

**UN LONG CHEMIN VERS L’AUTHENTICITÉ:
LA MUSIQUE DE LOKUA KANZA, PÉPÉ OLÉKA ET TITA NZEBI**

**A LONG ROAD TO AUTHENTICITY:
THE MUSIC OF LOKUA KANZA, PÉPÉ OLÉKA AND TITA NZEBI**

EZIN PIERRE DOGNON

Abstract (IT): L’interesse verso l’itinerario artistico di Lokua Kanza, Pépé Oléka e Tita Nzebi ci porta ad interrogare il loro ambiente culturale, sociale e le loro influenze musicali. Il contesto del mercato di produzione di questi artisti è un aspetto che consentirà una migliore analisi dei loro percorsi. Quando parliamo di itinerario, intendiamo la traiettoria, termine che utilizzeremo in questo lavoro. Per definizione, la traiettoria è “la carriera di una personalità”. Tuttavia, quella di Lokua Kanza, Pépé Oléka e Tita Nzebi, non si può descrivere come semplice carriera, bensì come una ricerca permanente di conoscenza. Infatti tre artisti sono caratterizzati da un desiderio di miglioramento al fine di avere maggior successo nell’ambito discografico. Ma quali traiettorie scelgono? In questo saggio, chiariremo innanzitutto la nozione di traiettoria. In seguito, rileveremo i punti di affinità e di distinzione tra queste tre personalità artistiche. Infine, indagheremo sulla presenza della musica tradizionale nelle loro opere.

Abstract (EN): Taking an interest in the itinerary of artists Lokua Kanza, Pépé Oléka and Tita Nzebi leads us to question their cultural and social environment and their musical influences. The context of the production market of these artists is also an aspect that will allow us to better analyze their journey. We mean by route, the trajectory in the context of this article. By definition, the trajectory is “the entire career of a personality”. That of Lokua Kanza, Pépé Oléka and Tita Nzebi, far from being limited to a simple career, is a permanent quest for knowledge. Driven by a desire to learn to better position themselves on the record market, what trajectories do they adopt? In this article, we will first clarify the notion of trajectory. Then we will identify the common points between the three artists in our corpus as well as what distinguishes them. Finally, we will discuss the anchoring of traditional music in their works.

Keywords: Lokua Kanza, Pépé Oleka, Tita Nzebi, .

**UN LONG CHEMIN VERS L'AUTHENTICITÉ :
LA MUSIQUE DE LOKUA KANZA, PÉPÉ OLÉKA ET TITA NZEBI**

EZIN PIERRE DOGNON

« L'une des caractéristiques fondamentales du créateur est qu'il
passe son temps et sa vie à chercher¹. »
Pierre-Michel Menger

S'intéresser à l'itinéraire des artistes Lokua Kanza, Pépé Oléka et Tita Nzebi nous amène à interroger leur environnement culturel, social et leurs influences musicales. Le contexte du marché de production de ces artistes est aussi un aspect qui permettra de mieux analyser leur parcours. Nous entendons par itinéraire, la trajectoire dans le cadre de cet article. Par définition, la trajectoire est « l'ensemble de la carrière d'une personnalité² ». Celle de Lokua Kanza, Pépé Oléka et Tita Nzebi, loin de se résumer à une simple carrière, est une quête permanente de la connaissance. Animés par un désir d'apprentissage pour mieux se positionner sur le marché³ du disque, quelles

¹ MENGER, P. M. (1983), *Le paradoxe du musicien. Le compositeur, le mélomane et l'état dans la société contemporaine*, Paris : Flammarion, p. 126.

² « Trajectoire », *Dictionnaire Larousse*, dictionnaire de la langue française, Paris. En ligne : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/trajectoire/78991>, [consulté le 27 avril 2021].

³ C'est ce qu'affirme Lokua Kanza : « Je suis parti parce que je voulais faire ma musique autrement. Et à l'époque, j'ai quitté le Congo car ce n'était pas l'endroit idéal, je tenais à aller pour apprendre [...] Je fais partie de ces gens qui veulent changer les choses. » Entretien téléphonique de Lokua Kanza avec l'auteur le 23 mars 2021.

trajectoires adoptent-ils ? Dans cet article, nous clarifierons d'abord la notion de trajectoire. Ensuite nous relèverons les points communs entre les trois artistes de notre corpus ainsi que ce qui les distingue. Enfin, nous évoquerons l'ancrage de la musique traditionnelle dans leurs œuvres.

Regard de différents scientifiques sur la trajectoire

La trajectoire, selon la sociologue de l'art Florence Lethurgez, est « une remise en cause intérieure comme pour s'adapter à une donne utilitaire⁴ ». Nathalie Heinich résume la trajectoire à la carrière d'un artiste. Pour Heinich, « la notion de carrière renvoie à ces parcours où la réussite passe par la réalisation d'un parcours standardisé, de postes en postes, dans une progression⁵ ». La conception que Heinich se fait de la notion de trajectoire consiste à se conformer à des étapes préétablies afin d'aboutir à un niveau supérieur, et donc plus valorisant, que ce soit dans le monde de l'entreprise ou dans celui des arts. Il s'agit des actes qui fondent la démarche de la réalisation de la carrière musicale. Morgan Jouvenet⁶ assimile la trajectoire au parcours qu'un artiste réalise depuis ses débuts jusqu'au moment où le chercheur décide d'analyser son exercice dans la musique.

⁴ LETHURGEZ, F. (2017) « Paroles d'attachement et paroles attachantes : dire et composer les territoires de la musique contemporaine », in *Information géographique*, vol. 81, n° 1, p. 10.

⁵ HEINICH, N. (1996), *Être artiste. Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*, Paris : Éditions Klincksieck, p. 111.

⁶ MORGAN, J. (2006), *Rap, techno, électro... Le musicien entre travail artistique et critique sociale*, Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, p. 281.

Selon Antoine Hennion, au cours de leur trajectoire, les musiciens sont appelés à : « transformer radicalement leur musique et leur rapport au public, [...] rentrer dans un travail d'équipe, [...] affronter des techniques inconnues, [...] subir les évaluations très critiques de points de vue jusque-là ignorés⁷ ». La réussite des artistes musiciens peut être évaluée alors en fonction de leur mobilité. Cette mobilité s'effectue au sein d'un creuset culturel national, d'un système civilisationnel à l'autre, ou d'un pays, que l'on dit souvent d'origine, à un autre, un pays d'accueil, ou d'arrivée selon l'anthropologue Sara Le Menestrel :

Le parcours du chercheur offre la possibilité de relier l'univers musical et chorégraphique des artistes auxquels nous nous sommes consacrés aux autres sphères de leur vie sociale, nous donnant ainsi à comprendre les acteurs dans leur intégrité, sans les cantonner à un rôle ou à un contexte spécifique⁸.

En musique, par exemple, le chanteur commence sa carrière en étant dépourvu d'album ; il prouve ensuite ce dont il est capable, ce qui lui permet, petit à petit, d'exister dans le milieu. Sa progression se réalise à travers des disques, des concerts, des tournées, et sa notoriété est grandissante. L'ensemble de ces acquis, après un certain nombre d'années d'exercice, en tant qu'artiste, révèle sa trajectoire. Celle-ci ne saurait exister véritablement et se développer sans la prise en compte des aspects relatifs, non à une réussite subjective, mais plutôt à une réussite objective, comme

⁷ HENNION, A. (1981), Les professionnels du disque. Une sociologie des variétés, Paris : Métailié, p. 65.

⁸ LE MENESTREL, S. (2012) [dir.], Des vies en musique. Parcours d'artistes, mobilités, transformations, Paris : Hermann, p. 23.

l'expliquent Fabienne Bastid⁹ et Jean Pralong¹⁰. Dans le contexte d'une réussite objective, ce n'est pas l'artiste qui définit les facteurs d'appréciation de la réussite de sa trajectoire mais l'*establishment*, les acteurs clés de son secteur et les maillons de la chaîne de l'industrie de son domaine. Tout se passerait alors comme si le créateur d'œuvres d'art se trouvait dans une situation de recrutement par une entreprise :

Mais il existe aussi toute une gamme d'attentes normatives moins explicites qui contrôlent et régulent les comportements des individus. L'apparence est un indice de qualité et sera évaluée comme tel [...]. Les jeux de réputation sont aussi d'une grande influence [...]. C'est le respect de cet ensemble d'attentes ou, au contraire, l'impossibilité à valider ces normes qui conditionnent l'accès aux emplois et façonnent les trajectoires. (Jean Pralong¹¹)

La pratique artistique de nos trois musiciens originaires des pays du Golfe de Guinée, montre la pertinence de la philosophie de Heinich. Tous nés en Afrique, ces artistes de musique tradi-moderne ont parcouru les scènes des festivals de différents horizons. Ils ont fait des rencontres avec d'autres musiciens, d'autres professionnels du domaine du son et des compositions. Leur esthétique musicale liée à leurs origines se fusionne à l'esthétique des musiques d'autres pays.

⁹ BASTID, F. (2009) « Que signifie « réussir sa carrière" pour un cadre aujourd'hui ? entre approche subjective et subjectivisme » in Humanisme et Entreprise, vol. 1, n° 291, p. 3.

¹⁰ Cf. PRALONG, J. (2010) « Toutes les trajectoires se valent-elles ? schémas cognitifs et succès de carrière », in Management & Avenir, vol. 7, n° 37, pp. 70 - 91.

¹¹ PRALONG, J. (2010) « Toutes les trajectoires se valent-elles ? schémas cognitifs et succès de carrière », in Management & Avenir, vol. 7, n° 37, p. 73.



[Fig. 1 - Pochette de l'album 3 de Lokua Kanza signé par Kanisa Productions en 1998. Cette photo est un shooting réalisé dans le cadre de la sortie du troisième album de l'artiste]

[divulgazione audiotestuale]

Leurs pays (Bénin, Gabon, Congo) ont été des plaques tournantes de l'esclavage. Lokua Kanza est né à Bukavu¹² en République démocratique du Congo (RDC). Il s'installe en France en 1984.

Pépé Oléka naît à Badagry¹³ au Nigéria. Plus tard, elle vit avec sa mère à Cotonou au Bénin. Elle arrive à Marseille en 2004. Présentement, elle habite à Conakry, en Guinée-Conakry.

Tita Nzebi est né à M'Bigou¹⁴ au Gabon. Elle émigre vers la France en 1998 ; elle réside à Chatou.

La musique tradi-moderne est au centre des esthétiques musicales de Bukavu, de Badagry et de M'Bigou. Les villes d'origines de ces trois artistes sont un point d'ancrage dans le Golfe de Guinée.

Pour Lokua Kanza, Pépé Oléka et Tita Nzebi, le talent et le don de chanteur ne suffisent pas pour avoir un avenir musical en Afrique, un continent de tradition orale¹⁵.

¹² Anciennement Costermansville, situé au sud du lac Kivu, Bukavu a des frontières avec le Rwanda et le Burundi. La ville forme un arc de cercle le long du lac Kivu (Baie de Bukavu) sur environ 10 kilomètres, coiffé d'une botte qui ressemble à celle de l'Italie. Elle est bâtie sur cinq presqu'îles adossées à de hauts massifs à la végétation luxuriante et s'élevant jusqu'à 2 000 mètres. Cela procure un panorama et des paysages contrastés et de toute beauté. [...] Bukavu est accessible depuis Goma en voiture (207 kilomètres de pistes praticables uniquement en 4×4), en avion (± 30 minutes) ou en bateau (3 à 8 heures de traversée du lac selon les bateaux). Dernière option clairement à privilégier : le paysage est superbe et les conditions de traversée très bonnes (confort bateau, rapidité, ponctualité...).

¹³ Badagry est une ville côtière du sud-ouest du Nigeria, qui fait partie de l'État de Lagos. Fondé à la fin du XV^e siècle, c'est un port protégé devenu un point de passage pour la traite des esclaves vers l'Amérique.

¹⁴ Mbigou est une ville du Gabon, située dans la province de la Ngounié. Cette petite ville de quelques milliers d'habitants, se trouve à 700 mètres d'altitude, au milieu de collines.

¹⁵ BAMBA, S. (1996), De la tradition à la world music, Paris : L'Harmattan, p. 205.

Les points de convergence entre ces artistes

Selon les trois artistes, immigrer en France s'avère un passage nécessaire pour une réussite de carrière à la hauteur de leurs attentes. Leur pays d'origine ne leur offrait pas les mêmes opportunités. C'est ce qu'explique Lokua Kanza à Manuela Giroud :

Si tu as envie de faire une musique comme celle que j'essaie de faire, qui soit tout simplement universelle tout en ayant des bases, tu es obligé d'aller vers les gens. En Afrique, il y a un problème d'infrastructure. Au Zaïre [aujourd'hui, RDC], tu n'as pas un seul studio 24 pistes, par exemple¹⁶.

Attirée par l'industrie musicale française, Pépé Oléka exprime ses centres d'intérêt : « Personnellement, je suis allée en France afin de bénéficier des opportunités liées à une structuration extraordinairement réussie de l'industrie de la musique et non dans le but de combler des carences artistiques quelconques¹⁷. » Tita Nzebi s'inscrit également dans cette vision de Lokua Kanza et Pépé Oléka. Elle énumère plusieurs avantages par rapport au fonctionnement de l'industrie musicale française qui l'attire :

En France, il y a plus de festivals, de studios d'enregistrement et de répétitions, de salles de concert, etc., pour tout type de musique. Pour les artistes musiciens accompagnant d'autres artistes, ils ont beaucoup plus de chances de vivre de leur pratique musicale ici qu'en Afrique où leur travail n'est parfois pas reconnu et valorisé. [...] En France, il existe des cadres juridiques

¹⁶ Lokua Kanza, Réponse à la question de Manuela Giroud : Est-ce que l'Europe est une étape obligée pour un Africain qui veut faire carrière ? GIROUD, M. (1994) « D'amour et d'émotions », in NF Magazine, n° 268, p. 29.

¹⁷ Pépé Oléka, Entretien avec l'auteur par le canal WhatsApp le 11 novembre 2020.

protégeant les artistes (droit d'auteurs, d'interprètes pour les musiciens avec la SPEDIDAM¹⁸, par exemple, droits à l'image, salaires, retraites, etc.). Paris reste, incontestablement, une grande capitale culturelle mondialement connue et reconnue. Travailler en France, singulièrement à Paris, c'est avoir la possibilité de rencontrer des personnes de diverses origines avec des cultures et des expériences musicales très différentes, ce qui est enrichissant. [...] En termes de rencontres et d'échanges, la France offre de nombreux avantages, ainsi qu'en termes de formation. Il y a, ici [en France], une offre d'écoles de musiques, de cours divers et variés, sans commune mesure avec ce qu'il existe dans nos pays. [...] Pour des raisons purement marketing, la France est un atout pour de nombreux artistes. Une image de la tour Eiffel, des rues, des cafés parisiens ou de grands magasins est un plus pour certaines campagnes de communication. Cela fait partie du "farotage"¹⁹ et c'est important pour certains artistes et pour un certain public. (Tita Nzebi²⁰)

Contrairement à une telle structuration, le système musical africain, se démarque malheureusement par ses normes peu intéressantes :

Je pense que le problème de la musique africaine, ce n'est pas du tout ce qu'elle est mais les moyens de production mis à sa disposition et l'environnement institutionnel dans lequel évolue

¹⁸ Créée en 1959 par cinq artistes-interprètes de la musique, la Société de Perception et de Distribution des Droits des Artistes-Interprètes (SPEDIDAM) leur permet d'exercer un contrôle sur les utilisations secondaires de leurs interprétations enregistrées et de percevoir des rémunérations complémentaires pour ces utilisations (enregistrements diffusés dans des spectacles, disques sonorisant des films...) – Cf. : <https://spedidam.fr/la-spedidam/quest-ce-que-la-spedidam/>.

¹⁹ Au Cameroun et en Côte-d'Ivoire, verser, distribuer de l'argent à quelqu'un, à un groupe, généralement dans le but de le soudoyer : Faroter (un personnage influent) pour obtenir un poste. Cf. : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/>.

²⁰ Entretien par mail de Tita Nzebi avec l'auteur le 25 novembre 2020. Tita Nzebi répondait à la question : Est-ce que vous pensez qu'il y a des sujets communs aux artistes en provenance de l'Afrique pour la France ?

l'artiste africain en Afrique. Le jour où le rayonnement international des artistes africains se fera massivement à partir de l'Afrique, nous ne nous poserons plus certaines questions. (Tita Nzebi²¹)

Tita Nzebi pointe aussi du doigt, le manque d'ouverture et d'opportunités dans le système musical africain : « Dans nos pays, on est un peu condamnés à travailler avec les mêmes personnes et, souvent, de la même manière²². » Puis, elle évoque l'un des fléaux essentiels de l'univers musical africain : « Les Africains sont de grands consommateurs de musique et, pour l'instant, ce sont les pirates qui en profitent [...]»²³ L'analyse de Tita Nzebi s'achève par une approche pour solutionner les problèmes qu'elle a posés : « Il faut structurer les marchés culturels africains. La culture doit être pourvoyeuse d'emplois et de revenus en Afrique. Ce n'est qu'à cette condition que toutes les formes d'expression musicale pourront se développer. [...] Il faut structurer les marchés musicaux africains²⁴».

Pour les trois musiciens, la France est donc un marché qui offre des opportunités du fait de l'organisation de son industrie musicale. Selon ces artistes, partir de leur pays d'origine est un fait déterminant dans la réussite de leur carrière. Cependant, la France offre-t-elle réellement l'avantage d'une diversité culturelle pour les musiciens du Golfe de Guinée²⁵ ?

²¹ Entretien par mail de Tita Nzebi avec l'auteur le 19 avril 2019. Tita Nzebi répondait à la question : Pensez-vous que la musique africaine d'inspiration traditionnelle peut apporter du succès à un artiste s'il n'y apporte pas un certain métissage ?

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Se définit comme le territoire que se partagent des États. Il est un espace maritime situé à l'ouest du continent africain. Il inclut généralement huit pays côtiers que borde l'Océan Atlantique. Ces « pays

Le Golfe de Guinée est souvent au centre des débats politiques à cause de ses richesses pétrolières, de ses mines d'or et de la stratégie de sécurité autour de la production de l'hydrocarbure²⁶. Notre intérêt pour cet espace hors du contexte de production d'hydrocarbures²⁷ s'explique par le fait qu'il a été au centre du commerce des esclaves. Loin de cette ère, à notre époque, l'immigration est le moyen pour les Africains de rallier l'extérieur de l'Afrique, l'Europe, la France.



[Fig. 2. Pépé Oléka en concert au festival Cotonou Couleurs Jazz à Cotonou en 2012. Avec l'aimable autorisation de l'artiste]

riverains sont : la Côte d'Ivoire, le Ghana, le Togo, le Bénin, le Nigéria, le Cameroun, la Guinée Equatoriale et le Gabon. Les îles de Bioko et Annobon (parties insulaires de la Guinée Equatoriale) et celles de São Tomé et Príncipe sont situées dans les eaux de ce golfe jusqu'au cap Lopez (au Gabon) et qui forment le golfe du Bénin et la baie du Biafra. Cf. <http://www.cosmovisions.com/Golfe-Guinee.htm>.

²⁶ TOURNIER, V. VIRCOULON, T. (2015) « Sécurité dans le golfe de Guinée : un combat régional », in *Politique étrangère*, vol. automne, n° 3, p. 161.

²⁷ *Ibid.*, p. 161.

Il est bien connu que le phénomène de la migration des Africains aux compétences élevées vers des pays d'accueil où ils se trouvent se nomme la fuite des cerveaux²⁸. Ce ne sont plus les négriers qui viennent prendre les Africains de force²⁹. Il n'y a plus de razzias pour les arracher à leurs pays : il n'y a plus de rois³⁰ pour contribuer au phénomène esclavagiste. Il n'y a plus de royaumes puissants : nous sommes à l'époque des républiques et de la mondialisation³¹. Le besoin de main-d'œuvre est différent. En France, l'arrivant étranger devient un immigré³². Les pays de départ ne perdent-ils pas leurs forces vives ? « L'émigration des travailleurs qualifiés est généralement accusée de priver les pays en développement d'une de leurs ressources les plus rares : le capital humain³³. » Aujourd'hui, n'est-il pas question des capacités professionnelles et intellectuelles ?

²⁸ DOCQUIER, F. (2007) « Fuite des cerveaux et inégalités entre pays » in Revue d'économie du développement, vol. 15, n° 2 – 3, p. 49.

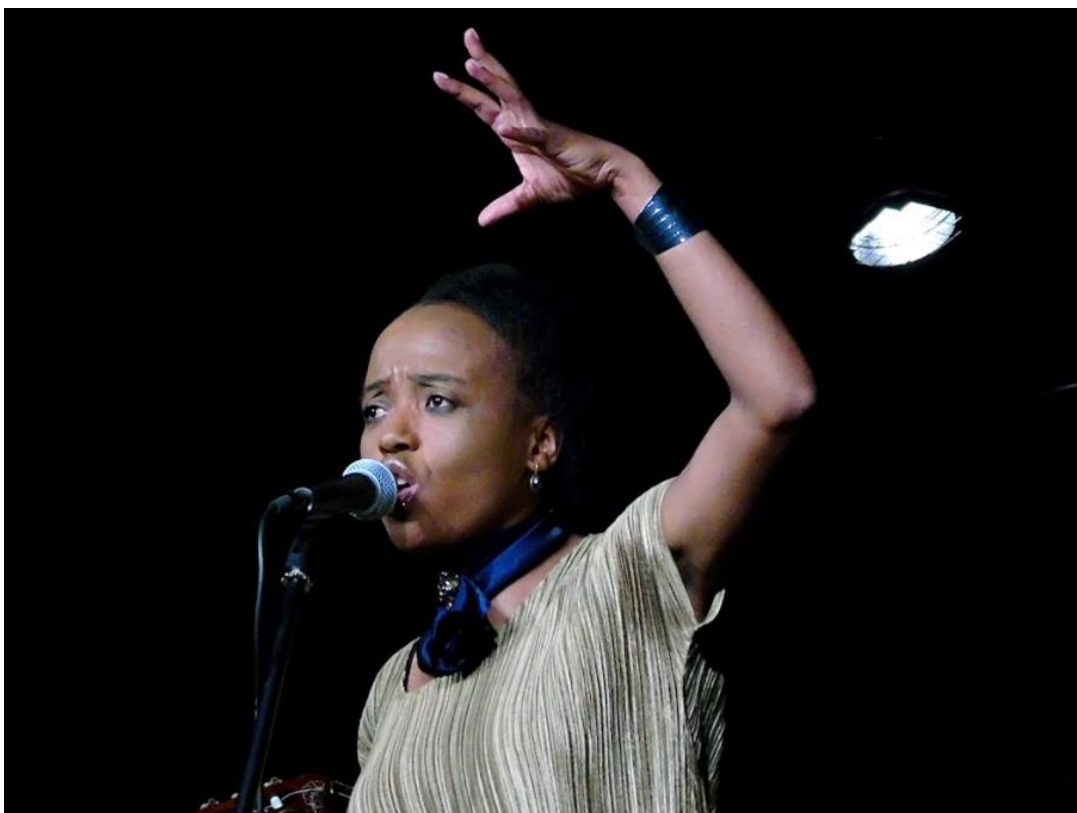
²⁹ HERZHAFT, G. (2005), Americana. Histoire des musiques de l'Amérique du Nord, Paris : Fayard, p. 105.

³⁰ Cf. AGOUMKPE, E. (2018), Gbêhanzin, panthéon africain de la résistance, Paris : Céphas.

³¹ Cf. LÉVY, J. (2007) « La mondialisation : un événement géographique », in L'Information géographique, vol. 71, n° 2, pp. 6 - 31.

³² Cf. <https://www.histoire-immigration.fr/questions-contemporaines/les-mots/qu-est-ce-qu-un-immigre>

³³ DOCQUIER, F. (2007) « Fuite des cerveaux et inégalités entre pays » in Revue d'économie du développement, vol. 15, n° 2 – 3, p. 51.



[Fig. 3 - Tita Nzebi sur scène au Théâtre Monsabré à Blois en 2017.

Photographe : Camille Larquier. Avec l'aimable autorisation de l'artiste.]

Nos artistes ont immigré pour faire valoir leur compétence et bénéficier des avantages de l'avancé industrielle, technique et technologique de la France. C'est ce que démontre Lethurgez : « La France est, à l'inverse, considérée comme un environnement ouvert, et dans lequel les compositrices découvrent à la fois plus de liberté, de diversité et d'opportunités³⁴. » Cette trajectoire s'exerce par une mobilité

³⁴ LETHURGEZ, F. (2017) « Paroles d'attachement et paroles attachantes : dire et composer les territoires de la musique contemporaine », in *Information géographique*, vol. 81, n° 1, p. 5.

plus intellectuelle et technique que physique, selon des objectifs d'activités professionnelles et de recherche d'un pays développé pour mieux pratiquer et exercer son art. Ce phénomène traduit une « mondialité musicale³⁵ [...] toujours évolutive, se construit ici par des phénomènes complexes de consolidation des modèles pédagogiques et esthétiques dans le creuset de grandes institutions³⁶ », comme le qualifie Lethurgez.

Quelques points qui distinguent les trois artistes

Lokua Kanza a été bercé par les chants et rythmes congolais mais sa pensée intellectuelle et musicale sont influencées par les sphères américaines et européennes. C'est ce que nous confie l'artiste :

J'ai commencé à l'âge de 8 ans par une chorale. Ensuite, vers l'âge de 13-14 ans, j'ai commencé à apprendre la guitare et je jouais dans les petits orchestres. Et, vers l'âge de 16-17 ans, je suis allé au conservatoire pour apprendre la musique classique, Beethoven, Mozart et autres. Ensuite, en 1984, je suis arrivé en France et je suis allé à l'école du jazz. Si tu veux, je suis entre deux extrémités, au niveau culturel, plus ma culture africaine, c'est-à-dire nos traditions, les chants, le traditionnel et autres, que j'adore et dont je suis fou amoureux. C'est tous ces croisements-là

³⁵ Florence Lethurgez, « Être une compositrice Japonaise en France aujourd'hui, entre tradition et mondialisation », Hermès, La Revue, vol. 1, n° 86, C.N.R.S. éditions, Paris, 2020, p. 235. En ligne : <https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2020-1-page-231.htm>, [consulté le 15 juin 2021].

³⁶ LETHURGEZ, F. (2020) « Être une compositrice Japonaise en France aujourd'hui, entre tradition et mondialisation », in Hermès, La Revue, vol. 1, n° 86, p. 235.

qui ont fait que j'ai essayé de sortir le meilleur de toutes ces musiques que j'ai pu apprendre en ayant comme base la musique africaine, la musique traditionnelle. (Lokua Kanza³⁷)

En France Lokua Kanza s'est inscrit au Centre d'Informations Musicales (CIM) de Paris, où il approfondit ses connaissances dans le genre du jazz. La pratique musicale de Lokua Kanza est le résultat de l'apprentissage de la musique fait dans son pays d'origine et en Occident :

[...] je suis entre deux extrémités, au niveau culturel, plus ma culture africaine, c'est-à-dire nos traditions, les chants, le traditionnel et autres. C'est tous ces croisements-là qui ont fait que j'ai essayé de sortir le meilleur de toutes ces musiques que j'ai pu apprendre en ayant comme base la musique africaine, la musique traditionnelle [...]. (Lokua Kanza³⁸)

En matière d'activité musicale, Lokua Kanza clarifie deux options : « On a les musiques traditionnelles, effectivement, celles-là qui sont des musiques liées à une tradition, à un pays, à une culture. On a les musiciens qui ont fait le conservatoire, qui ont fait des écoles. Moi, je fais partie de cette seconde catégorie³⁹. » Malgré ses nombreuses années d'exercice du métier de la musique, il poursuit sa carrière en se professionnalisant : « Même à mon âge, aujourd'hui, je continue à apprendre à chanter alors que beaucoup de gens me disent que je suis bon. Moi, je ne me trouve pas bon. Je trouve que je suis encore un bon étudiant qui doit encore atteindre d'autres

³⁷ Entretien téléphonique de Lokua Kanza avec l'auteur le 17 avril 2019. Lokua Kanza répondait à la question : Vous sortez d'une formation classique qui est le jazz et j'aimerais que vous nous parliez de comment vous vous êtes familiarisé avec la musique ?

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibid.*

niveaux⁴⁰. » Orienté vers la transmission des savoirs⁴¹, Lokua Kanza estime que l'artiste doit au minimum savoir de quoi il parle :

Prenons le cas, aujourd'hui, de la Covid-19. Quand tu envoies ton enfant à l'hôpital, tu te dis que tu voudrais qu'il y ait un bon médecin. Pourquoi ce phénomène-là n'est pas dans la musique ? Pourquoi il ne serait pas dans la musique ? Tu n'enverras jamais ton enfant à un médecin qui ne vient d'apprendre la médecine qu'hier ? Tu diras sûrement : « Eh non, je ne veux pas ». C'est comme aux États-Unis : quand on veut payer, on donne la chance à ceux qui la méritent. Or, malheureusement, chez nous, ce n'est pas toujours le cas. S'il y a des choses à changer, c'est cela. Mon combat aussi, depuis que je suis en France, s'inscrit dans cette démarche. (Lokua Kanza⁴²)

Des cas comme Lokua Kanza, sont rares dans le milieu des artistes français d'origine africaine. Cependant, il est fort heureux de constater qu'il en existe de plus en plus et même parmi les artistes, qui ont commencé par instinct comme c'est le cas avec Pépé Oléka et Tita Nzebi qui se professionnalisent au cours de leur pratique.

Lokua Kanza a appris le solfège. Il sait lire la musique et sait transcrire une partition. Il possède une connaissance approfondie des rythmes de son pays. Cette influence

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ Cf. Entretien accordé à PRN, PRN Tv, Kinshasa, 2021. Cet entretien a été accordé à PRN dans le cadre de la promotion de l'album Moko. Lokua Kanza y évoque les conditions de production de l'album et ses projets musicaux. La vidéo disponible sur YouTube est accessible via le lien : <https://urlz.fr/ho8t>

⁴² *Ibid.*, Lokua Kanza répondait à la question : *Parlons de la carrière musicale, justement, pour prolonger la question. Quand on suit le parcours des musiciens ou de certains artistes, on a cette « mercantilisation » de la musique, aujourd'hui, si bien qu'on résume, en fait, la réussite à certaines choses subjectives qui deviennent objectives, pour d'autres. Comment percevez-vous la réussite d'une carrière ?*

multiple fait un mélange de matière composite et complexe qui s'intercède mutuellement.

Tita Nzebi découvre quant à elle la musique par le milieu familial. Comme Pépé Oléka, elle a appris la musique par la culture du don, du talent tout en étant autodidacte.

Selon Tita Nzebi :

La première caractéristique, la seule qui soit spécifique à ma musique, c'est la langue *Nzebi* dans laquelle je chante principalement. Cette langue donne une couleur particulière à mon chant. La deuxième caractéristique, ce sont les rythmes que j'utilise. Certains sont typiquement *Nzebi*. (Tita Nzebi⁴³)

En plus d'être éduquée aux rythmes et danses traditionnelles, les influences de Pépé Oléka sont multiples :

Mes modèles de musiciens sont nombreux et font divers styles musicaux. Pendant une bonne partie de ma formation autodidacte, je me suis intéressée à la musique noire américaine du début du XX^{ème} siècle. Une période post-esclavagiste qui va permettre aux musiciens de s'exprimer. Le blues de Bessie Smith m'a véritablement révélée à moi-même. Je rajouterais des musiciens africains tels que Miriam Makéba, une pionnière des textes engagés, qui aura marqué tout une génération de chanteuses africaines, Bella Bellow, pour son incroyable grâce. Il y a aussi Tracy Chapman, une chanteuse et guitariste engagée, une "story teller" que j'écoute toujours. Mais, les couvents des divinités des religions endogènes béninoises vont façonner la manière de penser ma musique (Pépé Oléka⁴⁴).

⁴³ Tita Nzebi, Réponses au sondage en ligne réalisé par l'auteur le 13 mars 2019.

⁴⁴ Entretien de Pépé Oléka avec l'auteur par le canal WhatsApp le 11 novembre 2020. Pépé Oléka répondait à la question, Qui sont vos modèles de musiciens (entendre artistes) et pourquoi celui et/ou ces musiciens ? (Inclure le plus grand nombre possible d'arguments)

Dans sa situation d'autodidacte, Pépé Oléka n'a pas manqué de se faire des repères à partir des grandes figures féminines, des icônes de la musique américaine et de la musique africaine.

La voix non autotunée⁴⁵ sonne parfois en fausse note lorsque l'artiste est amené à chanter dans une langue autre que sa langue maternelle. C'est ce qui s'observe chez Tita Nzebi qui conserve dans ses productions la voix naturelle sans permettre une correction par des logiciels robotisés. Selon le bassiste et contrebassiste Ivan Réchard, les limites de Tita Nzebi « se situent dans la justesse vocale, ses faibles connaissances harmoniques et son manque de culture musicale en dehors de la culture africaine⁴⁶ ». Ce constat est partagé par le guitariste Serge Ananou qui évoque les limites de la pratique artistique de Tita Nzebi : « Elle est assez limitée musicalement. Elle ne sait ni lire ni écrire la musique, ne joue d'aucun instrument harmonique et ne travaille pas vraiment sa voix, d'où son incapacité à savoir quand elle chante juste ou faux⁴⁷. » Cette remarque est contredite par Sam Mapindi qui a enseigné les fondamentaux de la musique à Tita Nzebi au Gabon :

⁴⁵ C'est le nouveau paradoxe des jeunes talents : sa facilité à arranger la voix et les fausses notes fait de cette pratique une option que les nouveaux artistes adoptent au détriment du travail vocal.

⁴⁶ Entretien par mail de Ivan Réchard, ancien bassiste et contrebassiste de Tita Nzebi avec l'auteur le 25 mai 2021. Réchard répondait à la question, *Selon vous, quelles sont les limites de sa pratique artistique ? Est-ce au niveau de sa voix, de son rythme, des instruments ou des thèmes qu'elle développe ?*

⁴⁷ Entretien par mail de Serge Ananou, ancien guitariste de Tita Nzebi avec l'auteur le 25 mai 2021. Serge Ananou répondait à la question, *Selon vous, quelles sont les limites de sa pratique artistique ? Est-ce au niveau de sa voix, de son rythme, des instruments ou des thèmes qu'elle développe ?*

Sa voix, son sens du rythme, et les thèmes développés ne peuvent pas constituer une faiblesse bien au contraire, la maîtrise qu'elle a pour sa voix est sans pareille pour une chanteuse qui arrive d'Afrique et qui a la facilité devant des musiciens professionnels à tenir le rythme, chanté dans le temps et sur les gammes. (Sam Mapindi⁴⁸)

Quand il évoque ce qu'il aime dans la musique de Tita Nzebi, Charles Mallo compagnon et manager de l'artiste indique :

C'est d'abord la voix, le véhicule de ses messages. Je ne comprends pas le nzebi mais les expressions vocales et la gestuelle sont là et compréhensibles manifestement aussi pour des milliers de personnes qui ne comprennent pas non plus le nzebi. C'est ensuite l'orchestration à l'europpenne particulièrement sur les complaintes. (Charles Mallo⁴⁹)

La divergence sur la voix de Tita Nzebi démontre la relativité du goût. Interrogé au sujet des forces de la qualité artistique de Tita Nzebi, l'artiste Jann Halexander donne sa perception :

⁴⁸ Entretien par le canal WhatsApp de Sam Mapindi Tsoumbou, coach vocal de Tita Nzebi avec l'auteur le 3 mai 2021. Sam Mapindi répondait à la question, *Selon vous, quelles sont les limites de sa pratique artistique ? Est-ce au niveau de sa voix, de son rythme, des instruments ou des thèmes qu'elle développe ?* Selon Mapindi, « Tita Nzebi a eu une formation de base bien faite. Quand je l'apprenais à chanter, je lui ai d'abord appris à battre le tempo, puis la mesure, puis les différentes mesures du métronome, ensuite la mélodie, la nuance, et même les syncopes. Ensuite, je lui ai appris les différents instruments acoustiques, du plus petit tambour au gros tamtam. Les percussions traditionnelles, les différents battements de claps, il ne lui restait plus qu'à poser cette voix devenue suave mais que je la faisais travailler nuit et jour mais alors à ma façon qui n'était pas aussi tendre. »

⁴⁹ Entretien par mail de Charles MALLO, manager de Tita Nzebi avec l'auteur le 22 mai 2021. Charles Mallo répondait à la question, *Qu'aimez-vous dans la musique de Tita Nzebi ?*

Il y a d'abord sa voix, un instrument à elle toute seule, capable de nombreuses variations. Le souffle est puissant. Les instruments se mettent à hauteur de la voix, qui guide. Les instruments ne couvrent jamais sa voix sur les enregistrements. C'est une voix qui accepte l'émotion, mais pas l'émotion facile pour plaire au plus grand nombre mais une émotion qui n'est pas seulement la sienne mais celle de ceux et celles qui l'ont précédé. Et où la mélancolie est souvent présente. (Jann Halexander⁵⁰)

Tita Nzebi nous a confié en *off*, qu'elle s'exerce trois fois par jours pendant de longues heures pour travailler la voix. Elle garde son authenticité d'artiste moderne d'influence traditionnelle en cultivant le don naturel. L'artiste pense que, la langue nzebi dans laquelle elle chante exerce une influence naturelle sur sa manière de chanter :

Quand je chante un texte en nzebi dicit Tita Nzebi, je peux le dire en nzebi, le texte sera le même. Il ne sera pas déformé à cause du choix de ma voix. Nos langues sont appelées les langues à tons. Ce sont des langues qui ont déjà une musicalité chantonnante. Il faut les respecter. Dans ma composition, je respecte ça. Et comme moi en grandissant je n'écoutais pas beaucoup de musique et je n'écoute toujours pas beaucoup de musique. C'est vrai que j'écoute ce qui passe à la radio mais je ne suis pas une mélomane de musique en fait. [...] Moi j'ai ce bagage naturel là et donc je ne suis pas polluée par ce que font les autres. Donc tout ce qui me vient, je reprends le thème de monsieur Mallo, c'est authentique. Je suis vraiment authentique dans ce que je suis. Donc la question de savoir est-ce que ma voix est adaptée, en fait c'est une question que je ne me pose pas. Je pense que oui, elle est adaptée tout à fait. En fait je ne me suis jamais posée cette question. Cependant si elle est adaptée pour chanter de l'opéra, je vous dirai non. Je ne suis pas capable de faire autre chose, je ne serai pas capable de faire tous les trucs modernes que d'autres chantent. Parce qu'ils écoutent ça, ils ont travaillé leur oreille à cela et comme je n'écoute pas

⁵⁰ Entretien par mail de Jann Halexander, artiste chanteur et responsable chargé de la mise en lumière des concerts de Tita Nzebi avec l'auteur le 25 mai 2021. Jann Halexander répondait à la question, *Selon vous quelles sont les forces de sa pratique artistique ? Est-ce au niveau de sa voix, de son rythme, des instruments ou des thèmes qu'elle développe ?*

ça comme tous les autres mélomanes, il faut que je travaille pour pouvoir chanter comme eux. Il y a des choses que les gens chantent que je serai totalement incapable de chanter parce que ce n'est pas ma culture tout simplement. (Tita Nzebi⁵¹)

Tita Nzebi met sa voix à disposition pour la vulgarisation de la culture et de la langue en rapport avec son ethnie *Nzebi*⁵². Ses propos au sujet du débat de la fausseté des notes par un artiste indiquent :

⁵¹ Entretien de l'auteur avec l'artiste Tita Nzebi et son manager Charles Mallo à Paris la Défense le 26 juin 2021. Tita répondait à la question, *Tu penses que la langue Nzebi exerce une influence sur ta voix ?*

⁵² Les Nzebi du Gabon, peuple d'Afrique centrale, majoritairement au Gabon avec des ramifications au Congo Brazzaville, ont une histoire qui leur est propre. Les premiers explorateurs du Gabon et de la vallée de l'Ogooué ont fait mention de leur existence à la fin du XIXème siècle dans le territoire qui leur est reconnu : jusqu'aujourd'hui. Qui sont-ils ? D'où viennent-ils ? Et pourquoi faire leur Histoire ? Les Nzebi reconnaissent être partis d'un endroit appelé Koto, qui serait leur site d'origine. De ce site nous n'avons que des informations d'ordre mythique (a-historiques) qui, heureusement, nous renseignent sur les origines de l'organisation sociale de ce peuple. Koto, d'après les sources orales et écrites, se situerait vers le Congo Brazzaville. Les Nzebi seraient entrés au Gabon vers la moitié du XVIIIème siècle, par l'Est ; ils auraient séjourné près d'un siècle à Moanda (Sud-est du Gabon) avant de s'éparpiller à travers le territoire qui est le leur aujourd'hui. Une fois : installés, ils se sont socialement, politiquement et religieusement organisés selon leur ordre traditionnel La conquête coloniale, de la part de la France, entraînera le bouleversement de cet ordre et des tentatives, de la part des Nzebi, pour préserver celui-ci. Dans sa quête de conquête coloniale exclusive et sans limites, la France, à travers ses représentants au Gabon, connaîtra quelques difficultés quant à la soumission totale du Gabon. Cet état de fait poussera les autorités françaises à modifier, au gré des humeurs des populations locales et de leurs propres stratégies expansionnistes, l'organisation administrative du pays ; à tel point qu'on en arrivera à la création, en 1915, de la circonscription des "Bandjabis ", groupe ethnique, parmi tant d'autres, difficile à soumettre du fait de son éloignement de l'épicentre décisionnel. [...] – Cf., <http://www.theses.fr/2005PA010542>

[...] C'est parce que c'est la langue qui est comme ça, elle est flexible. Quand je suis arrivée en France et que j'ai commencé à travailler, c'était un problème qui m'a été souvent posé. Beaucoup de gens me disaient « mais tu chantes faux ». Et chanter faux, je ne savais même pas ce que ça veut dire. Chez nous, il y a un thème qui s'appelle *L'béss*. L'expression *L'béss*, avoir le *L'béss* en Nzebi, c'est-à-dire que quand tu as une voix, il y a des gens qui ne sont pas du tout chanteur de toutes les façons. Ils ne peuvent pas chanter. Ce n'est pas possible. C'est ça le *L'béss*. C'est une incapacité à chanter une mélodie du début jusqu'à la fin et être à peu près audible. C'est presque un handicap. Mais je n'ai pas cet handicap-là. Je suis capable de chanter. Mais quand je chante avec les tonalités de ma voix, et peut-être parce que chez nous il n'y a pas d'instruments harmoniques aussi. Donc on m'a beaucoup parlé de cette histoire de justesse. On me disait : « là, c'est juste ». Et je me souviens une fois en studio, j'ai chanté et les gens disaient mais « non, là tu n'es pas juste ». Et l'un des ingénieurs du son me dit « attends je vais corriger ». Et il a pris un truc qui s'appelle *auto-tune* et il a corrigé ma voix et sincèrement, cette attitude m'a agressé. Je lui ai dit, tu vois, c'est faux ce que tu viens de faire. C'est archi faux. Donc ce qui est faux pour moi (sourire) est juste pour les autres. Et ce qui est juste pour les autres parfois est faux. Mais je pense qu'à force de travailler puisque j'ai beaucoup travaillé avec des instruments harmoniques, je crois que j'ai éduqué mon oreille et je crois que j'ai de moins en moins ce problème-là. Mais c'est lié, je crois, au style de musique et à la langue. Je pense que c'est ça. Je vais vous raconter une anecdote. Je discutais avec une amie, il n'y a pas longtemps et elle me disait, « c'est rare d'entendre une chanteuse traditionnelle qui chante juste, parce que toi quand tu chantes tu es juste » et je me suis dit tiens, on m'a tellement dit que « je chantais fausse » et elle me réplique en disant « en général, les autres quand elles chantent, elles sont tout le temps faux ». Je lui ai opposé que les autres dont elle parle ne chantent pas faux. J'ai pris le soin de lui expliquer qu'elle les écoute avec une oreille occidentalisée. C'est pour cela qu'elle entend qu'elles sont fausses. Et si, c'était celui qui écoutait qui écoutait par fausseté et non celui qui chante, qui est faux ? C'est une question que je laisse à votre appréciation. (Tita Nzebi⁵³)

⁵³ Entretien de l'auteur avec l'artiste Tita Nzebi et son manager Charles Mallo à Paris la Défense le 26 juin 2021. Tita répondait à notre remarque, J'ai posé cette question parce que, en écoutant tes disques (ce que je veux dire, je le remarque aussi chez les artistes béninois, dahoméens, c'est-à-dire on a une

Tita Nzebi fait de la musique de façon naturelle⁵⁴ et instinctive⁵⁵ avec du neuf sur le naturel et n'est-ce pas ce qu'approuvait déjà Adorno en disant : « Le déplacement des effets vers la valeur d'échange fait que l'on n'exige plus rien de la musique⁵⁶. »

Comment se manifeste l'ancrage de la musique traditionnelle ?

Lokua Kanza, Pépé Oléka et Tita Nzebi pratiquent un style que nous qualifions d'assez sophistiqué, de créatif, d'intellectuel, qui les écarte du *soukous* ou de l'*afrozouk* ou d'autres styles « commerciaux ». Ils sont dans une approche de recherche musicale voire expérimentale. Ils s'apparentent en cela, de façon certes un peu lointaine, aux artistes de musique contemporaine. Ainsi que le rappelle Pierre-Michel Menger cité plus haut, ils pratiquent leur création en passant leur temps et leur vie à « chercher ». Il s'agit bien sûr de recherche artistique et non scientifique, mais cette recherche tous azimuts (technique, technologique, poétique, instrumentale, humaine...) s'inscrit également dans un esprit de préservation, de sauvegarde et de transmission d'un fonds « traditionnel » et « culturel ». Le fondement musical africain reste intact, ici et là,

certaine impression d'une instabilité de la tonalité), pour quelqu'un qui a l'oreille des musiques classiques, on a l'impression que l'artiste chante faux.

⁵⁴ Cette expression provient de l'artiste elle-même. Cf. Entretien de l'auteur avec l'artiste Tita Nzebi et son manager Charles Mallo à Paris la Défense le 26 juin 2021. Tita Nzebi répondait à la question, qu'il y a-t-il de traditionnel dans ta pratique musicale ?

⁵⁵ Cette expression provient de Charles Mallo. Cf. Entretien de l'auteur avec l'artiste Tita Nzebi et son manager Charles Mallo à Paris la Défense le 26 juin 2021. Charles Mallo répondait à la question, est ce que vous voulez répondre à la même question par rapport à ce qu'il y a de traditionnel dans ce que Tita fait ?

⁵⁶ ADORNO, Théodor W, Le caractère fétiche dans la musique, Op. cit., p. 61.

même s'il tend à disparaître. Cette musique présente « une intrication intime de la danse, du chant et de la musique⁵⁷. » L'immersion de ces artistes en France n'a pas dénaturée leurs pratiques musicales. Ils ont conservé à leur musique une authenticité, ainsi qu'ils le déclarent eux-mêmes. Leur musique reste tradi-moderne, terme employé par exemple par Tita Nzebi. Elle se présente comme une des « divines semences⁵⁸ » dont parle Mamadou Badiane quand il décrit la spiritualité des déportés de la traite négrière. Les Africains esclaves ont gardé en eux leur authenticité, ou une partie de celle-ci, au cours de leur déportation vers les Amériques. Et elle s'est maintenue en dépit de tous les sévices des églises pour les effacer.

Au temps contemporain⁵⁹, nos artistes défendent une musique selon des fondements africains. Lokua Kanza « s'inspire des harmonies vocales traditionnelles. Il y ajoute les souffles lancinants dans une bouteille, les percussions les plus chaudes, quelques accords de guitare⁶⁰. » Ce style musical inventé par Lokua Kanza fait le tour du monde. Il se détache alors de la musique africaine considérée comme essentiellement dansante.

Les substantifs comme "éthique" et "authenticité" affirme Lokua Kanza, caractérisent bien mon processus de création. Personnellement, si je n'étais pas musicien, je serais un amoureux de la musique, un amoureux de l'art, en général. J'ai beaucoup de respect pour les gens qui

⁵⁷ ARNAUD, G. LECOMTE, H. (2006), *Musiques de toutes les Afriques*, Paris : Fayard, p. 560.

⁵⁸ EADIE, E. FARDIN, L. SOLBIAC, R. (2011) [dir.], *L'Esclavage de l'Africain en Amérique du 16e au 19e siècle*. Les Héritages, Perpignan : Presses universitaires de Perpignan, p. 261.

⁵⁹ Apollinaire Anakésa-Kululuka définit le « contemporain » comme « ce qui est de notre temps, ce qui vit ou se réalise à la même époque, ou encore ce qui est du même temps ». Cf. ANAKESA KULULUKA, A. (2002) « La world music savante : une nouvelle identité culturelle de la musique contemporaine ? », in *Musurgia*, vol. 9, n° 3 - 4, p. 2.

⁶⁰ Cf. PONTOREAU, P. (1994) « Le sirocco souffle sur Montréal », in *Le Devoir*, n° 184.

passent des heures à travailler, des années et des années à bosser. Les gens pour qui la musique est un amusement, ce n'est pas méchant, mais je n'ai pas beaucoup d'estime pour eux, pour être honnête. C'est comme un cuisinier : quand on va au restaurant, on paie parce que le monsieur, il a passé des années de travail. Et, on sait, quand on est à table, que ce qu'il va nous apporter sera d'un bon goût. C'est pareil quand on va à l'hôpital : on n'a même pas besoin de se poser des questions parce qu'on sait que le docteur a fait 10 ans d'études. Quand on monte dans l'avion, on est en paix parce que le pilote a passé, je ne sais, 15 ans de son temps, à apprendre comment piloter. Au même moment, si tu veux monter dans l'avion et qu'on te fait savoir que le pilote, monsieur Antoine, est plombier mais qu'il va essayer de piloter, je pense que personne ne va entrer dans cet avion. Je pense que c'est super important d'avoir une certaine expérience dans son métier et, surtout, de préserver ses valeurs. (Lokua Kanza⁶¹).

L'art nécessite du travail constant de la part de la personne qui s'y engage selon ce que décrit Lokua Kanza.

Ensuite, Pépé Oléka explique : « Les couvents des divinités des religions endogènes béninoises vont façonner la manière de penser ma musique⁶². » Puis, elle ajoute :

J'ai baigné dans plusieurs rythmes traditionnels béninois. Je suis, à la base, chanteuse de cabaret. Donc, à propos du rythme, je vais puiser partout. Je ne me limite pas à un rythme, en particulier. Je vais là où la musique m'emporte. J'appelle mon style de l'afro soul alternatif. J'ai la liberté d'aller parcourir tous les rythmes. Je vais aussi bien dans le rythme *tèkè* de chez nous que dans le rythme *toba*, dans le rythme *agbadja* dans le *tchinkoumin* et dans le *highlife*. C'est vrai que, ces dernières années, je me suis beaucoup laissé influencer par le *high life* parce que je trouve

⁶¹ Entretien téléphonique de Lokua Kanza avec l'auteur le 17 avril 2019. Lokua Kanza répondait à la question : Il m'est arrivé de vous relier à certains mots comme "éthique", "authenticité" ... Est-ce que vous confirmez que ces deux mots vous caractérisent, par exemple ?

⁶² Entretien de Pépé Oléka avec l'auteur par le canal WhatsApp le 11 novembre 2020. Pépé Oléka répondait à la question : Qui sont vos modèles de musiciens (entendre artistes) et pourquoi celui et/ou ces musiciens ? (Inclure le plus grand nombre possible d'arguments).

ce style très moderne et contemporain à la fois. Il faut savoir que c'est le *high life* qui a donné naissance à l'*afro beat*, très apprécié dans le monde entier, aujourd'hui. Même si j'ai quelques rythmes de prédilection comme le *high life*, je vais puiser un peu partout. Dans *Mouso*, en particulier, j'ai été puiser dans le jazz, le blues et le *high life* ; on a ajouté l'*udu* que je joue, cet instrument en terre cuite. Il y a aussi de la polyphonie, toutes ces petites choses qui font de la musique qui vient d'Afrique une richesse authentique. Je ne me suis pas cantonnée à un rythme en particulier mais, à certains moments, si vous avez l'oreille des musiques africaines, vous constaterez qu'il y a plusieurs molécules, si je peux le dire ainsi, qui composent ce rythme. La mélodie vient avant les paroles. C'est dire à quel point le rythme est caractéristique de la musique. Personnellement, je ne cherche pas à plaire au mélomane ou à untel dans ma pratique. J'œuvre à faire quelque chose qui me ressemble et, si le mélomane s'y retrouve, c'est tant mieux. La course effrénée aux millions de vues n'est pas ma quête. Donc, le rythme à la mode ne me hante pas. Toutefois, je reconnais que c'est l'une des singularités de la musique d'aujourd'hui, ou, du moins, c'est ce que recherche le grand nombre de mélomanes. La question est de savoir ce que l'on veut réellement, en tant qu'artiste. (Pépé Oléka⁶³)

La polyphonie qu'évoque Pépé Oléka est une association d'instruments de musique traditionnelle. Cet agencement relève de ce qui est complexe à en croire l'épistémologue Edgar Morin. Il qualifie de complexe : « ce qui ne peut se résumer en un maître mot, ce qui ne peut se ramener à une loi, ce qui ne peut se réduire à une idée simple⁶⁴ ». Dans ce sens, la musique de Pépé Oléka relève de la complexité. Nicolas Darbon, par les mots de James Clarke, parle de « Nouvelle Complexité » :

La Nouvelle Complexité [...] cherche à enrichir le langage musical de manière maximale, ce qui conduit à une musique d'un type très complexe – complexe à la fois pour les exigences

⁶³ Entretien de Pépé Oléka avec l'auteur par le canal WhatsApp le 11 novembre 2020. Pépé Oléka répondait à la question : Que dire de votre rapport au rythme ?

⁶⁴ MORIN, E. (1990), Introduction à la pensée complexe, Paris : Le Seuil, p. 10.

techniques immenses vis-à-vis de l'exécutant et pour la quantité extraordinaire de matériaux et d'informations présentés⁶⁵.

Dans son caractère complexe, la musique de Pépé Oléka possède un soubassement rythmique béninois et africain. Tita Nzebi apporte une clarification à sa démarche musicale : « A la musique, j'apporte la particularité des rythmes *Nzebi* [...]»⁶⁶. » Elle part du *Nzebi*, le nom de son ethnie d'origine au Gabon. Elle en fait son patronyme d'artiste musicienne. Puis, elle en exploite les rythmes « traditionnels » qu'elle couple à la guitare et à la batterie, éléments de la musique « moderne ».

Tita Nzebi nous explique les fondements de son engagement musical symbolisé par la langue et les rythmes :

Les rythmes sont typiquement nzebi. La langue dans laquelle je chante c'est le nzebi et donc tout est nzebi dans la musique que je fais. Et c'est pour cela et pour revenir au thème de notre discussion *l'identité et l'authenticité en question*, je trouve que je rentre bien dans ce thème là parce que moi ma musique est si on peut l'affirmer identitaire. Qu'est-ce qu'il y a d'identitaire dedans ? C'est ma musique en elle-même. Qu'est-ce qu'il y a d'authentique : c'est cette musique en elle-même qui est authentique. Et pourquoi il y a une question qui est liée à cela justement parce que la barrière qu'il peut y avoir par rapport à cela est que moi je chante dans une langue que beaucoup ne comprennent pas. Donc ça pourrait constituer une barrière pour un éventuel auditoire. Et donc il faut trouver peut-être le moyen de rendre cette musique accessible à d'autres personnes qui ne parlent pas la même langue que moi et qui ne la comprennent pas. La chance que j'aie eu est que j'ai commencé cette carrière solo ici en France donc je dis que ma musique elle s'est un peu développée hors sol. Mon auditoire est principalement occidental pour l'instant. Les africains sont en train de me découvrir, même mes compatriotes ils me découvrent au fur et

⁶⁵ DARBON, N. (2008), Brian Ferneyhough et la Nouvelle Complexité, Notre-Dame de Bliquetuit : Millénaire III Editions, p. 80.

⁶⁶ Tita Nzebi, Entretien par mail avec l'auteur le 25 novembre 2020, Op. cit., p. 14.

à mesure mais mon auditoire il est principalement occidental. Donc finalement la question identitaire ou la question d'authenticité n'est pas vraiment à la musique ce que beaucoup d'artistes croient parce qu'ils sont souvent obligés de se dessaisir de leur identité pour essayer de coller à un marché et c'est dommage. Je les comprends parce que c'est beaucoup plus difficile et plus long de convaincre un public qui ne comprend pas une langue dans une musique mais c'est faisable. Je ne suis pas l'artiste la plus commerciale, la plus connue du monde mais j'existe. Ça fait plusieurs années que je fais ça et que je suis en train d'évoluer dans ça. Donc ce qu'il a de nzebi dans ma musique, dans ce que je fais est que tout ce que je fais est du nzebi. Sauf les instruments qui ne sont pas des instruments nzebi parce que si je voulais être nzebi à 100% dans tout ce que je fais il n'y aurait pas de guitare dans ma musique, il n'y aurait pas de batterie dans ma musique parce que ce ne sont pas des instruments de chez moi. Chez nous notre instrument principal c'est le tam-tam mais il y a aussi des instruments à cordes mais ils sont très rares et on ne les utilise pas n'importe comment. Donc c'est surtout le tam-tam et les percussions qui accompagnent les musiques nzebi. (Tita Nzebi⁶⁷)

Cette approche de Tita Nzebi est similaire à la démarche de l'écrivain ivoirien, Ahmadou Kourouma⁶⁸. Cet auteur s'est servi d'un processus d'une grande simplicité

⁶⁷ Entretien de Tita Nzebi via la plateforme zoom avec les membres du GRiiiM et des mélomanes de l'artiste le 26 novembre 2021. Tita Nzebi répondait à la question : Qu'est-ce qu'il y a du nzebi dans ta pratique musicale notamment dans tes rythmes.

⁶⁸ Ahmadou Kourouma, né le 24 novembre 1927 à Boundiali en Côte d'Ivoire et mort le 11 décembre 2003 à Lyon en France, est un écrivain ivoirien. En 1968, son premier roman, *Les Soleils des indépendances*, porte un regard très critique sur les gouvernants de l'après-décolonisation. En 1972, il tente de faire représenter sur scène sa pièce de théâtre *Toungantigui ou le Diseur de vérité*. En 1988, son deuxième roman, *Monnè, outrages et défis*, retrace un siècle d'histoire coloniale. En 1998, son troisième roman, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, raconte l'histoire d'un chasseur de la « tribu des hommes nus » qui devient dictateur. À travers ce roman, qui obtient le Prix du Livre Inter, on reconnaît facilement le parcours du chef d'État togolais, Gnassingbé Eyadema, et diverses personnalités politiques africaines contemporaines. En 2000, son quatrième roman, *Allah n'est pas obligé*, raconte l'histoire d'un enfant orphelin qui, parti rejoindre sa tante au Liberia, y devient enfant soldat. Ce livre

pour faire découvrir au lecteur de son premier ouvrage devenu un chef-d'œuvre, la langue *malinké*⁶⁹ non pas en la traduisant en français mais en la restituant avec des mots de la langue Française. Ce procédé a produit comme effet sur le lecteur de s'exprimer en *malinké* tout en utilisant des mots français accessibles à tous, aussi bien aux *Malinkés* dont la langue était ainsi promue mais aussi aux lecteurs francophones qui découvraient l'esprit, la mentalité *malinké*. La barrière de la langue⁷⁰ s'avère souvent un handicap qu'Ahmadou Kourouma a résolu à sa manière, permettant au récepteur, par sa méthode, indiquée précédemment, de communiquer avec la langue de départ tout en restant en contact avec sa langue d'origine.

Spécialiste d'études afro américaine, Marc Mvé Bekale apporte un regard qui permet de mieux comprendre l'esthétique musicale de Tita Nzebi⁷¹ :

obtient le Prix Renaudot et le Prix Goncourt des lycéens. La même année, il est récompensé par le grand prix Jean-Giono pour l'ensemble de son œuvre. Lorsqu'en septembre 2002, la guerre civile éclate en Côte d'Ivoire, il prend position contre l'ivoirité, « une absurdité qui nous a menés au désordre » et pour le retour de la paix dans son pays. Au moment de sa mort, il travaillait à la rédaction d'un nouveau livre, Quand on refuse on dit non, une suite d'Allah n'est pas obligée : le jeune héros, enfant soldat démobilisé, retourne en Côte d'Ivoire à Daloa, et vit le conflit ivoirien. Ce roman est publié à titre posthume en 2004. Kourouma est marié à une Française rencontrée pendant son séjour à Lyon, et il est père de quatre enfants. Onze ans après sa mort, en novembre 2014, sa dépouille est transférée de Lyon en Côte d'Ivoire. Cf., https://fr.wikipedia.org/wiki/Ahmadou_Kourouma.

⁶⁹ Le malinké, issue de la langue Mandingue est parlée en Guinée, au Mali, au Sénégal et en Côte d'Ivoire par les Malinkés. On compte environ entre 500 000 et 1 million de personnes malinkophones dans le monde et principalement en Afrique de l'Ouest.

⁷⁰ Cf. ANDERSON, P. GRELLIS, L. (2003) « De la langue originaire à la langue de l'autre », in Éla. Études de linguistique appliquée, vol. 3, n° 131, pp. 343 – 356.

⁷¹ MALLO, C. (2022) Mu Mutu. « Grâce à l'Homme », film en couleur, avec BEKALE, M. M. DARBON, N. DOGNON, E. P. Et al., Paris : Bibaka Music, 33'.

La musique de Tita Nzebi d'après les analyses de Marc Mvé Bekale est une invitation au voyage qui nous mène vers un environnement culturel assez particulier. Un environnement culturel pour lequel on a besoin quelque peu d'initiation pour l'apprécier. J'entends par initiation non pas au sens métaphysique, mystique ou religieux mais la notion d'initiation renvoie à la soif de connaissance sur les sources dans lesquelles elle puise son inspiration musicale. En la matière, je dirai que Tita Nzebi s'inspire abondamment des rythmes tirés du répertoire traditionnel et populaire du peuple nzebi. Il faut dire que les nzebi ont créé un art musical et chorégraphique que l'on appelle *Lingwala*. Chez Tita Nzebi ce rythme est vraiment retravaillé ; c'est-à-dire que, il n'y a pas de retranscription brute de cette expression musicale. Elle est hyperstylisée. Elle est épurée pour atteindre ce que j'ai appelé un degré de sophistication dû à un subtil et savant mélange d'instruments qui vont du trombone à la trompette et à la guitare électrique. Dans le *Lingwala* on trouve également une modalité musicale assez intéressante. Le chant est souvent composé de deux parties. Vous avez une partie avec un ensemble de voix masculine et un ensemble de voix féminine qui se répondent. Mais au-dessus de cet ensemble vous avez une voix d'animation ; ce qui fait une musique très dynamique, une musique très colorée et très vivante qui sollicite souvent le corps. Et là le *Lingwala* est indissociable du corps parce que comme on peut le voir, c'est souvent des déhanchés latéraux et qui donnent d'ailleurs quelque chose comme un mouvement en 4 temps, ça peut parfois être en 3 temps. Quelque chose comme 1-2-3-4, 1-2-3-4. Et là, c'est une modalité rythmique, c'est un substrat rythmique majeur que l'on va souvent trouver dans la musique de Tita Nzebi. Donc ce qu'on peut dire c'est que, elle a fait entrer la tradition nzebi dans les canons esthétiques post-modernes.

L'analyse de Bekale attribue la paternité de la fusion sonore des rythmes nzebi et des instruments modernes à Tita Nzebi. Cette analyse démontre comment la musique de Tita Nzebi nécessite pour le mélomane consommateur certaines prédispositions avant d'être comprise.

Pour résumer, Lokua Kanza, Pépé Oléka et Tita Nzebi se sont installés en France. Ils ont, chacun à leur façon, mis en place un style de musique tradi-moderne qui leur est

propre. Leur pratique musicale se détache quelque peu de la « mercantilisation⁷² » telle qu'analysée par Théodor W. Adorno. Il ne s'agit pas exclusivement de musique « grand public » ; la démarche est relativement proche de la musique classique dans la mesure où elle vise un public de connaisseurs et d'admirateurs, ainsi qu'une forme d'universalité transculturelle. L'influence des musiques traditionnelles génère chez ces artistes ouverts à la modernité une esthétique musicale tradi-moderne (pour reprendre l'expression des artistes eux-mêmes). C'est ce qui les singularise des musiques de mode, musiques vite démodées, à caractère hautement commercial et industriel, débouchant sur la « liquidation de l'individu⁷³ ». Ces artistes, par leurs moyens personnels, sont arrivés en France, déçus du fonctionnement artistique dans leurs pays d'origine, et y exercent leur métier de chanteur en bénéficiant de certaines ouvertures professionnelles. S'ils ne vivent pas pleinement de leur art (contrairement à des artistes tels que le congolais Maître Gims ou la franco-malienne Aya Nakamura), en revanche ils sont parvenus à jouer une musique qu'ils jugent authentique et qu'ils valorisent à travers des tournées de spectacles⁷⁴.

⁷² ADORNO, T. W. (2007), *Le caractère fétiche dans la musique*, Paris : Allia, p. 22. A en croire Adorno, le principe des stars est devenu totalitaire. Les réactions de l'auditeur semblent faire abstraction de tout rapport à l'exécution même de la musique pour ne plus répondre immédiatement qu'au succès précédemment accumulé. Expliquer ce succès par les écoutes spontanées qui l'ont précédé n'est pas suffisant, il faut plutôt considérer qu'il a été programmé à l'avance par la volonté des éditeurs, des magnats du cinéma parlant et des seigneurs de la radio.

⁷³ ADORNO, T. W. (2007), *Le caractère fétiche dans la musique*, Paris : Allia, p. 21.

⁷⁴ Cf. LE MENESTREL, S. (2012) [dir.], *Des vies en musique. Parcours d'artistes, mobilités, transformations*, Paris : Hermann.

Références bibliographiques

Les livres cités

ADORNO, T. W. (2007), Le caractère fétiche dans la musique, Paris : Allia.

AGOUMKPE, E. (2018), Gbêhanzin, panthéon africain de la résistance, Paris : Céphas.

ARNAUD, G. **LECOMTE**, H. (2006), Musiques de toutes les Afriques, Paris : Fayard.

BAMBA, S. (1996), De la tradition à la world music, Paris : L'Harmattan.

DARBON, N. (2008), Brian Ferneyhough et la Nouvelle Complexité, Notre-Dame de Bliquetuit : Millénaire III Editions.

HEINICH, N. (1996), Être artiste. Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs, Paris : Éditions Klincksieck.

HENNION, A. (1981), Les professionnels du disque. Une sociologie des variétés, Paris : Métailié.

HERZHAFT, G. (2005), Americana. Histoire des musiques de l'Amérique du Nord, Paris : Fayard.

LE MENESTREL, S. (2012) [dir.], Des vies en musique. Parcours d'artistes, mobilités, transformations, Paris : Hermann.

MENGER, P. M. (1983), Le paradoxe du musicien. Le compositeur, le mélomane et l'état dans la société contemporaine, Paris : Flammarion.

MORIN, E. (1990), Introduction à la pensée complexe, Paris : Le Seuil.

Les articles cités

ANAKESA KULULUKA, A. (2002) « La world music savante : une nouvelle identité culturelle de la musique contemporaine ? », in *Musurgia*, vol. 9, n° 3 - 4, pp. 55 – 72.

ANDERSON, P. GRELIS, L. (2003) « De la langue originaire à la langue de l'autre », in *Éla. Études de linguistique appliquée*, vol. 3, n° 131, pp. 343 – 356.

BASTID, F. (2009) « Que signifie « réussir sa carrière" pour un cadre aujourd'hui ? entre approche subjective et subjectivisme » in *Humanisme et Entreprise*, vol. 1, n° 291, pp. 1 - 20.

DOCQUIER, F. (2007) « Fuite des cerveaux et inégalités entre pays » in *Revue d'économie du développement*, vol. 15, n° 2 – 3, pp. 49 - 88.

EADIE, E., FARDIN, L. SOLBIAC, R. (2011) [dir.], *L'Esclavage de l'Africain en Amérique du 16e au 19e siècle*. Les Héritages, Perpignan : Presses universitaires de Perpignan.

GIROUD, M. (1994) « D'amour et d'émotions », in *NF Magazine*, n° 268, pp. 1- 29.

LETHURGEZ, F. (2020) « Être une compositrice Japonaise en France aujourd'hui, entre tradition et mondialisation », in *Hermès, La Revue*, vol. 1, n° 86, pp. 231 - 236.

LETHURGEZ, F. (2017) « Paroles d'attachement et paroles attachantes : dire et composer les territoires de la musique contemporaine », in *Information géographique*, vol. 81, n° 1, pp. 86 – 101.

LÉVY, J. (2007) « La mondialisation : un événement géographique », in *L'Information géographique*, vol. 71, n° 2, pp. 6 - 31.

MORGAN, J. (2006), *Rap, techno, électro... Le musicien entre travail artistique et critique sociale*, Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme.

PONTOREAU, P. (1994) « Le sirocco souffle sur Montréal », in *Le Devoir*, n° 184.

PRALONG, J. (2010) « Toutes les trajectoires se valent-elles ? schémas cognitifs et succès de carrière », in *Management & Avenir*, vol. 7, n° 37, pp. 70 - 91.

TOURNIER, V., VIRCOULON, T. (2015) « Sécurité dans le golfe de Guinée : un combat régional », in *Politique étrangère*, vol. automne, n° 3, pp. 161 – 174.

Filmographie

MALLO, C. (2022) *Mu Mutu. « Grâce à l'Homme »*, film en couleur, avec **BEKALE, M. M. DARBON, N., DOGNON, E. P.** Et al., Paris: Bibaka Music, 33'.