

# À la recherche de la rumba congolaise : les sciences humaines et sociales face aux pratiques d'appropriations et de réappropriations musicales nouvelles et anciennes.

Didier Francfort



La notion d'« omnivorisme » culturel, introduite dans la réflexion des sciences humaines et sociales par Richard Peterson, permet de rendre compte de nouvelles pratiques d'appropriation, indistinctes, ne s'embarrassant pas de classifications puristes et célébrant l'« aptitude à apprécier l'esthétisme différent d'une vaste gamme de formes culturelles variées qui englobent non seulement les arts, mais aussi tout un éventail d'expressions populaires et folkloriques »<sup>1</sup>. L'émergence de nouvelles formes d'appropriation musicale ne se réduit pas à une question d'accessibilité technique. Partons de l'hypothèse que l'ère numérique et la valorisation des esthétiques de mélange des genres et d'ouverture conjuguent leurs effets sans que l'on puisse établir une forme de primauté entre l'émergence d'écoutes éclectiques et l'ère numérique.

Dans le domaine de la musique, un discours célébrant le dépassement des genres donne une légitimité certaine à l'éclectisme. « Qu'importe que ce soit du jazz ou du classique, de la world ou du rock, ce qui compte est bien qu'il s'agisse de bonne musique ». Mais l'« omnivorisme » ne met pas fin au discours opposant bonne et mauvaise musique, il existe bien une forme de snobisme et de purisme de l'âge des cultures « omnivores »<sup>2</sup>. Des positionnements contradictoires, des débats attestent de la vigueur de ces césures. Ils peuvent tenir d'une émulation hédoniste et d'une curiosité insatiable. On ne cherche pas à tracer une frontière entre

---

<sup>1</sup> Richard A.PETERSON, 2004. - « Le passage à des goûts omnivores : notions, faits et perspectives », *Sociologie et sociétés*, 36, 1, p.147. Voir également du même auteur « Understanding audience segmentation : from elite and mass to omnivore and univore », *Poetics*, 1992, pp. 243-258.

<sup>2</sup> Les rencontres de musicologie de Ribeirão Preto (Brésil) qui ont eu lieu du 16 au 18 octobre 2014 ont permis d'analyser ce nouveau snobisme musical. Les actes de ce colloque (Indústria da cultura, esnobismo e vanguarda) doivent être publiés en 2015.

genres musicaux mais plutôt à élargir le champ de références, mais aussi à se définir comme expert dans des domaines musicaux spécifiques et divers. Un article de Susan Orlean paru en 2002 dans le *New Yorker* et récemment traduit en français évoque le rôle d'Hervé Halfon et de son magasin Afric'Music, situé rue des Plantes, dans le XIV<sup>e</sup> arrondissement, dans la connaissance et la diffusion des musiques africaines<sup>3</sup>. Le titre « Congo Sound » met en évidence la place toute particulière qu'a eue le Zaïre, actuelle République démocratique du Congo, dans cet « âge d'or » de la musique africaine à Paris. Le magasin de disque, lieu de sociabilité, de rencontres et de débats est présenté comme un terrain de confrontations esthétiques : « Imaginez la scène : Hervé écoute une chanson avec un de ses clients – disons par exemple un morceau de Wenge Tonya Tonya<sup>4</sup> – quand tout à coup, un accord de guitare lui rappelle un passage d'un vieil album de Franco & le Tout Puissant OK Jazz<sup>5</sup> qu'il s'empresse alors de mettre sur la platine ; le morceau de Franco évoque au client une chanson des Youlés qu'il a entendue l'autre jour sur Radio Nova [...] »<sup>6</sup>. On est bien dans une logique de distinction qui consiste à se définir dans un champ d' « expertise ». Il faut cependant évoquer cette époque des magasins de disque avec une certaine distance historique, les modalités d'écoute et d'appropriation ont changé avec la généralisation de l'écoute en streaming<sup>7</sup>. Nous voudrions ici mettre en évidence les processus d'appropriation et de diffusion musicale en partant de leur accessibilité sur Internet pour que le fonctionnement de liens puisse être plus que les objets musicaux, y compris dans l'étude de collections de disques.

Le point de départ sera la question de l'existence et de la présence dans les mémoires et les références culturelles communes d'un genre musical appelé « rumba congolaise », correspondant largement à la musique baptisée « soukous » ou « musique moderne »<sup>8</sup>. La description de la séance d'écoute comparée chez le disquaire met en évidence un type de

---

<sup>3</sup> Susan ORLEAN, « Congo Sound », *Feuilleton*, n°13, Printemps 2015, pp. 125-133. Avant apparition de ce magasin spécialisé, les disques de musique africaine n'étaient disponibles à Paris que dans un rayon particulier d'un magasin de musique, d'instruments et de partitions, les établissements Pasdeloup, situés au 89 boulevard Saint-Michel, en face du jardin du Luxembourg.

<sup>4</sup> Groupe fondé en 2001.

<sup>5</sup> Le groupe O.K. Jazz est né à Léopoldville (Kinshasa) en reprenant le nom d'un bar musical actif dès avant l'indépendance.

<sup>6</sup> Susan ORLEAN, article cité, pp. 126-127.

<sup>7</sup> Didier FRANCFORT, « Pour une épistémologie du streaming. L'invention d'une mélomanie et d'une histoire culturelle nomades. »,

[http://www.ihce.eu/UserFiles/File/didier-francfort-pour-une-epistemologie-du-streaming-ihce\(1\).pdf](http://www.ihce.eu/UserFiles/File/didier-francfort-pour-une-epistemologie-du-streaming-ihce(1).pdf)

<sup>8</sup> Philippe Poirrier a mis en évidence l'intérêt d'une démarche comparable à partir de musiques qui bénéficient d'un phénomène de « revival » : Philippe POIRRIER, « Daft Punk, la Toile et le disco. Revival culturel à l'heure du numérique », *French Cultural Studies*, août 2015, n° 26-3, p. 368-381.

construction d'un système culturel par association et reconnaissance plus que par différenciation et définition. C'est dire que la recherche de la rumba congolaise ne conduit pas nécessairement à poser des lignes de démarcation, des définitions, des listes de musiciens, ni à partir d'un corpus préétabli mais à chercher à voir comment cela se construit par une série d'associations simples, un exemple conduit par enchaînement à un autre. Nous proposons ainsi d'inscrire la recherche de l'inscription esthétique, sociale, politique d'un genre musical défini de façon ouverte et non définitive dans des modalités techniques liées aux humanités numériques mais sans recourir immédiatement à un programme de numérisation de sources inédites, ni à l'établissement immédiat d'une topographie du genre qui serait visualisée et cartographiée. C'est dire que l'approche par le lien se différencie de l'approche par le classement. Si nous partions d'un corpus de disques établis ou de la classification conforme au PCDM (Principes de classement des documents musicaux), nous devrions sans doute classer, selon la quatrième version en vigueur depuis 2002, l'ensemble des musiques concernées dans la classe 9 consacrée aux « musiques du monde », en 9.14 Afrique centrale. Nous aurions alors à empiler les exemples sans pouvoir comprendre comment se construit cet empilement, non pas dans la production musicale, de façon chronologique dans une démarque génétique, mais dans les mémoires et la construction de systèmes culturels, par associations ouvertes, débordant des catégories et du genre. Notre hypothèse méthodologique est simplement que l'on peut aujourd'hui partir non d'un corpus préétabli mais d'une observation des mécanismes d'association qui font passer d'un objet à un autre, par exemple dans les plateformes de diffusion de musique et de confronter ces associations aux travaux portant sur les conditions de production de ces musiques ainsi qu'à des démarches participatives expérimentales. Il importe en effet de ne pas se laisser dominer par les associations si savamment utilisées par les logiques commerciales et les logiques de pouvoir que l'on a pris l'habitude de nommer algorithmes. Cette réflexion constitue donc une étape dans l'étude de liens musicaux. Les ressources en ligne, par exemple sur des sites commerciaux d'échange, ne sont pas un corpus au sens strict, ils permettent de tester des méthodes d'analyse de la nature des liens entre objets musicaux. L'ensemble de la réflexion aboutit à une première étude de cas où, à partir d'une partie limitée d'une collection de disque, plusieurs formes de liens sont mis en évidence et représentés graphiquement.

## 1. Association libre ou algorithme ? Un point de départ problématique.

La recherche de la définition du genre non pas en creux – par des définitions qui délimitent et excluent – mais par des rapprochements peut être testée de façon expérimentale par le fonctionnement des plateformes qui sur Internet diffusent de la musique. Nous ne craignons pas de dire que l’usage commercial est un indice de ce qui se construit dans les mémoires musicales, les constructions d’identités culturelles et les systèmes culturels de reconnaissance. Il s’agit en quelque sorte d’un usage paradoxal du numérique : il ne s’agit pas de rendre accessible sous forme numérique des objets musicaux existant sous forme analogique, ni de les cataloguer, ni de les indexer mais d’observer comment fonctionne la construction d’un système assimilable à une sous-culture, à un genre musical spécifique, à un ensemble de repères et de références communes. Peut être ainsi analysé ce qui, à l’âge analogique, constituait une discothèque (réelle ou idéale). Ce n’est pas selon nous faire preuve de dogmatisme freudien de trouver dans la notion d’association un outil opératoire pour l’analyse historique de la culture. Avec un phénomène de mode musicale, qui peut être associée à une mode vestimentaire, on n’est pas loin de la « magie contagieuse » décrite par Freud<sup>9</sup>.

L’ « association » fonctionne d’abord par « ressemblance et contiguïté » mais ces deux modalités se rejoignent selon Freud dans une forme de lien plus étroit sous forme de « contact ». C’est donc à un dépistage non d’une cartographie globale d’un phénomène musical historique (qui peut être, nous le verrons, un objectif dès lors que l’on a préalablement réfléchi à ce qui constitue le lien de base) mais de la construction du lien élémentaire de quelques objets sonores et visuels que nous allons nous attacher. Cette réflexion est donc le premier temps d’une démarche qui devrait aboutir à une expérimentation en double aveugle. On pourra ainsi mettre en évidence à partir d’un objet musical déterminé les liens que suggèrent les algorithmes des plateformes de diffusion musicale (en nous en tenant, dans un premier temps, à la plus utilisée de façon « généraliste », You Tube<sup>10</sup>) pour arriver ensuite au cœur de la recherche dans le domaine sur lequel porte nos travaux actuels qui ne concernent pas You Tube mais les collections de

---

<sup>9</sup> Sigmund FREUD, *Totem et tabou*, première édition en allemand 1912-1913, Œuvres complètes, vol. XI, PUF 1998, pp. 294-295.

<sup>10</sup> L’histoire de ce site d’hébergement, fondé en 2005, son évolution commerciale ou son installation en Californie à San Bruno n’entrent pas dans notre objet d’étude, centré sur la constitution d’un goût musical par l’association d’objets sonores.

disques vinyles) et en organisant des « focus groups » où, dans une démarche de recherche participative, les mêmes objets musicaux sont livrés à un jeu d'associations individuel et collectif.

Reste à définir le point de départ de cette recherche procédant en repérant des formes de contiguïté, sans pouvoir se réfugier derrière la préexistence d'un corpus constitué sur lequel s'appuie l'étude. Le choix du point de départ marque déjà une orientation épistémologique qui doit être assumée et peut être remise en cause. Assumons un parti pris chronologique en proposant de commencer par les évocations de la journée fondatrice du 30 juin 1960, date de la proclamation de l'indépendance du Congo-Kinshasa<sup>11</sup>. Les discours très différents du roi des Belges Baudouin évoquant « le génie du roi Léopold II », du président modéré Joseph Kasavubu et celui du premier ministre Patrice Lumumba mettent en évidence le caractère non unanime de ce moment historique.

Le rapport à la musique accessible sur You Tube conduit vite vers les positionnements politiques. Le 30 juin 1960 reste le moment de la proclamation de Lumumba refusant un consensus postcolonial ou néocolonial tel qu'il apparaît dans les autres discours minimisant la violence de l'oppression coloniale belge. La mémoire de ce moment de l'indépendance apparaît dans les documents musicaux contemporains. Elijah Kalswe et son orchestre «Rockers Delight» évoquent depuis les Pays-Bas où ils résident la personnalité de Patrice Lumumba :

« Patrice Lumumba était le seul et vrai Congolais,  
Patrice Lumumba était visionnaire et révolutionnaire,  
Son désir était de voir un Congo indépendant,  
Et non seulement sur papier mais en pratique  
Et par méchanceté les ennemis du peuple congolais  
Ont tout fait pour nous retirer notre indépendance [...]  
Un jour l'Histoire nous révélera la Vérité  
Et l'Afrique enseignera à nos enfants  
La vraie histoire, différente, de fierté et de dignité  
Ecrité par ses propres enfants»<sup>12</sup>

La chronologie n'apparaît pas dans l'enchaînement des fichiers sonores accessibles sur Internet aussi immédiatement que la mémoire et la nostalgie. Elle implique une première

---

<sup>11</sup> <http://www.ina.fr/video/AFE85008740/la-proclamation-de-l-independance-du-congo-belge-video.html> [consulté le 25 juin 2015]

<sup>12</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=IYAZdkT3jwQ> [consulté le 20 juin 2015]

démarche exploratrice. Quand je lance sur You Tube une recherche avec les mots clés « Indépendance » « Congo » et « Musique », je tombe immédiatement sur le tube de l'époque, « Indépendance cha cha »<sup>13</sup> dont l'importance fondatrice a été soulignée par Hauke Dorsch<sup>14</sup>. Or comme le rappelle François Bensignor, le tube en question a été composé et interprété quelques mois avant la proclamation de l'indépendance<sup>15</sup>, d'une certaine façon la musique congolaise naissante n'est pas un reflet du processus politique mais une partie active de ce processus. La méthode cherchant les associations simples permet de sortir des schémas préétablis de détermination qui assignent à la production culturelle une fonction de miroir, reflétant les données concrètes objectives du politique et du social. Cette chanson dédiée à l'indépendance semble avoir acquis une fonction d'hymne complémentaire ou concurrente à l'hymne officiel composé en 1960 par Joseph Lutumba sur des paroles du jésuite Simon-Pierre Boka<sup>16</sup>. La chanson, hymne-bis<sup>17</sup>, permet de sortir du caractère très conventionnel de l'hymne officiel :

« Debout Congolais,  
Debout Congolais,  
Unis par le sort  
Unis dans l'effort pour l'indépendance.  
Dressons nos fronts, longtemps courbés  
Et pour de bon prenons le plus bel élan,  
Dans la paix  
Ô peuple ardent  
Par le labeur  
Nous bâtirons un pays plus beau qu'avant  
Dans la paix  
[...]  
Trente juin, ô doux soleil

---

<sup>13</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=kAJgWH7GCqo> [consulté le 20 juin 2015]

<sup>14</sup> Hauke DORSCH, « Indépendance Cha Cha: African Pop Music since the Independence Era », in *Africa Spectrum*, 45(2010), 3, pp. 131-146.

<sup>15</sup> François BENSIGNOR, « "Indépendance Cha Cha" : Histoire d'un tube » <http://www.mondomix.com/news/independance-cha-cha-histoire-d-un-tube> [consulté le 6 juin 2015]

<sup>16</sup> L'hymne zaïrois en usage sous Mobutu entre 1971 et 1997 avait les mêmes auteurs, capables de s'adapter aux contextes politiques successifs comme l'a fait le poète soviétique Sergueï Mikhalkov (1913-2009).

<sup>17</sup> Didier FRANCFORT, « De l'usage bon et mauvais des hymnes : une question d'histoire et d'appropriation » in *Europe en hymnes. Des hymnes nationaux à l'hymne européen*. Maison Robert Schuman, Silvana Editoriale, 2012, pp. 68-77.

Trente juin, du trente juin  
Jour sacré, soit le témoin,  
Jour sacré, de l'immortel  
Serment de liberté  
Que nous léguons  
À notre postérité  
Pour toujours »

C'est en janvier 1960, à Bruxelles, que la chanson « Indépendance cha cha » a été créée à l'occasion de la Table Ronde autour de laquelle s'étaient engagées les négociations entre le gouvernement belge et les mouvements politiques indépendantistes congolais. La délégation congolaise dirigée par Joseph Kasa-Vubu et Patrice Lumumba est accompagnée par l'orchestre de Joseph Kabaselé dit « Grand Kallé Jeff » (1930-1983), l'African Jazz. Les paroles sont de Roger Izeidi (1935-2001), « roi du maracasse », qui a commencé sa carrière au début des années 1950 avec le guitariste Bill Alexandre, musicien formé au jazz en Europe. La méthode de recherche qui consiste à mettre en évidence de multiples liens singuliers plutôt qu'une cartographie définie par un corpus fixe permet de rendre compte de synthèses culturelles, sans les limiter à une formule unique d'hybridation ou à un type dominant d'enchaînement d'un objet musical à un autre.

## **2. Naissance d'une nation ?**

Les phénomènes culturels qui ont suivi l'effondrement du bloc soviétique ont souvent été assimilés à des formes de nostalgie. Les débuts de la « rumba congolaise » sont l'objet d'une émotion nostalgique mais les « mix » et les playlists exprimant cette nostalgie d'un âge d'or musical <sup>18</sup> ne semblent pas de façon unanime regretter un âge d'or politique univoque. Les conflits politiques et les conflits de mémoire sont présents. Mais, surtout, l'évocation d'un âge d'or musical n'implique pas un attachement à des régimes déchus ou à la période coloniale. Partant de l'importance fondatrice de l'« Indépendance cha cha », on peut caractériser comme « nostalgiques » les liens qui associent les musiciens emblématiques et leurs différentes

---

<sup>18</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=zf9eE6vJk0g> [consulté le 20 juin 2015]

productions musicales. Mais cela ne suffit pas. Prenons l'exemple de l'autre titre lancé avec succès par « le Grand Kalé », Joseph Kabasélé, « Table Ronde »<sup>19</sup>. On y retrouve Roger Iziedi, le guitariste Antoine Armando « Brazzos ». Ce sont des musiciens qui ont commencé avec Bill Alexandre (pseudonyme de Guillaume Alexandre, guitariste de jazz belge) fondateur en 1953 de la Compagnie d'Enregistrement du Folklore Africain (C.E.F.A.)<sup>20</sup>.

L'expérimentation d'une série d'enchaînements permet donc de repérer une logique de synthèse culturelle et les étapes d'une genèse de productions musicales. Partons de la « Table Ronde ». Deux pistes d'enchaînement se présentent. On peut mettre en route le déroulement automatique d'un « mix »<sup>21</sup> qui associe un premier succès à d'autres. Le second titre de la liste est de façon logique l'autre grand succès de 1960, « Indépendance cha cha ». Puis, on passe à un succès de l'African Jazz daté de 1961, « Africa Mokili Mobimba », chanson composée par un des interprètes, Charles Mwamba Déchaud (1935-1999). Une simple recherche de précisions biographiques permet de découvrir un site spécialisé assez exhaustif<sup>22</sup>. Déchaud est le grand frère et le maître du guitariste connu sous le nom de Dr.Nico Kassanda (1939-1985). Le succès d'« Africa Mokili Mobimba » a été durable et a conduit à une reprise, réappropriant le titre en le remplaçant dans une esthétique de rumba latino-américaine<sup>23</sup>. Ray Lema et Manu Dibango en ont donné une version publique, faisant de la chanson, une chanson emblématique d'une période, présentée ainsi en prélude par Manu Dibango : « Les indépendances de nos pays africains. Les années d'espoir. Les années de rêve. Les années de braise. Les années soixante. La Table Ronde à Bruxelles. [...] et ensuite Patrice Lumumba. Dans ses valises, l'Africa Jazz de Kabasélé »<sup>24</sup>. La chanson fait référence au succès de l'African Jazz hors du Congo, au Cameroun, au Ghana. La spécificité congolaise ne saurait expliquer le succès et l'identification à la musique du début des années soixante. L'« Indépendance cha cha » est devenu un hymne commun à une bonne partie de l'Afrique.

Ce processus créatif de réappropriation et d'adaptation doit être, selon nous, rapproché de l'usage d'Internet par des collectionneurs. Considérons que le collectionneur qui nous a permis

---

<sup>19</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=ReDXC0yK31M&list=PLD15F810619C7AEB5> [consulté le 20 juin 2015]

<sup>20</sup> Clément OSSINONDÉ, « Nostalgie: création des Editions Musicales C.E.F.A », *Journal de Brazza*, 8 janvier 2014,

<http://www.journaldebrazza.com/article.php?aid=4018> [consulté le 20 juin 2015]

<sup>21</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=ReDXC0yK31M&list=RDRReDXC0yK31M#t=3> [consulté le 27 juin 2015]

<sup>22</sup> <http://www.universrumbacongolaise.com/artistes/charles-dechaud-mwamba/> [consulté le 25 juin 2015]

<sup>23</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=yIYu29tSz2o> [consulté le 27 juin 2015]

<sup>24</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=bJUFkv0JzU> [consulté le 25 juin 2015]



d'accéder à la « Table Ronde » est non seulement un « consommateur » de musique non seulement un passeur, un médiateur ou un diffuseur mais bien un créateur à part entière. Sa « chaîne » fait référence au nom d'Aboubacar Siddikh<sup>25</sup>. Le contenu de la chaîne est essentiellement mais non uniquement constitué par des musique africaines, classées par pays : Mali, Guinée Conakry, Sénégal-Gambie, Nigéria, Zaïre (nom officiel de l'actuelle République démocratique du Congo, entre 1971 et 1997, institutionnalisant les changements imposés par Mobutu depuis 1965), Tanzanie, Ethiopie et « autres », avec une rubrique spéciale pour l'African Jazz et Joseph Kabasselé. La musique mise en valeur sur la chaîne au moment de la publication est intitulée *République du Zaïre* et date de 1970, préparant une « date historique » et expliquant le changement de nom du pays voulu par Mobutu<sup>26</sup>. La vidéo musicale est illustrée par des photographies de billets de banque associant la propagande musicale aux images du pouvoir et des institutions.

### **3. Le numérique, révélateur des instrumentalisations ou des convergences politiques de la musique.**

Le commentaire publié fait longuement référence aux relations entre la vedette du groupe OK Jazz, François Luambo Luanzo Makiadi (1938-1989), connu sous le nom de Franco, et le président Mobutu. La situation évoque un peu la façon dont Staline a voulu maintenir Chostakovitch dans une situation précaire oscillant entre la dépendance et la crainte envers le pouvoir et le statut privilégié d'artiste officiel. Le guitariste Simarro Lutumba, né en 1938, raconte comment Franco a été « instrumentalisé » par le régime de Mobutu. Joseph-Désiré Mobutu (1930–1997), avant de devenir Mobutu Sese Seko Kuku Ngbendu wa Za Bangaest, « le guerrier qui va de victoire en victoire sans que personne puisse l'arrêter », aimait déjà particulièrement la musique du « jazz congolais » quand il participait aux négociations de la Table Ronde en 1960. Secrétaire d'Etat dans le gouvernement de Lumumba en 1960, il participe à l'élimination du Premier ministre puis renverse en 1965 le président de la République Joseph Kasa-Vubu. Mobutu fait appel à Franco pour jouer dans des occasions plus ou moins officielles.

---

<sup>25</sup> <https://www.youtube.com/channel/UCKvuYpqdjZuYgr2OdqgUQA> [Consulté le 20 juin 2015]

<sup>26</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=-Lps5Z2NTgs> [consulté le 20 juin 2015]

Le pouvoir issu du coup d'Etat de 1965 s'appuie sur une rhétorique culturelle de l'authenticité dans laquelle la musique a sa place, avec une mainmise d'un organisme officiel de propagande le M.O.P.A.P. (Mouvement, Propagande et Animation Politique).

Le blog de Mondomix, référence en matière de «musiques du monde » sur Internet, met en ligne un article sur le lien entre la rumba congolaise et la politique de Mobutu. La comparaison avec la relation entre Chostakovitch et Staline est bienvenue : Franco a été décoré au rang de commandeur de l'Ordre du Léopard mais il a été emprisonné en 1977. Sa mort a été suivie de journées de deuil national. La reconnaissance et l'instrumentalisation de la rumba congolaise constituent une manœuvre politique de mobilisation mais aussi une forme de réappropriation de formes musicales qui sont déjà des formes de synthèse d'éléments africains et d'autres éléments latino-américains. Le succès de Franco Luambo Makiadi et de son orchestre de l'O.K. Jazz ou du T.P.O.K. (Tout Puissant O.K.) Jazz, au nom du « retour à l'authenticité », s'expliquent en partie parce que de nombreux musiciens célèbres avaient été proches de Lumumba et plus ou moins écartés de la scène après son assassinat : Joseph Kabasélé a été marginalisé dans son orchestre de l'African Jazz, Wendo Kolosy (1925-2008) dit « Papa Wendo » a été oublié ainsi malgré son rôle d' « ancêtre » de la rumba congolaise avec *Marie-Louise* (1948). Et pourtant, en 1967, deux ans après le coup d'Etat, Franco et l'O.K. Jazz célèbrent en chanson la mémoire de Lumumba, devenu un héros national à titre posthume, malgré la part de responsabilité que Mobutu a eue dans son assassinat.

Les enjeux de l'appropriation musicale rejoignent ici les questions de légitimation politique. Les collections de disque mises à disposition des internautes sur You Tube comme celle d'Aboubacar Siddikh permettent de s'interroger assez précisément sur la diffusion des différents labels. On a vu l'importance de la C.E.F.A. mais il faudrait s'interroger sur les conditions de production d'un disque comme le disque de l'OK Jazz produit chez Decca avec le titre « Surboum African Jazz » avec une illustration montrant une femme africaine aux seins nus.

#### **4. Méthodes numériques et objets analogiques : étude de cas, pour un retour à l'objet discographique.**

La question du lien entre objets musicaux ne s'épuise pas avec le recours, en définitive provisoire, à You Tube. Tentons plutôt à présent, à partir de cette réflexion sur les liens, d'appliquer, dans une démarche plus systématique, des éléments de méthode numérique pour rendre compte, de façon renouvelée, d'une vieille collection de disques vinyles dans ce qui relève de l'étude de cas, presque du sondage destiné à éprouver le questionnement et les méthodes, et qui constitue le début de la mise en place d'une recherche collective systématique, portant sur les liens musicaux, à partir des collections de disque et non de You Tube. Pour cela, tentons d'isoler, empiriquement par sondage dans une collection très éclectique de disques rassemblée par un particulier, un nombre limité de disques liés à la musique africaine. Cette section africaine de la collection ne correspond qu'à une part très limitée de l'ensemble des disques rassemblés. La plupart de ces disques, en particulier les plus anciens, provient du magasin de musique du Boulevard Saint-Michel évoqué plus haut<sup>27</sup> et, plus accessoirement, d'achats à des marchés aux puces ou de dons amicaux. Face à ce « corpus » arbitraire, l'important est d'essayer de comprendre les liens avant de les représenter en les cartographiant. Pour cela, nous nous proposons de repérer tous les genres musicaux apparaissant explicitement dans les métadonnées et de les associer aux musiciens dont la présence dans les enregistrements est créditée. Il convient cependant d'établir un premier inventaire pour tester à partir de ce simple échantillon la pertinence de la représentation de ce qui constitue les liens entre objets musicaux<sup>28</sup>. La présence de disques plus explicitement politiques dans la collection comme le disque intitulé *Radio Freedom* enregistré par l'African National Congress en exil à Lusaka et mêlant chants de lutte et discours ne relève peut-être pas de façon essentielle de la question du goût musical.

La série des disques 45 tours et des disques 33 tours semble d'emblée procéder de moments différents et de logiques collectionneuses différentes. Les 33 tours s'éloignent géographiquement et chronologiquement de la période de référence de l'âge d'or de la rumba congolaise. La caractérisation des logiques culturelles qui apparaissent dans les collections de disques peut difficilement faire abstraction de ces données immédiates. L'indication du genre de danse sur les 45 tours correspond à un usage social bien précis, celui du disque de soirée dansante. Cela conduit à considérer l'usage social avant même le genre musical. Si l'on pousse cette logique fonctionnelle, on ne considère pas que la série des 45 T s'insère dans un ensemble

---

<sup>27</sup> Voir la note n°3.

<sup>28</sup> Voir l'annexe 1.

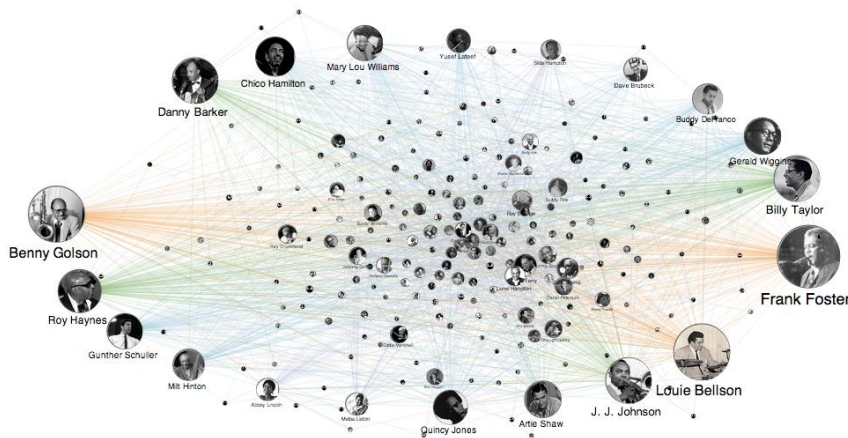
plus vaste correspondant aux musiques africaines mais dans un ensemble qui comprendrait les valse et les polkas, les jerks et les danses « traditionnelles ». Faute de pouvoir, à cette étape de l'enquête, déterminer sur une portion de discothèque le choix le plus adéquat, faute de pouvoir mettre en concurrence la classification faite par les labels de disque et la classification faite par le collectionneur, nous proposons de nous en tenir à la toute petite portion de discothèque correspondant aux 45 tours pour expérimenter les types de représentations graphiques susceptibles de mieux caractériser une partie minimale d'une collection de disque pour l'étendre progressivement, avec les outils jugés les plus efficaces, à un ensemble de plus en plus large de collections, dans une logique comparative. Des programmes de recherche communs en cours d'évaluation permettent d'envisager d'étendre la réflexion sur les liens à des discothèques beaucoup plus développées, comme les Archives de la Musique Africaine de Mayence<sup>29</sup>.

L'objectif étant de caractériser des goûts musicaux, des cultures différentes et des systèmes de références, plusieurs modalités de cartographie peuvent être testées sur cet échantillon très restreint, composé de 7 disques 45 tours. La tâche est plus modeste que la représentation d'une cartographie complète telle que celle des musiciens de jazz. La volonté d'exhaustivité conduit à représenter graphiquement des liens entre musiciens de façon très discutable. Dans un étonnant travail de visualisation synthétique intitulé « Linked Jazz »<sup>30</sup>, une grande partie de la nébuleuse des musiciens de jazz est représentée, avec des liens multiples unissant les instrumentistes. Les liens sont établis à partir d'interviews ou de textes de musiciens lorsqu'un autre musicien y est mentionné. Les liens sont ainsi établis lorsque l'on repère que deux musiciens ont des relations de ce type : « has met/is an acquaintance of/is a friend of/is a close friend of/is influenced by/is a mentor of/collaborated with:/was in a band together with/played with/was a member of the band of/toured with/was the bandleader for ». On le voit, l'idée de lien n'est pas ici hiérarchisée. Des orchestres fixes et des rencontres de circonstance, par exemple lors des séances de Jazz at the Philharmonic, où Norman Granz met en scène, à partir de 1944, des « combats » de saxophonistes ou de trompettistes, ne sont pas représentés de façon différenciée.

---

<sup>29</sup> [http://www.ama.ifeas.uni-mainz.de/index\\_ENG.php](http://www.ama.ifeas.uni-mainz.de/index_ENG.php)

<sup>30</sup> <https://linkedjazz.org/tag/network-visualization/>



### Instrument de visualisation du programme Linked Jazz<sup>31</sup>

La prouesse technique de la représentation de tous les noms mentionnés et de leur repérage dans des entretiens est réelle mais si l'on revient à l'échelle du lien élémentaire, la méthode se révèle hasardeuse. Je prends pour commencer, non au hasard mais en fonction de ma compétence à repérer des enjeux historiques et esthétiques, l'exemple de Duke Ellington. De nombreux liens sont représentés, par exemple entre Duke Ellington et Oscar Peterson, tous deux pianistes, avec Clark Terry qui a joué dans son orchestre. En revanche, je ne trouve pas Billy Strayhorn (1915-1967) qui passait pour être l'*alter ego* du Duke, ni avec Charles Mingus qui a joué avec lui, ni avec les piliers de l'orchestre comme le saxophoniste Harry Carney. Aucun lien ne relie Ellington à Thelonious Monk malgré le disque très emblématique enregistré par Monk en 1955 sous label Riverside intitulé « Thelonious Monk plays Duke Ellington ». Autre exemple : Count Basie n'est pas relié au saxophoniste Frank Foster qui a longtemps joué dans son orchestre. Les protagonistes du fameux *Birth of the Cool* de Miles Davis paru en 1957 et enregistré en 1949-1950 ne sont pas rassemblés et pourtant cette esthétique « cool » doit beaucoup à cette rencontre entre Miles Davis, Gill Evans, Lee Konitz et Gerry Mulligan. Bref, il nous semble qu'avant de passer à ce traitement de nombreuses données, il convient d'affiner le questionnement sur des échantillons plus modestes et maîtrisables permettant de hiérarchiser les rapprochements.

<sup>31</sup>

[https://www.google.fr/imgres?imgurl=http%3A%2F%2Flinkedjazz.org%2Fwp-content%2Fuploads%2F2012%2F12%2Fnetworkvisualizationtool.png&imgrefurl=https%3A%2F%2Flinkedjazz.org%2Ftools%2F&h=505&w=965&tbid=3NPqqFecwMGJM%3A&docid=EZ9yYyNPbyQulM&ei=lwz4VfSwDIiwaq2et\\_gG&tbm=isch&iact=rc&uact=3&dur=1182&page=1&start=0&ndsp=43&ved=0CCEQrQMwAGoVChMItNj48IL5xwIVCJgaCh0tzw1v](https://www.google.fr/imgres?imgurl=http%3A%2F%2Flinkedjazz.org%2Fwp-content%2Fuploads%2F2012%2F12%2Fnetworkvisualizationtool.png&imgrefurl=https%3A%2F%2Flinkedjazz.org%2Ftools%2F&h=505&w=965&tbid=3NPqqFecwMGJM%3A&docid=EZ9yYyNPbyQulM&ei=lwz4VfSwDIiwaq2et_gG&tbm=isch&iact=rc&uact=3&dur=1182&page=1&start=0&ndsp=43&ved=0CCEQrQMwAGoVChMItNj48IL5xwIVCJgaCh0tzw1v)

Une autre voie est possible inspirée par le fonctionnement des liens sur les sites de partage de musique : on part d'un point précis pour voir ce qui s'y raccroche et l'on établit une forme de logique inductive. Dans cette méthode décrivant des liens élémentaires et procédant d'une forme de phénoménologie, un échantillon de sept disques est presque excessif mais revenons à l'échantillon de 7 disques 45 Tours de musique africaine, tous achetés chez Padeloup, boulevard Saint-Michel à la fin des années 1970.

Deux disques ont été réalisés sous le même label, les autres se partagent entre 5 labels. Les deux disques enregistrés sous le même label Nguma, sont enregistrés par Bikunda, accompagné par l'orchestre « La Palma » et, d'autre part, par Lobela Daniel et l'orchestre Rico Jazz. Le nom de ce dernier orchestre est, le plus souvent, orthographié Ry-Co Jazz, groupe très important pour avoir créé des ponts entre les traditions musicales et les cultures, d'abord entre les deux Congos (Brazza et Kinshasa) puis vers les Caraïbes. Certes, ces artistes sont moins connus que les vedettes de l'O.K. Jazz mais des liens existent : la première guitare moderne de Franco Luambo s'appelait « Libaku ya nguma » (la tête du cobra) et avait été offerte par les frères Papadimitriou, mécènes propriétaires d'un magasin de musique et producteurs de disques (label Loningisa). Il n'est guère difficile de distinguer les labels « généralistes » (His Master's Voice et Decca) et les labels « régionaux » (RWN, Afro Lipopo). Mais cela renseigne-t-il sur le genre des musiques enregistrées ? La réflexion sur ce qui fait l'originalité et l'homogénéité d'un genre musical peut être inductive à partir des titres et des interprètes des morceaux présentés comme relevant de ce genre. Sur 16 titres, 3 sont catalogués comme rumba. Le groupe City-Five passe pour rassembler des musiciens originaires de plusieurs pays africains. A partir de 1963, le guitariste Bohlen, qui jouait à l'O.K. Jazz, rejoint cette formation. Les informations rassemblées par les collectionneurs <sup>32</sup> mettent en évidence tout un jeu de pseudonymes qui rendent très difficile le repérage de la discographie des musiciens. Alphonso Lebrun, bassiste, compositeur a joué au Vedette-Jazz avant de rejoindre Bohlen et de participer au Négro-Succès avec Dihunga Hubert vers 1961 et 1962. Ces musiciens semblent associer, assez systématiquement dans chaque album, la rumba au cha-cha-cha et au boléro. La question du genre musical semble relativement plus simple à propos du *highlife* apparu à Kumasi (ancienne capitale royale ashanti) puis Accra (Ghana) bien avant les années 1960. Les Stargazers de Kumasi, groupe fondé par Glen Cofie en 1958, ont connu un important succès avec leur chanteur-vedette Joe Mensah. Leur 45 tours

---

<sup>32</sup> <https://www.facebook.com/MagazineCongoKinshasaCulture>

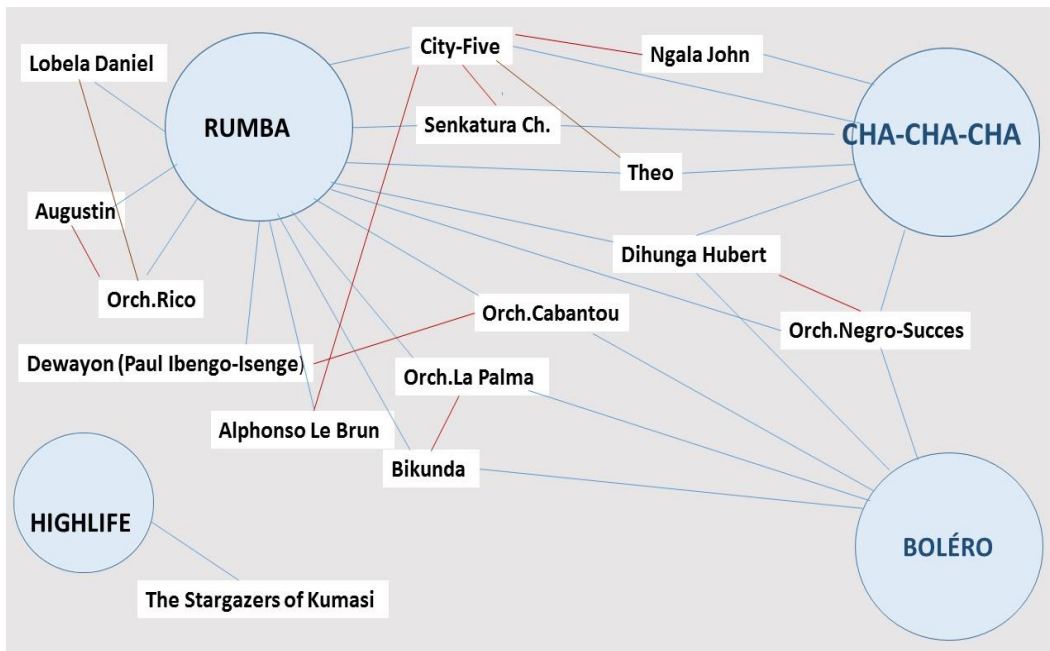
présent dans la collection est composé de quatre titres avec la mention highlife. La connaissance de l'objet que constitue le disque apporte des éléments que la présence du fichier sonore sur You Tube n'indique pas systématiquement.

Le premier titre de l'album *Won Ntuntun Henwura Edusei* peut aisément être entendu sur You Tube<sup>33</sup> mais sans que l'on ne sache exactement sa place sur l'album, ni l'usage qui en a été fait par le collectionneur. Mais il est aujourd'hui plus simple et plus rapide, pour le chercheur, de recourir dans un premier temps, même provisoirement, à l'écoute de la source de la recherche elle-même : la musique enregistrée. Dans le cas de *Won Ntuntun Henwura Edusei*, il est intéressant d'entendre la proximité esthétique avec le jazz dansant des grands orchestres et un solo de trompette accentuant cette orientation musicale. Parfois seule l'écoute permet de rattacher un disque à un genre musical. Nell'Eyoum ( ou Nelle Eyoum) et le *Sensationnel Rythmic Band* sont représentés par un disque destiné à la danse mais ne donnant pas d'indication de genre musical.

Bref, il importe peu que l'on parte du disque ou du fichier accessible sur Internet pour reconstituer patiemment de façon inductive ce que signifie l'association de deux œuvres ou de deux musiciens dans la construction d'une culture musicale individuelle ou collective, il importe peu de brasser de vastes échantillons, si l'on ne s'interroge pas sur ce qui correspond au lien tenu ou solide entre des œuvres et des musiciens. Nous opposons donc un modeste schéma portant sur 7 disques mais permettant d'avancer sur un champ musical donné à la vaste entreprise de généralisation de liens dont la signification au regard de l'histoire culturelle est loin d'être établie. Un modeste graphique peut, d'une certaine façon, accompagner et enrichir la réflexion qui précède.

---

<sup>33</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=LFNvISvo5Tg> [consulté le 17 septembre 2015]



A plusieurs reprises, nous avons vu la nécessité d'ajouter à la réflexion des considérations d'histoire politique du culturel. Le caractère de proclamation politique du disque 33 tours de Sonny Okosun, ici orthographié Okosuns, n'est pas représenté de façon systématique dans les collections de disque. La politisation de la musique ne passe nécessairement par le discours qui l'accompagne. Les catalogues, les collections publiques ou privées sont le résultat du goût individuel ou collectif mais aussi d'une accessibilité d'enregistrements qui dépend largement de critères commerciaux mais aussi politiques. Il est clair que la méthode de mise en évidence d'un genre musical et d'un système culturel par contiguïté ne permet pas de rendre compte des censures, des processus d'exclusion. D'une certaine façon, l'immense réservoir de musiques impossible à cerner avec des moyens traditionnels, comme les archives institutionnelles, est l'expression de situations de pouvoir présentes ou passées. Mais l'usage exclusif de dépôts institutionnels de documents sonores ne prémunit pas contre ce risque. Collections publiques, collections privées et flux de plateformes commerciales de diffusion musicale apparaissent comme des ressources complémentaires pour étudier la constitution par contiguïté d'un genre ou d'une culture musicale globale.

Reprenant la recherche en rapprochant simplement sur You Tube Mobutu et Franco (le musicien), on trouve une chanson composée pour les élections de 1984, interprétée par le TPOK, soutenant la candidature du maréchal *Na Biso Candidat*<sup>34</sup>. Bob White a consacré un livre à cette

<sup>34</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=T33rO0ZgUUo> [consulté le 28 juin 2015]



instrumentalisation politique de la rumba congolaise<sup>35</sup>. Dans son compte-rendu, Denis-Constant Martin<sup>36</sup> insiste, au moins autant que sur les approches biographiques des musiciens, sur la structure des pièces jouées pour la danse : un début « lyrique », une suite plus rapide où l'on procède au « name dropping » à la citation des noms, le libanga (qui est devenue une forme commerciale). C'est dire que l'examen de cette musique à partir des collections de disque risque toujours de décontextualiser l'approche d'une musique qui joue des fonctions sociales et politiques précises. Mais avec les mêmes chaînes sur You Tube, on peut aisément distinguer ce qui relève de l'animation politique<sup>37</sup> et ce qui relève de la création musicale, même sous influence. L'approche de Bob White permet bien de sortir d'un schéma mécaniste de détermination politique de la musique. « Dans le Zaïre de Mobutu, la musique n'est pas simplement un reflet de la politique. Elle fournit un champ d'action complexe dans lequel la culture populaire et la politique se soutiennent et se maintiennent en place l'une l'autre [...] »<sup>38</sup>.

La recherche de la caractérisation d'un genre non de façon exhaustive en cartographiant un corpus spécifique dans un corpus plus large, mais en s'intéressant à l'unicité d'une association permet une démarche régressive, « à l'écrevisse » comme celle d'André Hodeir reconstituant l'histoire du jazz à rebours<sup>39</sup>. On ne part pas de l'inventaire de ce qui peut être fait mais du constat de ce qui est ressenti pour chercher ce que l'on trouve nécessaire de comprendre. L'inscription dans les sensibilités et les mémoires, utilise, pour reprendre les idées de Derrida, la trace plus que l'archive. Il s'agit de ne plus être tributaire de l'institution, du pouvoir pour accéder aux sources mais, tout en ayant conscience d'être dans une logique commerciale de marché, de partir de ce qui est ressenti et caractérisé pour reconstituer, comme un aboutissement, le catalogue et le corpus. Le chercheur n'est plus dans une logique où il s'attribue plus de compétence et d'autorité que le collectionneur, le passeur de musique, le créateur et l'auditeur. Je ne sais pas a priori ce qu'est la vraie rumba congolaise. J'observe qu'à un moment donné Papa Wemba est présenté comme « le roi de la rumba congolaise »<sup>40</sup>, à partir de ce constat d'usage je

---

<sup>35</sup> Bob W. WHITE, *Rumba Rules : The Politics of Dance Music in Mobutu's Zaire*, Duke University Press, 2008)

<sup>36</sup> Denis-Constant MARTIN, « Bob W. WHITE : Rumba Rules. The Politics of Dance Music in Mobutu's Zaire », Cahiers d'ethnomusicologie [En ligne], 22 | 2009, mis en ligne le 18 janvier 2012, consulté le 18 mai 2015. URL : <http://ethnomusicologie.revues.org/983>

<sup>37</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=FN8upPBbgSI> [consulté le 25 juin 2015]

<sup>38</sup> Bob W. WHITE, op.cit. p. 250.

<sup>39</sup> André HODEIR, *Les mondes du jazz* 10/18, 1972, 382 p. en particulier le chapitre IV.

<sup>40</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=8bUFRHk98Q> [consulté le 29 juin 2015]

définis la musique produite entrant dans ce cadre, même s'il est le résultat de pressions commerciales ou institutionnelles autant que de constantes observables dans le travail musicologique. Définir le goût musical n'implique pas nécessairement une accumulation exhaustive. Si l'on suit la description du goût retrouvé chez Proust, dans *Du côté de chez Swann*, c'est même le contraire : la troisième gorgée « apporte un peu moins que la seconde ». Et s'il fallait se conduire comme « le chercheur » évoqué dans le très célèbre passage de *A la recherche du temps perdu* : « tout son bagage ne lui sera de rien ». L'animateur d'une chaîne sur You Tube, le collectionneur de disques et le chercheur peuvent entrer dans une relation de complémentarité, comme la relation que cherchent souvent à établir archivistes et historiens. Dans ce cas, comme l'écrit encore Proust, « Chercher ? pas seulement : créer ». Nous avons pu mesurer l'apport à la recherche de passionnés d'autres genres musicaux, pour repérer non seulement des stocks de musiques enregistrées avant la généralisation des numérisations de collections difficiles d'accès, mais aussi pour mesurer l'inscription du goût musical dans les mémoires individuelles et collectives. La passion polonaise et allemande pour le tango après la Première Guerre mondiale définie comme objet d'étude a été l'objet d'une récolte infatigable qui, sans être exhaustive, suffirait à nourrir une véritable recherche pendant des années avec le travail d'un collectionneur curieux, persévérant et généreux dans le partage sans condition<sup>41</sup>. Cette approche mettant en avant le goût musical d'un passionné est au moins aussi utile que la mise en ligne de collections « institutionnelles », même s'il s'agit apparemment de la numérisation systématique du catalogue d'un label jouissant d'un monopole quasi-exclusif sur un marché national comme la compagnie discographique roumaine Electrecord, fondée en 1932<sup>42</sup>.

Le renouvellement des approches et des méthodes dans l'étude pluridisciplinaire des musiques populaires n'est pas uniquement le résultat d'une « révolution numérique », qui élargit considérablement l'accès à des sources sonores mais également le fruit d'une modification d'une approche opposant, en particulier en histoire culturelle, une phase de production culturelle, une phase de diffusion et une phase de réception. La notion d'horizon d'attente, empruntée à Hans-Robert Jauss<sup>43</sup>, a mis en évidence la façon dont la production s'adapte à une réception supposée.

---

<sup>41</sup> <https://www.youtube.com/user/jurek46pink> [consulté le 29 juin 2015]

<sup>42</sup> <https://www.youtube.com/user/electrecordromania> [consulté le 239 juin 2015]

<sup>43</sup> Isabelle KALINOWSKI, « Hans-Robert Jauss et l'esthétique de la réception », *Revue germanique internationale* [En ligne], 8 | 1997, mis en ligne le 09 septembre 2011, consulté le 28 juin 2015. URL : <http://rgi.revues.org/649>

Cela ne suffit pas à rendre compte de la passion collectionneuse, des positionnements politiques, des hasards des rencontres intellectuelles et des itinéraires personnels qui conditionnent de façon complexe mais significative les démarches d'appropriation active qui peuvent redéfinir les genres musicaux avec autant d'autorité que les institutions détentrices de fonds conséquents patrimonialisés. C'est dire que les limites de l'objectif d'étudier quelques associations entre objets sonores est une étape dans la mise en place de recherches participatives qui peut répondre à l'urgence d'étudier le caractère de collections de disques qui risquent d'être dispersées.

### Bibliographie.

Sylvain BEMBA, *Cinquante ans de musique au Congo-Zaïre (1920-1970): de Paul Kamba à Tabu Ley*. Paris: Présence africaine. 1984.

John COLLINS, *Highlife Time*. Anansesem Publications, 1996, 295 p.

Patrick COTELETTE, « Les partitions du goût musical », Lectures [En ligne], Les COMPTES rendus, 2010, mis en ligne le 30 juin 2010, consulté le 28 juin 2015. URL : <http://lectures.revues.org/1066>

Jacques DERRIDA, *Mal d'Archive*. Galilée, 1995, réédition 2008, 168 p.

Jacques DERRIDA, *Trace et archive, image et art*. Collège iconique. INA, 2014.

Hauke DORSCH, «Indépendance Cha Cha: African Pop Music since the Independence Era», in *Africa Spectrum*, 45(2010), 3, pp. 131-146.

Veit ERLMANN (dir.), *Hearing Cultures. Essays on Sound, Listening and Modernity*, Berg Publishers, 2004

Graeme EWENS, *Congo Colossus: Life and Legacy of Franco and OK Jaz*. North Walsham.1994

Olivier JULIEN, Olivier Julien, « Why is it that we can't let go of the vinyl record?», Volume [En ligne], 11 : 2 | 2015, mis en ligne le 15 juin 2015, consulté le 15 septembre 2015. URL : <http://volume.revues.org/4300>

Abel KOUVOUAMA, « Les chanteurs congolais de musique moderne » in Abel KOUVOUAMA, Abdoulaye GUEYE, Anne PIRIOU, Anne-Catherine WAGNER (dir.), *Figures croisées d'intellectuels. Trajectoires, modes d'action, productions* », Paris, Karthala, 2007, pp.183-196.

Philippe LE GUERN (dir.), « Musique et technologies numériques », *Réseaux*, 2012, n°172.

Philippe LE GUERN (dir.), « Patrimonialiser les musiques populaires et actuelles », *Questions de communication*, 2012, n°22.

Philippe POIRRIER, « Daft Punk, la Toile et le disco. Revival culturel à l'heure du numérique », *French Cultural Studies*, août 2015, n° 26-3, p. 368-381.

Megan. SHEEHY, «New Perspectives on the Past: Youtube, web 2.0 and public history» *Melbourne Historical Journal* [Internet]. 2008;36 pp. 59–74.

Gary STEWART, *Rumba on the River: A History of the Popular Music of the Two Congos* Londres –New York 2003

Peter SZENDY, Peter Szendy, *Tubes. La philosophie dans le juke-box*. Paris, éditions de Minuit, 2008,

Manda TCHEBWA, *La terre de la chanson: la musique zaïroise hier et aujourd'hui*. Bruxelles 1996.

Thomas TURINO, *The Politics of Participation. Music as Social Life*. Bookmark and Share Chicago Studies in Ethnomusicology 2008

Christopher Alan WATERMAN, *Juju: A Social History and Ethnography of an African Popular Music*. University of Chicago, 1990

Bob W. WHITE : *Rumba Rules. The Politics of Dance Music in Mobutu's Zaire*. Durham, Duke University Press, 2008

ANNEXE :

Titre de l'album	Format et label	Interprète principal	Autres interprètes	Éléments de la pochette	Titres, auteurs compositeurs	Indications de genres musicaux
Album sans titre	45T Afro-Lipopo	City-five	Chant : Theo et Senkatura Ch.	Pochette blanche, sans indication ni décoration	Lili Zpngela Ngai (Alphonso Le Brun)	rumba
					Lo Puedo Mas (Ngala John)	cha cha cha
Sans titre collection Succès africains	45 T Nguma	Bikunda	Orchestre « La Palma »	6 photographies d'artistes sur fond vert (Manu Dibango, Charles Lembe, Wendo, Léon Bukasa)	FaceSe 1 : Yayahiye (Bikunda)	Rumba
					Face 2 : Liwa Ya Germain (Bikunda)	Boléro
Sans titre	45 T Nguma	Lobela Daniel et l'orchestre Rico Jazz	Saxo : Augustin	La pochette n'est pas d'origine (Akue, rose, Terre de lune)	Face 1 : Bolingo Yamosika se Mabanzo	Rumba
					Face 2 : Wise Wike	Kolosugu lokele
Le Sensationnel Rythmic Band	45T RWN Club du disque africain			Dessin stylisé de scène de danse (fond vert, noir et blanc)	Face 1 : Nen Pe Di (Nell'Eyoum)	
					Face 2. La Bamba (arrangement Nell'Eyoum)	
Sans titre	45T Londen Made in Congo	Orch. Cabantou		La pochette n'est sans doute pas d'origine (Sonodisc, multicolore)	Sango Epanza (Dewayon)	rumba
					Mwasi Na Moballi	flamy, boléro
Songs of the Stargazers	45T Decca (England)	The Stargazers of Kumasi		Photographie couleur Achimota College, Accra Verso : annonces E.T.Mensah et Spike Anyankor	Face 1 : Won Ntuntun Henwura Edusei	Highlife
					Edusei	Highlife

					Face 2 : Obra	Highlife
					Onipa Ne Bre	Highlife
Sans titre	45T His master's voice	Dihunga Hubert	With orchestra Negro-Succes	Damier de couleurs	Puerta Mucho Chacha	Cha-cha-cha
					Na Sili Na Gagne (Djeskin)	Boléro (in Lingala)
Missié Bakari	33T Tonye Productions Afric'Music	Tonye Moussinga (voc.) «Le Baron du Soukous»	Dir., arr. Diblo Dibala Auteur compositeur Bienvenu Tonye, avec Caien Madoka, Shaba Kahamba...	Photographie de la vedette, dessins traditionnels	Face 1 : Missie Bakari	
					Anne Pauline	
					Choisis entre deux	
					Face 2 : Qu'est-ce que c'est ?	
					We are the best	
					Hemle Kenghi	
Busy Body	33T Adawa Super Records (Lagos)	Admiral Dele Abiodun and his Top Hitters International	Gabriel Bamidele, Sanmi Agagu, Samuel Oluwadare, Shina Williams, Dayo Adewumi, Ayo Abiola Jr, Gbenga Adisa...		12 titres pas d'indication de genre	The AdaOwa Super King
Revolution	33T EMI	Sonny Okosuns	Jinny Wood, Mosco Egbe, Luke Turney...	Photographie du chanteur en costume traditionnel de guerrier, Paroles au verso.	Face 1 : Revolution	Quote : To a successful Revol breakdown the walls ! (Sonny O
					We want a leader	
					Face 2 : Nelson Mandela	
					Olusegun	
Ere Mela Mela	33T Off the Track Records	Mahmoud Ahmed	Salam Seyum, Fekade Amdemeskel Theodros Meteku, Mesele Gessesse, Giovanni Rico, Tefaye Mekonnen	Photographie de murs, graphie éthiopienne, Verso bar à Addis-Ababa (Jean-Michel Cornu)	Face 1 : Sidetegnash Negn/Samiraye	
					Indenesh Gedaow	
					Bemin Sebeb Litlash	
					Abay Mado/Imbwa Belew	
					Face 2 : Atawurulign Lela	
					Ohoho Gedama	
					Ere Mela mela/Meche Neu	
					Fetsum Dink Lij Nesh	

Radio Freedom	33T Rouder Europa	Voice of the African National Congress and the People's Army Umkhonto We Size		Dessin de radio, photographie de studio, texte militant, tracts de soutien dans la pochette.	Chants politiques et discours : Abasakwazi Nokupumala (We cannot rest) Hey Wena Gatsha, Madela, Basoba Nansi Indodemyama	
Gabon Musique des Pygmées Bibayak	33T Radio France Occora				Chants, « jodls », polyphonies vocales.	
Barry Wonder Chief (r.) Sikiru Ayinde Barrister (A.I.M.A.)	33T Slky Oluyole Records Ltd (Lagos)	Sikiru Ayinde Barrister			Face 1 : Subu-Ana-Lahi Barry Wonder Ruru Fun Mi Gangan Alhaja Mufutau- Olanihun Bobaje-Tolorin Face 2 : Bafefe nfe Akola Orin Opon Tanke Alhaji Shittu Sanni Lefe Lawa Mesonu	
Blandin Avis de recherché Muana Cameroun	33T Equateur Consortium	Blandin	Fulgence Ekemba, J.C. Massamba « Boxingo », Sylvain Nkounkou Saizatr, Aimé Dakota, Don Camillo, Rog Samba	Photographies du chanteur, habillé e façon très diverse (jean, costume, vêtement « traditionnel »)	Face 1 : Melissa Mwana Mboka  Coco  Belinda  Face 2 : Avis de recherche Muana Cameroun  Mokolo Okoya	
Songs for the Poor Man	33T Real World	Remmy Ongala	Orchestre Supermatimila : Keito Kiniki, Freddy Sengula Mwlasha Muhidini Kisukari Haji...	Photographie couleur traitée du chanteur (vert et jaune)	Face 1 : Nasikitika Karola Kipenda Roho Sauti Ya Mnyonge Face 2 : Musiki Asili Yake Wapi Dole Mariam Wangu	

