibre entre la tradition et les innovations. Cette capacité à intégrer des éléments nouveaux lorsqu'ils sont nécessaires, ce « côté du renard », comme le nomme Monique Brandily (à la suite de Griaule, en référence au mythe d'origine dogon) laissent donc à penser que ces musiques n'ont pas dit leur dernier mot.

Nathalie CARRÉ

1. Quelles musiques ? II. Le statut du musicien III. Les instruments de musique IV. Les grandes aires musicales V. Musique et communication - l'ouïe et la vue VI. Perspectives d'avenir.

Graeme EWENS

Congo Colossus : The Life and Legacy of Franco & OK Jazz

Norfolk (UK), Buku Press,
1994, 320 p.

Tout est placé sous le signe de la démesure quand il s'agit du grand, du magistral, de l'hénaurme Franco (1938-1989) et de son tout-puissant orchestre kinoï, l'*OK Jazz*. Mais qui est-il ? Quelle œuvre nous a-t-il laissée ? Voilà les deux questions auxquelles l'ouvrage de Graeme Ewens tente de répondre en dérivant entre l'enthousiasme hagiographique caractéristique des *aficionados* et le sérieux que l'on prête ordinairement aux biographes anglo-saxons.

Tout a commencé sous les plus difficiles auspices. À Sonabata, village du Bas-Congo, le 6 juillet 1938 au petit matin précède la légende, maman Hélène Mbonga Makiessé accouche d'un garçon à la santé très fragile : Luambo Makiadi François. À dix ans, le miraculé de Sonabata est orphelin de père, sans soutien autre que sa pauvre mère échouée à Ngiri-Ngiri, un bidonville de Léopoldville (ex-Kinshasa). Il abandonne l'école en 3^e primaire, s'occupe de ses quatre frères et sœurs, aide sa mère vendeuse de beignets et se jette à corps perdu dans le *maelström* de la ville. Il s'essaie à l'harmonica, puis découvre la guitare, qu'il ne lâchera plus. À Léopoldville, les années cinquante ont vu déferler la musique cubaine. Les jeunes rebelles de Ngiri-Ngiri, de Matongue ou de Bassengue rivalisent d'inventivité. Les rythmes du terroir – gages de la sociabilité – et les mille et un répertoires traditionnels sont brassés avec une stricte

économie instrumentale (tam-tam, guitare sèche, accordéon, bouteille...). L'arrivée des phonographes assure une excellente diffusion. Le pays tout entier est au même diapason grâce au gros émetteur de radio Congo – et des musiciens belges à l'instar de Bill Alexandre et son studio portatif s'installent à Léopoldville pour la grande joie des mélomanes. Des producteurs grecs (qui sont aussi des propriétaires de bars) créent des labels et sortent les premiers vinyles. En 1953, Joseph Kabasele lance le premier orchestre modeste, l'*African Jazz*, qui va régner sans partage jusqu'à l'arrivée de l'*OK Jazz* mené par Franco. Les deux mastodontes domineront la scène congolaise et continentale pendant un demi-siècle. On parlera de ces chefs comme deux puissances tutélaires. Au cours des deux décennies suivantes, Franco est à l'apogée de sa gloire. Il tutoie les dieux et taquine Mobutu quand il veut. Les orchestres se multiplient, l'argent afflue, les titres s'accumulent par monceaux. Et forcément, on jalouse ses succès et l'on brode des histoires loufoques sur son compte. Il serait sorcier, lié par un pacte mortifère à Mobutu et protégé par des influents fétiches. Pire, il appartiendrait à une secte de vampires. Lui n'en a cure, comptant sur sa bonne étoile et son immense talent. Un nouveau mal fit son apparition et étêta la fine fleur de la scène nocturne. Franco en est atteint. La nuit du 12 octobre 1989 l'homme aux mille surnoms s'effondre dans un hôpital belge. Le colosse congolais est tombé, reste son œuvre de titan : Franco et son orchestre protéiforme compterait jusqu'à 1 000 titres en trente-trois ans de

carrière. Quant à son empreinte sur toute la planète...

Abdourahman A. WABERI

LeRoi JONES

Le Peuple du blues. La musique noire dans l'Amérique blanche

Traduit de l'anglais par
Jacqueline Bernard
Paris, Gallimard, 2001,
333 p. (coll. Folio)
Réédition (première
parution : 1968, coll.
Témoins)
6,60 €

« *Esclave importé d'Afrique, objet brusquement plongé dans une société puritaine et rationaliste, le Noir n'a pas d'âme aux yeux des meilleurs chrétiens. Il s'en fait une en la chantant.* » Ce prière d'insérer de l'essai-témoignage de LeRoi Jones circonscrit d'emblée l'itinéraire du Noir depuis sa capture en Afrique jusqu'à sa longue marche vers la citoyenneté. Et tout au long de celui-ci, la religion chrétienne joue paradoxalement un rôle catalyseur. Présenté aux esclaves comme un moyen de domestiquer leur barbarie, elle devient par une ruse de l'histoire un outil de libération qui conduit les esclaves à pratiquer ce que Bergson appelle une anesthésie momentanée du cœur face à la douleur, au déni d'humanité qu'on leur oppose. À leurs yeux, le christianisme n'est plus la religion des oppresseurs mais celle des opprimés, identifiant parfois leur destin à celui du peuple juif que Moïse libère des chaînes du pharaon : « *Marie ne pleure pas et Marthie ne te lamente pas./Marie, ne pleure pas et Marthie ne te lamente pas./L'armée du pharaon elle a été noyée./Oh Marie ne pleure pas./L'y pense chaque jour et j'voudrais tant pouvoir/Et debout su' le rocher où Moïse i's'tenait/Oh, l'armée du pharaon elle a été noyée/Oh Marie ne pleure pas.* » (p. 70). On pense

irrésistiblement à certains sermons utopiques de Martin Luther King. On pense également au parallèle, assez poussé, que le poète congolais Tchicaya U'Tamsi a établi plus tard entre le Christ et les opprimés, voyant en Jésus-Christ le plus illustre des colonisés. Privé des droits fondamentaux, réduit au statut d'objet, le Noir trouve dans le chant un moyen d'exprimer son expérience américaine.

Musique fonctionnelle, chantée *a capella* dans les chants de coton pour adoucir le poids du temps, le blues s'épanouit dans les Églises, seuls espaces de socialisation du Noir et creusets de sa future classe moyenne. Avec la guerre de Sécession apparaît le blues primitif. Celui-ci, inspiré par la solitude, qui est elle-même la conséquence de l'émancipation du Noir, s'oppose au blues (chant de groupe) déclamé dans les champs de coton. Mais c'est surtout au début du siècle, à l'heure de l'appropriation par le Noir des éléments de la musique populaire américaine, notamment le *ragtime*, que le blues classique prend son essor en 1914, au moment du grand exode des Noirs du sud vers le nord. Ce blues essentiellement urbain, inspiré par l'apreté de la vie des grandes villes, est incarné généralement par des chanteuses comme Bessie Smith. Puis vint le jazz dans les années 20, le blues instrumental, selon l'heureuse expression de LeRoi Jones. Contemporain du mouvement « Harlem Renaissance » et des grandes révolutions artistiques du XX^e siècle, le jazz est une musique de la créolisation. En cela, il incarne la relation : « *En tant que genre autonome, le blues avait été en un certain sens inviolable. Il faisait partie de l'expérience particulière de l'homme noir en Amérique. L'idée d'un chanteur de blues blanc me*

paraît encore plus antinomique que celle d'un chanteur de blues bourgeois. La matière première du blues n'était pas accessible à l'Américain blanc, même si quelque circonstance bizarre l'amenait à vouloir la découvrir. On aurait dit qu'elle était secrète et obscure, et que le blues lui-même était une sorte de rite ethno-historique aussi fondamental que le sang [...]. Sans le jazz, la classe moyenne noire n'aurait pas eu de musique, et le Blanc n'aurait pas eu accès au blues. » (p. 221-222).

C'est cette dimension créolissante du jazz qui conduit certains critiques à établir des parallèles entre le jazz d'avant-garde, expérimental, pratiqué par John Coltrane, Ornette Coleman, et l'antithéâtre d'Eugène Ionesco, Samuel Beckett, ainsi que l'anti-peinture de Jackson Pollock, Willem de Kooning, Franz Kline, etc.

Texte dense et lucide qui ne fait nullement l'impasse sur l'ambiguïté du Noir américain tiraillé entre la haine de soi et la revendication de son héritage nègre, **Le Peuple du Blues** n'est pas un simple traité de musicologie, c'est un essai socio-anthropologique et historique sur le destin du Noir dans le Nouveau Monde.

**Boniface
MONGO-MBOUSSA**

Sylvain Bemba, l'Écrivain, le Journaliste, le Musicien

Sous la direction de
Mukala Kadima-Nzuji
et André Patient Bokiba

Paris, L'Harmattan, 1997,
351 p.
27,45 €

Cet ouvrage est le résultat des cinquièmes journées d'études que le Département de Littératures et Civilisations africaines de l'université Marien Ngouabi de Brazzaville a consacrées à Sylvain Bemba, écrivain, journaliste et musicien congolais. Cette publication collective comporte vingt-huit textes répartis en trois sections : « *Mythe, masque et écriture* », « *Parcours thématiques et réception critique* » et « *Qui suis-je ? Qui ne suis-je pas ?* » ou Sylvain Bemba par lui-même. Bokiba établit à la fin la bibliographie complète des œuvres publiées et inédites de l'auteur étudié.

Selon Jean-Baptiste Tati-Loutard, ce qui est frappant, dit-il d'entrée de jeu, « *c'est la volonté d'effacement, le goût du masque, l'écart entre la sobriété de l'homme et la richesse de l'écriture.* » Pourtant son œuvre, comme le montre l'ensemble des contributions ici réunies, reste à découvrir. C'est pour cela que Chevrier déplore que celle-ci soit « *injustement méconnue, ou, à tout le moins, mal connue* ». En plus de l'actualisation de la parole traditionnelle, de la rupture et de la revalorisation culturelles, elle signale la fécondité et l'intérêt du mythe dans tous ses aspects ainsi qu'une intention de réappropriation de l'Histoire. Fait remarquable, elle peut très bien être portée à l'écran. La création littéraire est soutenue chez

Bemba par une connaissance rigoureuse des philosophes, poètes, romanciers, dramaturges et essayistes parmi les plus connus, qu'il intègre à son œuvre. Le grand talent de ce créateur effacé révèle également une profonde connaissance de la culture congolaise. Kadima-Nzuji montre comment le travail de la citation universalise l'œuvre de Bemba puisque celui-ci tient compte de celle des hommes qui l'ont précédé. Ce goût prononcé du masque, cette obsession du dédoublement, cette « *polypseudonymie* » dont parle Bokiba, outre qu'elle relève de « *la création de notre écrivain* », montre que la question identitaire, celle du « *qui suis-je ? qui ne suis-je pas ?* » demeure au centre de la poétique de Bemba.

La seconde partie consacrée à la réception critique montre d'emblée que « *les textes de création de Sylvain N'tari Bemba peuvent être lus comme des sources de documentation musicale* » puisque chez lui, la recherche musicologique se veut, selon le mot de Bokiba, une « *sociographie chronologique* » de la musique du Congo-Zaïre, c'est-à-dire une saisie des signes distinctifs successifs de la musique des deux pays à partir des bouleversements sociaux et historiques. Les différents intervenants mettent en lumière la manière dont se tissent les rapports entre les arts dans le texte. À en croire même Kouvouama, Bemba invente le futur. Une œuvre totale donc qui mérite d'être (re)découverte. Signalons l'excellent article de Makita qui montre concrètement comment est reçue l'œuvre de Bemba.

L'ironie et la distance avec lesquelles il parle de lui-même dans la dernière partie de ce livre, qui lui est entièrement

consacrée, présentent l'artiste au travail. Ses poèmes, sa communication ou encore la référence à Guillén montrent que la littérature, la musicologie, le journalisme et peut-être même l'effacement de soi ont été pour le « *doyen des lettres congolaises* » autant de voies pour se mettre « *en route vers nous* », selon le beau mot de Sony Labou Tansi. Faute de place, il ne nous a pas été possible de parler de toutes les contributions qui composent l'ouvrage. Pourtant chaque texte s'efforce de pénétrer l'œuvre de Bemba sous un angle toujours différent, avec compétence et originalité, sollicitant à chaque fois des approches nouvelles de sens. Le principal intérêt de l'ouvrage réside donc dans la pluralité des points de vue et des démarches méthodologiques variées.

Bellarmin MOUTSINGA

Mabinuori KAYODE
IDOWU

Fela le combattant

Paris, Le Castor Astral,
2004, 142 p.
Réédition (première
parution : éditions Florent-
Massot, 1997)
20 €

Encore de nos jours, pour des millions de jeunes Africains, la figure emblématique du « Black President » Fela Anikulapo Kuti, chanteur nigérian mort du sida en 1997, fait maintenant partie intégrante des légendes mythiques du continent noir. Son illustre musique *afro-beat* reste inséparable de ses prises de position panafricaines, ses emprisonnements, et ses luttes politiques témoignent toujours de la dignité humaine face aux injustices d'hier et d'aujourd'hui. En ce sens, son œuvre musicale écrite et chantée en *pidgin*, *broken english*, le créole anglais des faubourgs de Lagos, est universelle. Mabinuori Kayode Idowu nous restitue une page d'histoire musicale africaine quand Lagos vrombissait de son *go slow*, ces monstrueux embouteillages paralysant l'incroyable mégapole africaine, et se déhanchait aux rythmes de ses fameux tubes : **Kalakuta show**, **Alagbon Close**, **Yellow Fever**, **Zombie**, **Confusion**, **Lady** et **Shakara Olodje** !

Mabinuori Kayode Idowu (I.D.) nous raconte Fela de l'intérieur. Et il le raconte avec ses tripes, comme il a d'ailleurs vécu intensément l'aventure de la *Kalakuta Republic*, ce Liberia des « damnés de Lagos », à la fois night-club musical et lieu de fermentation du panafricanisme, du nom de la cellule de prison où il avait été incarcéré pour ses coups de gueule politiques... Jusqu'à leur séparation

en 1983, il fut l'ancien bras droit du *Chief Priest* de l'*afro-beat*. L'auteur décrit sans fioritures le quotidien de Fela et apporte des éclairages inédits sur le contexte de la naissance de certaines chansons. Dans les yeux de « I.D. », l'on découvre de nombreuses facettes méconnues du personnage hors du commun qu'était Fela Anikulapo Kuti, littéralement « Celui-qui-Portait-La-Mort-Dans-Son-Carquois ».

Mabinuori Kayode Idowu, ancien dirigeant des *Young African Pionners*, mouvement créé par Fela et ses proches, n'a pas toujours eu la tâche facile. Si Fela est souvent réduit à un excellent musicien et caricaturé comme l'homme aux 27 épouses par les médias, le chantre de l'*afro-beat* était une personnalité extrêmement complexe, parfois franchement invivable. Pourfendeur de la corruption et fervent défenseur du panafricanisme, la star nigériane était également un roi africain traditionnel, à sa manière despotique. Mais il a toujours rêvé d'une Afrique libérée du néocolonialisme, d'une Afrique assumant enfin son africanité.

Avant de sombrer dans le mysticisme à la fin de sa vie, il se moquait avec un bonheur égal des religions monothéistes. « *Je vous demande à tous de vous mettre à l'abri de toute propagande qu'elle soit catholique, anglicane, musulmane ou n'importe quelle secte, car elles nous polluent l'esprit* », chante-t-il dans « *Suffering and smiling* » (*Souffrir en souriant*).

Le livre de Mabinuori Kayode Idowu (I.D.), **Fela le combattant**, s'ouvre et se termine sur Femi Kuti, le fils aîné qui lui a succédé à la tête de son big band, *The Positive Force*. Comme pour fermer la paren-

thèse de cette épopée musicale, car I.D. ne se reconnaissait plus dans la figure messianique de son idole. En radicalisant son discours sur l'africanisme, le fondateur de la République de Kalakuta avait pourtant réussi à rassembler autour de lui tous les progressistes mais, ceux-ci, à l'instar des Jeunes Pionniers Africains, s'en éloigneront peu à peu quand il commencera à succomber à son mysticisme délirant.

Si l'auteur encense souvent Fela, il n'omet pas de relever ses faiblesses humaines et ses errements politiques. Témoin privilégié, I.D. ne cache pas son amitié pour le « Black President », mais il a su garder une certaine distance en refusant l'obscurantisme du *Shrine*, son temple musical, et la sorcellerie yoruba. Il lui restait encore une dette à régler envers le *Preacher* de Lagos en écrivant ce témoignage.

Patrice MONFORT

Hélène LEE

Le Premier rasta

Paris, Flammarion, 1999,
368 p. (coll. Étonnants
voyageurs)
18,50 €

Hélène Lee est sans doute le meilleur guide français de la Jamaïque et du rastafarisme. Elle arpente cet univers depuis des décennies et en a ramené des livres et des articles pour le journal *Libération* depuis 1979. Elle en a épousé les us et les coutumes ; elle en est un excellent traceur et un vif ethnologue.

Pour les besoins de ce livre d'enquête, elle a effectué des recherches sur le terrain mais aussi dans les archives tant en Jamaïque qu'à New York. **Le Premier rasta** est une plongée dans l'histoire du mouvement mystique le plus populaire de nos temps, autrement dit le rastafarisme. Qui sont ces rastas ? Comment une poignée de paysans loqueteux à peine sortis de la nuit de l'esclavage a-t-elle eu, au décours des années vingt, la révélation – tenez-vous bien – de la divinité du monarque abyssin, Hailé Sélassié ? Et l'auteur de nous promener dans les arcanes de l'histoire jamaïcaine et caribéenne ? On achoppe un temps sur l'histoire tumultueuse de la diaspora africaine et pourtant on avance. Les pierres de signal affleurent et de trace en trace un réseau se fait jour : « *Face au système qui a broyé Garvey, on s'invente une raison d'espérer : Ras Tafari, le Dieu vivant, roi des rois d'Éthiopie. C'est la fondation mystique sur laquelle un homme, Leonard Percival Howell, va construire son paradis terrestre.* »

Hélène Lee jongle avec les temps, alterne les chapitres au

présent (enquêtes dans les bourgs reculés et chez les descendants des compagnons de la première heure de Howell) et les retours en arrière le nez dans les archives. Le rythme est alerte, la curiosité constamment nourrie. La vie de Leonard Howell est un roman. La journaliste brosse un grand pan de l'histoire des Noirs au sortir de l'esclavage. Mieux, elle accouple la grande histoire (passages lumineux sur New York et la « Harlem Renaissance ») et la petite histoire, déniche des courants souterrains, établit des liens entre mouvements distendus. Ainsi elle dévoile tout ce que le rastafarisme doit à la culture indienne colportée par les travailleurs indiens importés par les colons (cf. le chapitre « L'héritage des sâdhus »). L'enquête au long cours d'Hélène Lee éclaire aussi d'un jour nouveau le cheminement des mille et un petits groupes ou sectes qui vont façonner les fondements éthiques et esthétiques du rastafarisme, dont les nyabinghis, les emmanuelistes, les howellistes, les garveyistes, les Black Jews et autres éthiopiens. L'enfance du reggae est revisitée avec passion et on saura tout sur les différents rythmes africains (tambours *kumina* et *burru*, rythme *ska*, sessions *grounations*...) qui vont aboutir à cette musique chaloupée qui va conquérir la planète. « *Le reggae : un message rebelle propagé par un capitaliste blanc* » (Chris Balckwell). Le reggae et son roi Ras Tafari ; le reggae et son icône métisse, Bob Marley. Le reggae, sa gloire, sa puissance et son folklore. Enfin, l'héritage de Leonard Percival Howell, tour à tour adulé, bafoué, incarcéré et enfermé comme fou, qui par son

charisme illumine le *Pinnacle* – la première communauté rasta de l'histoire, la première entreprise industrielle de production de marijuana.

Il n'est pas étonnant que l'enquête haletante d'Hélène Lee figure dans la collection « Étonnants Voyageurs » de Michel Le Bris, pas étonnant qu'elle connut un succès commercial et fut traduite en plusieurs langues.

Abdourahman A. WABERI

Hélène LEE

Rockers d'Afrique. Stars et légendes du rock mandingue

Paris, Albin Michel, 1988,
225 p.
13,60 €

Depuis les années 1950, l'Afrique a été le théâtre d'une refonte sans précédent des pratiques musicales. Cette refonte, qui, à travers le blues et le jazz, a profondément influencé les musiques du XX^e siècle¹, n'a été que peu étudiée. Au moment de sa publication, **Rockers d'Afrique** fournissait au lecteur des éléments permettant de repérer quelques sites musicaux africains anciens, et d'appréhender quelques liens existant entre ces sites et les nouvelles musiques que l'on pouvait écouter alors. Truffé d'anecdotes, l'ouvrage d'Hélène Lee ne pouvait pas ne pas intéresser nombre de lecteurs mélomanes.

Outre ses remarques sur le Manden et ses pratiques musicales, l'ouvrage, qui évoque les bouleversements survenus en Afrique après le retour là-bas de ceux qui participèrent à la Seconde Guerre mondiale, on relèvera, dans le livre d'Hélène Lee, des considérations sur le(s) pouvoir(s) et l'esprit de la musique, ou sur la puissance de l'irrationnel ou de l'orgiaque. Ainsi, par exemple : « *Magie et religion, comme la politique, enserrent la musique dans un réseau invisible de menaces et de contraintes, telle une toile d'araignée. Vous trouverez chez les rockers les plus endurcis des marques de superstition bizarres. N'a-t-on pas traîné Fela en justice pour trafic d'ossements humains ?* » (p. 28).

Tenant compte des légendes, Hélène Lee écrit ceci à propos du Manden : « *Cet Empire a une particularité : il est assis sur la musique. Littéralement. Pas de pouvoir sans musique, pas d'événement, public ou privé, sans griot.* » (p. 21). À ce propos, il faut se souvenir, ici, de ce qu'écrivit Maurice Delafosse : « *Le pays d'origine des Malinké a porté de tout temps le nom qu'il porte encore actuellement : "Mandé" ou "Mandeng", "Mandi" ou "Manding", selon que les prononciations dialectales ferment moins ou plus la voyelle finale ou en exagèrent la nasalisation. Ce nom est prononcé souvent "Mané" ou "Mani" par les gens du Ouassoulou, "Malé" ou "Mali" par les Soninké, "Mallé" ou "Malli", "Mellé" ou "Melli" par les Peuls* ». En dix-sept chapitres, Hélène Lee fait donc le tour du « rock mandingue » ; elle donne la parole aux « stars et légendes » de cette scène musicale et retrace leur itinéraire. Parmi ces « stars » : le *Bembeya Jazz*, Alpha Blondy, Salif Keita, Mory Kanté, Touré Kunda. On voit déjà qu'en fait l'ouvrage de Lee ne parle pas seulement du « rock mandingue ». Figurent aussi dans le livre les noms d'autres vedettes qui témoignent de l'étendue du propos de l'auteur : Kabasele, Franco, Rochereau, Docteur Nico, Manu Dibango, mais aussi James Brown et Otis Reding.

De différentes manières, nombre de musiciens africains contemporains ont promu une « *esthétique de la rupture* »². Mais, selon le site à partir duquel ils développent leur art, tous n'ont pas promu les mêmes thèmes. On peut par exemple se demander pourquoi

le site congolais, qu'il faut plus précisément appeler site kongo-téké, dans le cadre duquel sont essentiellement produites des chansons sur la rivalité amoureuse, traite si rarement de la révolte (cf. par exemple la *rumba* et le *ndombolo*).

Ange-Séverin MALANDA

1. Voir LeRoi Jones, **Le Peuple du blues**, Paris, Gallimard, 2001 (coll. Folio). On pourra également se reporter au compte-rendu de lecture figurant dans ce même numéro.

2. Maurice Delafosse, **Haut-Sénégal-Niger**, Paris, G.-P. Maisonneuve et Larose, nouv. Éd., 1972, tome I, p. 121.

3. Voir Georges Ngala, **Esquisse d'une philosophie du style**, La Courneuve, éditions Tanaua, 2000, p. 139.

Lounès MATOUB

**Mon nom est
combat :
Chants amazighs
d'Algérie**

Traduction et présentation
par Yallah Seddiki
Paris, La Découverte,
2003, 253 p.
18 €

Lounès Matoub était un bluesman kabyle. Il est né le 24 janvier 1956 à Taourirt Moussa. À 9 ans, il fabriqua sa première guitare de guingois avec un bidon vide comme caisse de résonance. Il publia son premier album en 1978. Criblé de balles par un gendarme en 1988 lors du « Printemps Berbère », enlevé par les islamistes en 1994 et libéré par un gigantesque mouvement populaire, il reste le chanteur le plus populaire de Kabylie. Éternel rebelle et véritable légende déjà de son vivant, le poète troubadour a été assassiné le 25 juin 1998, à Tala Bounane sur la route du retour à son village natal, dans des conditions non élucidées et vraisemblablement par des milieux proches du pouvoir central algérien. Quelques jours avant sa mort, il déclarait à son entourage lors de la sortie de son dernier opus musical : « *Cette fois, soit ils me jeteront en prison, soit ils me tueront.* »

Son œuvre riche de 36 albums traite les thèmes les plus variés dans sa langue, l'amazighe : la revendication berbère, les libertés démocratiques, l'intégrisme, l'amour, l'exil, la mémoire, l'histoire, la paix, les droits de l'Homme, les problèmes de l'existence...

C'est dire l'importance de l'édition de l'anthologie bilingue – quasi exhaustive – de sa poésie insurgée, inscrite dans

l'identité *tamazight*, inspirée par la poésie de Mouloud Mameri et la musique *Chaâbi*, ce dérivé algérois de la musique arabo-andalouse et de la poésie marocaine. Elle a été conçue et traduite par Yallah Seddiki, en collaboration avec Lounès Matoub lui-même, dès 1996. On y trouve cent vingt-deux poèmes (pour la plupart inédits en français), parmi les plus beaux qu'il ait écrits, qui révèlent cette voix si singulière du Maghreb pour qui la culture *amazighe* était la pierre de touche de son identité et n'avait pourtant qu'une seule patrie : la chanson.

Dans **Mon nom est combat**, on découvre toute la puissance subversive des vers du poète montagnard, cette « *voix des maudits* », qui fait résonner sa « *rage du concret* », pour citer les mots par lesquels Julien Gracq a qualifié la sensibilité d'Arthur Rimbaud. À l'instar de nombreux griots du continent africain, il a porté un regard critique et inédit contre toutes les forces d'avilissement, qu'elles soient religieuses, militaro économiques ou inhérentes à la société kabyle elle-même. Ainsi, il n'aura de cesse de dénoncer l'exclusion des femmes de la communauté humaine et son prolongement dans l'asservissement : « *Aurons-nous droit de cité au sein du peuple, Ou bien serons-nous courbées à jamais ?/Ceux qui dessèchent notre vigueur, Du droit on fait un crime. La sœur musulmane, Lounès Matoub.* »

Mon nom est combat, anthologie des chants amazighs de Lounès Matoub, se conclut par une postface extrêmement fouillée où Yallah Seddiki explore les différentes thématiques de sa poésie et nous fait découvrir avec passion

les multiples facettes de cet esprit universaliste, qui détournera d'ailleurs en berbère « Le dormeur du val » ainsi que « Le déserteur » de Boris Vian.

Patrice MONFORT

Marcel C. MAVOUNZY

Cinquante ans de musique et de culture en Guadeloupe. Mémoires 1928-1978

Paris, Présence Africaine, 2002, 228 p. 18 €

Comme l'indique clairement le sous-titre de l'ouvrage, **Cinquante ans de musique et de culture en Guadeloupe** rassemble les mémoires ordonnés de Marcel Mavounzy, célèbre musicien et homme de culture guadeloupéen. L'ouvrage mélange allégrement les souvenirs personnels de l'auteur, l'histoire de sa famille et l'histoire de la musique en Guadeloupe de telle sorte que nous sommes bien en présence d'une vaste historiographie de la musique antillaise où la petite histoire rejoint la grande.

Les mémoires se subdivisent en deux grandes périodes. La première qui va des années 30 aux années 50 restitue pour le lecteur les années de formation musicale. Au lendemain du cyclone de 1928, sous l'instigation de Rupair Armand Siobud qui voulait enseigner « la lecture musicale », l'école guadeloupéenne a ouvert des cours de musique et permis l'éclosion de jeunes talents. Sur le plan sociologique, on assiste à l'aménagement d'espaces propices à la création artistique : les premiers casinos installés à l'étage des immeubles dans les nouvelles villes qui se reconstruisent lentement après le désastre ; des dancings où vient s'égayer sur des rythmes locaux la jeunesse évoluée. Sur le plan musical, de nouveaux instruments comme le *marimba* par exemple voient le jour pour mieux s'adapter à la nature de la musique guadeloupéenne. Un répertoire de sérénades guadeloupéennes composées essentiellement à partir des

chansons françaises adaptées en créole forge une identité musicale guadeloupéenne. On ne dira jamais assez le succès de **Maladie d'amour** de Beauperthui Girondin, d'**Adieu foulard adieu madras** de Brisassier, de **Ba moin on ti bo** d'Armand Rupair Siobud, de **Ninon** d'Armand Siobud. De nombreux groupes musicaux (*Idéal antillais*, *The Fairness Jazz*, *L'Esperanza Jazz*, *L'Orchestre Jeunesse*) voient le jour en Guadeloupe et rivalisent avec ceux de la Martinique déjà célèbres. Les premiers enregistrements de disques musicaux « à la manière des gens de la campagne » vont permettre l'animation des bals antillais.

La seconde période va des années 50 aux années 60. Alors que la première période est celle de la formation et de l'apprentissage, celle-ci est celle de « l'évolution ». Elle se caractérise d'abord par une multiplicité de groupes musicaux tels *Symphonie Jazz*, *Épicure Jazz*, *Lotus Jazz*, *Caribéen Jazz*, *Hot Swing Baby*, *El Caldéron*. Elle se caractérise aussi par ce que l'auteur appelle « une ouverture sur l'extérieur ». De vrais musiciens vont créer de vrais orchestres. Les Viking's, les *Maxel's ou Rythmo Cubano*, les *Mercenaires* de Basse-Terre, les frères *Winter*, *Fairness renaissance*, *l'Orchestre Nuevo El Calzado* dans le but de conquérir l'Europe. L'auteur consacre en effet une bonne partie de son histoire à l'orchestre de son frère Robert Mavounzy qui va exercer ses talents dans tous les hauts lieux de musique à la mode en Europe et jouer avec les plus grands musiciens de jazz français, allemands ou américains se produisant en France à l'époque.

Elle se caractérise encore par la constitution progressive et l'affirmation d'une identité musicale à travers un rythme particulier. Celui-ci est fortement influencé

par le jazz certes, mais ce sont tous les rythmes cubains et latino-américains qui constituent le fonds musical dont s'inspirent ces orchestres. Autour de la *biguine* classique, se multiplient les *biguine-quadrille*, *calypso*, *chachacha*, *guaganco*, *meringué*, *mazurka*, *mazurka piquée*, *valse*, et autres danses à ruban. L'intrusion et l'usage dans le jeu musical guadeloupéen d'instruments locaux tels le *gwo-ka* (tam-tam ou Gros-Tambour) rehaussent la particularité de ce rythme musical. L'orchestration opérera de plus en plus une symbiose entre les clarinettes, trompettes et autres guitares basses – qui remplacent progressivement les contrebasses –, et les tambours *ka* qui donnent au batteur un rôle essentiel dans la rythmique guadeloupéenne.

Au total, ce livre nous fait revivre une période de la transformation sociale de la Guadeloupe et l'avènement d'une « bourgeoisie » aux Antilles et ses conséquences sur le plan musical. Il montre assez que dans ce domaine culturel, l'opposition entre l'Occident et les îles, entre l'Europe et les Antilles n'est pas pertinente. Il s'agit plutôt d'une synthèse d'apports culturels divers qui ont forgé une identité musicale guadeloupéenne reconnue encore aujourd'hui, comme le montrent différents orchestres comme *La Compagnie créole* ou le groupe *Kassav*. Agrémenté de photographies de l'époque, l'essai de M. Marcel C. Mavounzy est un vrai document historique.

Romuald FONKOUA

Université de Cergy-Pontoise

Véronique MORTAIGNE,

Cesaria Evora, la voix du Cap-Vert

Arles, Actes Sud, 1997,
200 p.
19,51 €

Dans **Raisons Pratiques**, texte bilan sur ce qu'il appelle la théorie de l'action, Pierre Bourdieu instruit (entre autres) le procès de la biographie et de l'autobiographie. Voici ce qu'il écrit : « *Parler d'histoire de vie, c'est présupposer au moins, et ce n'est pas rien, que la vie est une histoire et qu'une vie est inséparablement l'ensemble des événements d'une existence individuelle conçue comme une histoire [...]. Produire une histoire de vie, traiter la vie comme une histoire, c'est-à-dire comme le récit cohérent d'une séquence signifiante et orientée d'événements, c'est peut-être sacrifier à une illusion rhétorique, à une représentation commune de l'existence, que toute une tradition littéraire n'a cessé et ne cesse de renforcer.* »¹ Bien entendu, Pierre Bourdieu stigmatise ici l'usage excessif de cette notion chez les sociologues, mais sa critique concerne également le récit littéraire et particulièrement la biographie. Le mérite de Véronique Mortaigne dans le livre qu'elle consacre à Cesaria Evora réside dans le fait qu'elle ne succombe pas à ce que Pierre Bourdieu appelle l'illusion biographique. Tout au long du livre, elle déconstruit le temps linéaire du récit à travers tout un jeu de prolepses/analepses, alterne son récit avec celui de Cesaria Evora (reproduit dans le texte en italique), confronte les

propos de la chanteuse à ceux de son amie d'enfance Vitoria, etc.

Plus qu'une simple biographie factuelle, le livre de Véronique Mortaigne est une plongée au cœur de l'histoire sociale et culturelle du Cap-Vert. Une histoire intimement liée à celles du Portugal et du Brésil. Ce qui, du coup, met en exergue le statut particulier de ce pays culturellement plus proche des îles antillaises que de l'Afrique. C'est aussi l'occasion pour l'auteur d'écrire des pages lumineuses sur la diaspora du Cap-Vert au Portugal, aux États-Unis et en France, où réside José Da Silva, l'impresario de Cesaria Evora, qui l'a imposée au monde. Tout au long du récit, Véronique Mortaigne montre combien la réussite musicale de la Diva aux pieds nus est indissociable de la vie populaire de Mindelo, son île natale, et du Cap-Vert. D'où ce sous-titre qui consacre ce lien. Car la discographie de Cesaria Evora largement inspirée par les chants populaires (*les mornas et coladeras*) est marquée par la sodade, qui selon l'heureuse expression de Dom Francisco Manuel de Mello, est « un mal qu'on aime et un bien qu'on subit »² ; cette fascination pour la sodade fait de Cesaria Evora une artiste peu narcissique, comparativement à d'autres grandes voix de la chanson africaine, particulièrement celles d'Afrique centrale : Wendo Kolosoy, Grand Kalle Kabasele, Papa Wemba, qui sont des adeptes de l'autocélébration.

Servi par une langue élégante, **Cesaria Evora, la voix du Cap-Vert** retrace avec sympathie l'itinéraire d'une grande dame

de la chanson, jalouse de son indépendance (on pense irrésistiblement à Nina Simone ou Myriam Makeba), et dont la vie se confond avec celle des poètes maudits : « *Ce que je voudrais que l'on raconte sur moi ? D'abord que j'ai toujours voulu être libre et célibataire, et que je n'ai jamais accepté officiellement de vivre avec un homme. Bien sûr, j'avais ma vie, mais la maison de ma mère était sacrée ; j'ai eu trois enfants de pères différents. La critique des autres existe toujours. Que l'on boive, que l'on se marie ou que l'on divorce. Je n'y accorde pas d'importance. Quand je prenais un whisky dans un bar et que j'entendais jaser, j'en reprenais un double, comme ça, au moins, ils savaient quoi dire. Les gens bien, qu'ils soient riches ou pauvres, noirs ou blancs, ont toujours été mes amis.* »³

**Boniface
MONGO-MBOUSSA**

1. Pierre Bourdieu. **Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action**, Paris, Seuil, coll. Points, 1996, pp. 81-83.

2. Cité par Eduardo Lourenço, **Mythologie de la Saudade**, Paris, Chandeigne, 1997, p. 39.

3. Véronique Mortaigne. **Cesaria Evora. La voix du Cap-Vert**, Paris, Actes Sud, 1997, p. 12.

Jean MPISI

Tabu Ley « Rochereau » innovateur de la musique africaine

Paris, L'Harmattan, 2004,
454 p.
(coll. Univers musical)
38 €

Dix ans après la remarquable étude sur Franco du journaliste anglais Graeme Ewens – **Congo Colossus. The Life and Legacy of Franco & OK Jazz** (Buku Press, 1994)¹ – Rochereau, son « rival » historique, est aujourd'hui l'objet d'une biographie proposée par l'universitaire congolais Jean Mpisi.

Dans cet ouvrage de 454 pages, Jean Mpisi nous dresse en onze chapitres un véritable historique de la scène congolaise depuis ses origines jusqu'à nos jours. Rédigée dans un style militant et malgré des descriptions par trop systématiques et détaillées des styles et des artistes cités, cette biographie a comme principal mérite de replacer l'histoire du créateur du *soukous* dans son contexte culturel, social et politique. On y découvre ainsi à sa naissance en 1940 l'importance de deux grands genres, le *highlife* ghanéen et la *rumba* cubaine dont l'auteur nous livre les secrets musicaux et nous détaille les circonstances de l'arrivée au Congo. On retrouve également avec un certain plaisir l'analyse des techniques de la guitare congolaise et l'importance du *lingala* dans l'édification de la musique congolaise (de nombreux titres phares sont traduits et analysés).

L'auteur s'attache ensuite à dépeindre les années de formation de l'artiste : apprentissage du chant grégorien, influence de la

chanson française (Tino Rossi, Gilbert Bécaud), des Cubains (l'Orchestra Aragon et le Trio Matamoros), des artistes africains comme Myriam Makeba dans ses débuts au sein des *Skylarks* et surtout des pionniers de la scène congolaise comme Léon Bukasa, Henri Bowane mais surtout Wendo et Joseph Kabasele, qui contribuera largement à lancer sa carrière. Au sein de l'*African Jazz* du Grand Kallé, Rochereau sera « nègre » (Kabasele s'appropriera certaines de ses compositions) puis chanteur. En dépit des conflits entre les deux artistes, on retiendra leur commune admiration pour Patrice Lumumba et les textes historiques qui vont émailler leur collaboration comme **Indépendance cha-cha** ou **Bilombe ba gagne** (les plus méritants), chanté le lendemain du discours historique de 1960 du héros assassiné. Le passage dans l'*African Jazz* sera également fondamental par les rencontres humaines et musicales : Nico, Dechaud, Vicky Longomba, Brazzos, Mujos, Manu Dibango et bien d'autres.

Dans les chapitres suivants, l'auteur nous décrit l'irrésistible ascension du groupe de Rochereau, l'*African Fiesta*, qui lancera divers courants musicaux comme le *soukous*, la *rumba rock* et le *jobs*, version congolaise du yéyé. Il évoque également la rivalité artistique et idéologique entre Rochereau, l'intellectuel lumumbiste héritier de Kallé, et Franco, l'enfant du peuple, proche de Mobutu. Dans ces années fondatrices d'une carrière qui deviendra internationale, l'historien dénonce pourtant les sombres rivalités et la course au vedettariat qui ruineront parfois des rendez-vous historiques (Rochereau et Nico manqueront le Festival des

Arts Nègres de Dakar de 1966). Mais l'auteur s'attarde également sur les années glorieuses dont le passage à l'Olympia en 1970 où l'artiste est félicité par de nombreux artistes français (dont Claude François), puis renvoyé *manu militari* dans ses foyers par le dictateur Mobutu en dépit d'une prolongation de contrat signée avec Bruno Coquatrix ! L'artiste se rattrapera quatorze ans plus tard en triomphant à l'Apollo de New York avec Mbilia Bel et en s'offrant une tournée dans plus de 37 pays.

Cet ouvrage nous fait également découvrir des aspects moins connus de la personnalité de l'artiste comme sa carrière de secrétaire administratif au Fonds du Bien-Être Indigène, sa passion pour le monde des affaires, son engagement pour l'Éthiopie (il reversera en 1986 certains de ses droits pour aider ce pays sinistré) et son intérêt pour la politique qui lui vaudra de nombreuses tracasseries (Mobutu l'interdira à plusieurs reprises de concert et d'antenne) mais prendra une importance grandissante au fil des années au point d'éclipser son goût pour la musique.

Sylvie CLERFEUILLE

1. Sur cet ouvrage, voir la note de lecture dans ce même numéro.

Kole OMOTOSHO

Woza Africa ! Quand la musique défie la guerre

Préface de Nelson
Mandela
Paris, Les Éditions du
Jaguar, 1997, 98 p.
12,20 €

« *Au moment où l'État se désagrège, où les lois nationales et internationales sont bafouées, un groupe de personnalités nationales et internationales apparaît, que notre continent et le reste du monde sont prêts à écouter. Ce sont des footballeurs, des athlètes, des écrivains, des artistes – notamment des musiciens – célèbres sur toute la planète.* » (p. 41).

C'est ainsi que l'écrivain et universitaire nigérian Kole Omotosho explique le sens et l'objectif de ce livre né d'un projet initié par la Croix-Rouge Internationale. L'ouvrage fait partie d'un ensemble composé du disque **So Why ?** (arrangé par le Béninois Wally Badarou) et d'un documentaire de télévision réalisé par le cinéaste camerounais Bassek ba Khobio, qui a fait le tour des télévisions africaines, le tout destiné à soutenir la campagne visant à faire respecter les droits des civils dans les conflits sur le continent. Cinq grands musiciens africains, Youssour N'dour, Papa Wemba, Janu Khanyele de Bayete, Lagbaja et Lourdes Van-Dunem ont prêté leur concours artistique au projet. Au cours de l'année 1996, ils ont effectué un voyage à la fois musical et humanitaire au cœur de quatre conflits et de quatre territoires : le Liberia, l'Angola, la frontière du Soudan et le Kwazulu Natal où les a rejoints la star locale du reggae, le Sud-africain Lucky Dube. C'est la mémoire de cette

tournee que d'illustres photographes (une dizaine) sollicités par la Croix-Rouge ont immortalisée. La dureté de la plupart des photos, leur intransigeance devant la cruauté de la guerre a de quoi soulever le cœur, mais comment tricher devant un réel aussi catastrophique, une boucherie tellement systématique que peu de place est dévolue au rêve ? « *Les champs de mines sont terribles. Quelle affreuse inversion de l'ordre logique des choses : c'est du ciel que viennent le tonnerre, le feu et la foudre. Ici, tout vient de la terre et des graines de destruction qui y sont plantées !* » (p. 49).

Si femmes et enfants sont les victimes toutes désignées des conflits visités, il importe de rappeler que ces derniers sont également acteurs à part entière de la « fabrication » des victimes. Kolé Omotosho rappelle leur docilité, leur cruauté presque angélique qui font d'eux les meilleurs auxiliaires des seigneurs de guerre. Le rappel se veut aussi historique, sur l'existence précoloniale de certains conflits africains, même s'il est évident que la nature des conflits actuels soit plutôt à chercher du côté d'une lutte intestine dont l'objet est le contrôle de l'État, un État multiethnique dont la construction n'est même pas encore à l'étape de l'ébauche !

Au milieu de ces rappels cinglants à la dure réalité, la préface de Nelson Mandela se veut plus optimiste, délibérément prospective, qui appelle à une « renaissance » des valeurs qui autrefois donnaient sens au vivre ensemble africain. Reconnaître franchement la difficulté d'une telle renaissance ne serait-il pas plus juste et incitatif d'une meilleure invention des moyens devant y mener ? « *Le squelette de l'Afrique nous*

dit/Afrique, le monde pourrit » nous le chante crûment Bayete, nullement dupe des faux espoirs que peut entretenir l'afrocentrisme ou quelque succédané facile ; la conscience universelle d'une débâcle des valeurs ramène le débat à sa juste mesure et pose brutalement la question aux Africains de la recherche obligatoire d'une vision du monde à la fois communautaire et modernisée. Un véritable projet symphonique, au propre comme au figuré !

Kangni ALEM

Mireille Mialy
RAKOTOMALALA

Madagascar. La musique dans l'histoire

Préface de
Césaire Rabenoro
Fontenay-sous-Bois, Anako
éditions, 2003, 202 p.
(coll. Grands témoins).
18 €

Après la sortie en 2002 de **Madagascar – les chants d'une île** (Actes Sud) de Victor Randrianary, périple musical parmi les multiples peuples de la Grande Île et **Recollecting from the past** (Wesleyan University Press) de Ron Ernoff – une étude sur le maresaka et l'importance des cérémonies de possession –, la musique malgache est de nouveau à l'honneur avec l'ouvrage de Mireille Mialy Rakotomalala, **Madagascar, la musique dans l'histoire**.

Musicologue, pianiste classique et ancienne ministre de la Culture, l'auteure évoque à travers cette étude pointue la dimension à la fois sociale, politique et religieuse de la musique malgache. En trois chapitres – les sources non écrites, les périodes musicales et les musiques dans la société actuelle – elle nous éclaire sur la complexité de la musique malgache, son ancienneté et surtout sa place fondamentale dans la société. Enrichi de diagrammes démontrant l'importance de certains styles (les musiques des Hauts Plateaux) et instruments (les cordophones et les voix), le texte est également illustré par d'innombrables photos d'archives nous donnant à voir la variété des groupes musicaux (groupes de musique bara, fanfares ou « Maîtres de la parole » Mpibeko). L'ensemble est complété par des cartes nous

offrant un aperçu des zones musicales de l'île.

L'universitaire malgache précise dans une première phase l'approche ethnomusicologique des spécialistes de la musique malgache et énumère les études produites sur les musiques de la Grande Île. On découvre ainsi avec étonnement que les premières sources écrites sont l'œuvre de chercheurs hollandais et datent du XVI^e siècle, que la plupart des études sont organologiques et que de nombreuses œuvres malgaches ont été transcrites. Un seul regret : les études comparatives sont rares – un manque certain pour une île qui s'est construite musicalement à travers des sources aussi bien asiatiques qu'africaines, européennes et arabes. Le chapitre se clôt enfin sur trois facteurs essentiels de la musique malgache : la transmission de la connaissance – essentiellement familiale et secrète –, la dimension collective de cette musique et son importance comme outil de communication entre les vivants et les morts. « *Le musicien, écrit Mireille Mialy Rakotomalala, a le pouvoir de matérialiser l'irréel et dans les funérailles, le musicien célèbre la mort comme renaissance à la vie – celle du monde des esprits et des ancêtres.* »

L'ethnomusicologue brosse ensuite l'histoire de la musique malgache s'appuyant sur les sources écrites mais également sur les fouilles archéologiques et les sources orales. Elle se penche sur la chronologie instrumentale liée à l'arrivée des différentes populations sur l'île, nous faisant part de l'hypothèse la plus souvent émise : l'origine bantoue de la population malgache. L'île de Madagascar, précise la musicologue est aujourd'hui soumise à plusieurs influences : islamique et comorienne dans le nord-ouest, réunionnais dans les

danse de la côte et afro-islamique sur la côte sud-ouest. Mais le point fort de ce deuxième volet est l'étude de l'*antsa* (chant de louange) et la contribution des divers souverains à la construction de la scène musicale malgache : l'introduction des fanfares par Ranavalona III, la modernisation de la musique malgache par Radama I^{er}, l'institutionnalisation de l'*antsa* et la création d'un statut professionnel des musiciens par Ranavalona I^{er}, la naissance des hymnes inspirés par la musique traditionnelle *imerina* par Radama II. La dimension religieuse, essentielle dans cette île profondément croyante, est elle-aussi évoquée et nous découvrons que certains genres ont été le fruit d'un syncrétisme musical comme le chant *zafindraona* utilisé par les missionnaires pour la propagation du message biblique.

L'ouvrage se referme enfin sur une brève étude de la musique malgache dans la société actuelle insistant sur l'influence des musiques occidentales sur l'île (le style opérétique par exemple dans les années 1930) et le retour aux sources opérétique dans les années 1970 par le régime marxiste de Ratsiraka, puis évoque l'émergence de genres nouveaux dans les années 1980-1990 avec des artistes comme Rossy ou Jaobjy.

Sylvie CLERFEUILLE

Frank TENAILLE

Le Swing du caméléon : musiques et chansons africaines, 1950-2000

Arles, Actes Sud, 2000,
324 p. (coll. Afriques)
22,71 €

Frank Tenaille commence son livre avec Joseph Kabasele, un des précurseurs de la musique des deux Congos, compositeur de la célèbre chanson « *Indépendance cha-cha* ». L'influence de cet artiste demeure considérable sur la musique africaine contemporaine. Une partie de la musique africaine est redevable aux instruments apportés par les marins lors de la période coloniale. Ainsi, le courant musical *High-life*, dont les premiers balbutiements remontent aux années 20 sur la Gold Coast, est une fusion du jazz et de l'*osibi* (danse à base de percussions des Akans).

L'histoire politique est plus que présente, surtout la période sombre de l'apartheid, avec Myriam Makeba, figure emblématique du continent contrainte à l'exil, ou encore la musique de libération nationale du Zimbabwe de Thomas Mapfumo et la vague de nationalisme venant de Guinée, représentée par le très célèbre groupe *Bembeya Jazz*.

Les rythmes que Frank Tenaille classe sous les rubriques « *Racines* » et « *Le sel de la terre* » s'ouvrent à de nouvelles expérimentations mais restent rattachées au continent : le Nigérian Fela Kuti excelle avec l'*Afro-beat* ; l'Ivoirien Alpha Blondy témoigne de la vitalité du reggae en Afrique ; le Malien Ali Farka Touré est très proche du blues avec sa guitare-calebasse-njarka ; le Sénégalais Doudou Ndiaye

Rose est l'initiateur du premier grand groupe de percussionnistes d'Afrique ; Rakoto Frah, pour sa part, puise dans l'identité musicale malgache tandis que le Réunionnais Grand Moun Lélé fait du *maloya* « *comme on respire* ».

Durant la tumultueuse période de mai 1968 en Europe, deux grands noms du continent se trouvent en Europe : le Camerounais Francis Bebey et le Gabonais Pierre-Claver Akendengué. Les deux artistes ont largement contribué au processus de reconnaissance de la musique africaine hors des frontières du continent. Frank Tenaille les qualifie d'ailleurs de « *métropolitains* », mieux encore « *d'enfants de la négritude* » car, derrière l'entreprise artistique se dessine un militantisme proche des fondateurs de la négritude. Francis Bebey utilisait la plupart des instruments à sons de l'Afrique Centrale, puisait dans les mythes africains pour composer ses chansons. Akendengué a signé un des albums les plus ambitieux de la *World music* intitulé **Lambarena** et dont le travail a nécessité cent cinquante musiciens et choristes, six mois de préparation, trois mois de studio...

L'immigration africaine a-t-elle installé une vogue des musiques noires ? Frank Tenaille souligne que dans les années 80, beaucoup de courants musicaux s'essouffant, les médias ont été à l'affût de la nouveauté et se sont fait alors « *les propagandistes de l'idée d'une société multiculturelle* ». Le groupe Touré Kounda par exemple a bénéficié de l'intérêt de la presse pour rencontrer un public de plus en plus sensible aux musiques africaines. Ce phénomène de l'industrie musicale européenne attentive

aux musiques africaines a préfiguré ce que l'on a appelé plus tard la *World music*...

Le Swing du caméléon est un bilan nécessaire, un livre utile en cette période où les rythmes africains suscitent un intérêt à travers le monde. L'ouvrage a le mérite de faire le point sur l'ensemble des musiques africaines. Le lecteur réalise très vite qu'il revisite également l'histoire africaine gravée en arrière-plan et dont le rythme se fait entendre en fond sonore.

Jamais la musique n'a été aussi proche des mutations sociales...

Alain MABANCKOU

The University of Michigan,
Ann Arbor, États-Unis

Caetano VELOSO

Pop tropicale et Révolution

Traduit du portugais (Brésil) et de l'anglais par Violante do Canto et Yves Coleman, Paris, Le Serpent à Plumes, 2003, 420 p. (coll. Musiques) 24 €

Même si la modestie n'est pas le fort du chanteur brésilien Caetano Veloso, on lui reconnaîtra volontiers son talent fou d'agitateur et sa mémoire phénoménale dans cette autobiographie intellectuelle qu'il a entreprise à l'initiative du *New York Times* pour relater la naissance du mouvement artistique et musical *tropicalismo*, la pop hybride et révolutionnaire à laquelle son nom et celui de son compère Gilberto Gil, l'actuel ministre brésilien de la Culture, restent attachés. Au Brésil des coups d'État et des expériences artistiques, dans la seconde moitié des années 60, toute une jeunesse estudiantine fascinée par le *rock and roll* et la culture de masse américaine s'engouffre dans un consumérisme effréné qui laisse peu de place à la réflexion. La *bossa-nova*, sous l'impulsion de João Gilberto, inventeur au génie discret, avait pourtant donné le la de ce que pouvait être une ouverture au monde extérieur de la musique brésilienne dont la samba était devenue le cliché le plus éculé. Aux origines du *tropicalismo*, il convient également de signaler des influences connexes. Ainsi la vague du *Cinema Nuovo* incarnée par le réalisateur Glauber Rocha, disciple outre-Atlantique de Jean-Luc Godard, le théâtre politiquement engagé

du metteur en scène Augusto Boal et le mouvement de la poésie concrète auquel les frères de Campos, Augusto et Haroldo, ont donné leurs titres de gloire contribuèrent largement à la formation intellectuelle du jeune homme originaire de Bahia, une ville mythique, inégalable pépinière d'artistes, à laquelle Caetano Veloso rend également un hommage appuyé à travers la figure touchante et presque légendaire de sa sœur Maria Bethânia !

Les débuts du *tropicalismo* furent pourtant difficiles. Incompris, chahutés violemment, critiqués par la presse musicale brésilienne, Caetano Veloso et ses compères connurent des hauts et des bas, quelques réussites médiatiques et des échecs à vous laisser un musicien sur le carreau : « *la haine farouche [...] qu'irradiaient les visages des spectateurs dépassait tout ce que j'aurais pu imaginer* » concède Caetano Veloso (p. 228). Et l'on peut dire que, n'eût été le génie des musiciens du groupe *Os Mutantes*, l'appui de Maria Bethânia, du compositeur Rogerio Duprat et de leur producteur Guilherme Araújo, un excentrique tout aussi illuminé que ses poulains, les inventeurs de cette forme spectaculaire de show mêlant bonne musique, éclectisme assumé et mise en scène provocante n'auraient jamais pu imposer leur style. Quand enfin sort en 1968 **Panis et circencis** (sic), le disque manifeste du mouvement, il allait coïncider avec le coup d'État du 13 décembre et l'arrestation (les motifs en sont flous) de Gilberto Gil et Caetano Veloso. Après quatre mois passés en résidence surveillée à Salvador, ils seront expulsés du Brésil qu'ils ne retrouveront qu'en 1972, mais il était trop tard, semble-t-il, pour

empêcher leur ascension musicale et faire d'eux, d'une certaine manière, des icônes d'une certaine résistance intellectuelle à la dictature des militaires.

Quant à ce qui fait la richesse musicale du *tropicalismo*, le mélomane le découvrira en écoutant le double CD anthologique qui accompagne le livre. Il y découvrira des titres aux influences éclatées (*jado*, rythmes afro-caribéens, rap haïtien, *frevo* de Recife, rock anglais et pop américaine...) comme cet envoûtant « *De Enquanto o lobo não vem* », dans lequel le musicien avait inséré une citation de « L'Internationale », passée inaperçue à l'époque !

On sort de la lecture de ce livre foisonnant et passionnant, de l'écoute des disques en comprenant davantage pourquoi Caetano Veloso qui dit n'avoir jamais versé dans le culte aveugle d'Elvis Presley ni de Marilyn Monroe peut soutenir la comparaison avec Bob Dylan ou John Lennon. Brésilien, bahianais, avec ce que l'adjectif comporte de spécifique au regard de l'histoire de ce coin de Brésil, mais avant tout un compositeur original, un esprit frondeur perpétuellement taraudé par le désir d'innover en fréquentant les marges extrêmes de la musique universelle.

Kangni ALEM

Paul ZUMTHOR

Introduction à la poésie orale

Paris, Éditions du Seuil,
1983, 320 p.
(coll. Poétique)
26 €

Paul Zumthor (1912-1995) est unanimement reconnu comme l'un des plus éminents spécialistes des littératures et des sociétés du Moyen Âge européen. Dans son **Essai de poétique médiévale** (1972), il a introduit avec brio la sémiologie dans le champ des études médiévales. C'est au cours de ces recherches qu'il s'est posé le problème de la place de la voix et de l'oralité dans l'ensemble des phénomènes littéraires. Au point de départ de sa réflexion, il y a la mise en cause de l'opposition simpliste entre oralité et écriture, le constat qu'il n'y a pas homologie ni non plus relation de subordination entre les deux ordres. L'écriture n'est pas la simple transcription de la voix, et l'oralité n'est pas une forme d'expression incomplète, même si la parole proférée n'est pas, en principe, destinée à être enregistrée. L'oralité, dans son mode d'existence spécifique, génère des valeurs qui lui sont propres et qui sont étrangères au domaine de l'écrit.

Toute expérience poétique suppose un lieu d'origine, une source, une voix, « *lieu fugace où la parole instable s'ancre dans la stabilité du corps* ». « *Le désir de la voix vive habite toute poésie, en exil dans l'écriture.* » En développant cette thématique, Zumthor retrouve une pensée qui s'est élaborée de Nietzsche à Heidegger, de Valéry à Jakobson.

L'**Introduction à la poésie orale** est un livre-somme, résultat d'une enquête encyclo-

pédique menée au long d'une dizaine d'années. Paul Zumthor y conduit sa réflexion avec une grande sûreté, appuyant l'apologie de l'oralité sur l'allégresse de son savoir. Son projet n'est pas de présenter une histoire ni un inventaire de la poésie orale universelle : il existe beaucoup d'anthologies qui s'y emploient et auxquelles il fait souvent référence. Il s'agit d'esquisser une théorie de la voix comme matrice littéraire primordiale. « *L'œuvre de littérature orale est et ne peut être que performance, c'est-à-dire acte concret total de participation.* »

Le paradoxe est que ce plaidoyer enthousiaste est écrit à une époque où l'écrit semble avoir triomphé et relégué l'oralité dans les souvenirs du passé ou chez ceux que l'on appelait, non sans mépris, « *les peuples sans écriture* ». Mais l'oralité est peut-être plus résistante qu'il ne paraît. Paul Zumthor distingue trois situations possibles. L'« *oralité pure* » règne dans les sociétés qui ignorent ou refusent totalement l'écriture (il en reste bien peu d'exemples aujourd'hui). L'« *oralité mixte* » fait coexister l'usage de l'écrit (qui est une affaire de clercs ou de spécialistes) et la pratique orale, qui est en fait dominante dans le corps social : c'était la situation qui prévalait dans le Moyen Âge européen, et qui perdure encore dans de nombreux pays du Sud. L'« *oralité seconde* » est caractérisée par la domination hégémonique de l'écriture qui impose sa marque aux pratiques vocales, qui ne sont plus parfois que la déclamation de l'écrit. C'est le statut que connaît le monde moderne. Mais ceci n'a pas triomphé de cela. La conclusion du livre appelle de

ses vœux une renaissance de l'oralité : « *De même que l'Afrique d'aujourd'hui fait ses chaussures avec nos vieux pneus, récupère selon son génie et revivifie les débris de nos techniques, de nos littératures, de nos musiques : de même il est temps pour nous de bricoler, au souffle de nos voix, dans l'énergie de nos corps, l'immense et incobérent héritage de ces quelques siècles d'écriture.* »

L'Afrique est souvent convoquée par le livre. Elle est un des lieux du monde où l'on peut encore rencontrer une oralité presque pure : elle est le « *terroir triomphal* » où se conserve le sens profond des valeurs poétiques de la voix. Zumthor rejoint ainsi les hypothèses du précurseur Marcel Jousse qui, dès 1925, pour mieux comprendre la poésie biblique, était venu étudier ce qu'il appelait le « *style oral rythmique* » des chanteurs et griots de l'Ouest africain. La plongée dans l'oralité poétique conduit à remettre en question bien des idées reçues, sur la distinction de la prose et des vers ou sur la typologie des genres littéraires. Toute réflexion sur l'essence et l'existence de la chanson doit se nourrir du chef-d'œuvre de Paul Zumthor.

Jean-Louis JOUBERT