



HAL
open science

JBZ (Abidjan) et Bogolan (Bamako) : Itinéraire biographique de deux “ studios live ” de légende et de leurs principaux protagonistes

Emmanuelle Olivier, Amandine Pras

► To cite this version:

Emmanuelle Olivier, Amandine Pras. JBZ (Abidjan) et Bogolan (Bamako) : Itinéraire biographique de deux “ studios live ” de légende et de leurs principaux protagonistes. Volume! La revue des musiques populaires, 2024, 21 (1). hal-04332243

HAL Id: hal-04332243

<https://hal.science/hal-04332243>

Submitted on 9 Jan 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

JBZ (Abidjan) et Bogolan (Bamako) :

Itinéraire biographique de deux « studios live » de légende et de leurs principaux protagonistes

Emmanuelle Olivier (CNRS, Centre Georg Simmel)

Amandine Pras (Univ. York et Centre Georg Simmel)

A paraître dans : *Volume! La revue des musiques populaires*, 2024, 21/1

Version envoyée à la revue le 14 octobre 2023

Introduction

Mars 2018 : le studio JBZ d'Abidjan ferme ses portes. Quatre ans après à Bamako, c'est Bogolan qui disparaît. Hérités de l'ère analogique, ces deux grands studios, que les ingénieurs du son maliens appellent aujourd'hui « studio live » car ils permettent d'enregistrer un ensemble de musiciens en multipistes, ont façonné la musique ouest-africaine des années 1980-2010, mais n'ont plus leur place dans l'écosystème de la musique à l'ère post-numérique. Comme Motown à Détroit, ou plus proches d'eux le studio d'EMI¹ à Lagos et celui de la SATEL² à Cotonou, ils ont été supplantés par une profusion de petits studios basés sur des stations audionumériques, moins coûteux, plus maniables, perçus comme mieux connectés et ouverts sur la société, en dépit d'une moindre qualité sonore (Meintjes 2017). Ce basculement des « studios live » vers les studios numériques³ a permis à un nombre croissant de musiciens d'enregistrer et à de nombreux genres de musiques populaires électroniques de se développer massivement sur la scène ouest-africaine, comme le rap⁴, le reggae manding, le *zikiri*⁵ ou le coupé décalé, mais a aussi contribué à transformer les usages locaux de la production musicale par une appropriation créative de technologies globalisées (Olivier & Pras, 2022, 2023 ; Pras et al. 2022). Motown est aujourd'hui un musée, perpétuant la mémoire d'un « âge d'or » du R&B africain-américain ; en revanche aucun des grands studios ouest-africains, qu'ils aient été propriété d'une Major (EMI), d'un label (SATEL) ou complètement indépendants (JBZ et Bogolan), n'ont fait l'objet d'une quelconque entreprise de patrimonialisation.

¹ Sur le studio d'EMI créé en 1970 à Lagos, voir Efurhievwe 2020 : 175.

² Studio de la Société Africaine des Techniques Électroniques créé à Cotonou en 1973. Voir Politz 2023 : 85.

³ Nous appelons ici « studio numérique » ce qui correspond au terme anglophone « digital audio workstation studio » (DAW studio), un studio associé à « DAW-based engineering » (Bates 2016), traduit littéralement par « studio basé sur l'utilisation d'une station de travail audionumérique ».

⁴ Et ses sous-genres : tradi-trap, rap conscient, drill, etc.

⁵ Pop music islamique (Olivier 2019).

Si le fonctionnement et le rôle des « studios live » sont bien documentés pour les pays du Nord⁶, on sait à l'inverse bien peu de choses sur ceux des pays du Sud, à l'exception des travaux d'Ali Jihad Racy (1978) et de Pekka Gronow (1981), puis ceux de Kay Kaufman Shelemay (1991), de Peter Manuel (1993), de Louise Meintjes (1990, 2003) et de Micheal Veal (2007, 2013). Longtemps cantonnée à l'étude des musiques « de tradition orale », l'ethnomusicologie africaniste s'est peu intéressée aux musiques enregistrées localement, alors même qu'à partir des années 1950, des studios étaient installés dans un certain nombre de capitales africaines à l'initiative de labels internationaux comme Pathé, Philips, Polygram, Decca ou EMI (Ceribasic, 2021), et qu'après les indépendances, des industries locales de la musique voyaient le jour. De fait, il faut attendre les années 1990 pour que l'ethnomusicologie amorce un « *recording turn* », en considérant l'enregistrement comme une pratique culturelle à part entière, à ethnographier et à questionner (Olivier, 2022). De ce point de vue, l'ethnomusicologue britannique Lucy Durán a fait évoluer la discipline en invitant l'ingénieur du son anglais réputé Jerry Boys⁷ au studio Bogolan de Bamako pour enregistrer le joueur de kora Toumani Diabaté, dont elle a produit les premiers albums. Durán a fait ainsi de la production musicale un véritable « outil de recherche » (Durán 2011), en même temps qu'elle donnait aux griots maliens une visibilité importante dans les pays du Nord. Mais c'est la conjonction, à l'orée des années 2000, entre le début de l'usage du numérique sur la plupart des terrains d'enquête ethnomusicologique (Greene & Porcello, 2005) et le développement des Sound Studies dans le champ des sciences sociales (Sterne, 2003) qui parachève ce *recording turn*, suscitant un nombre croissant de travaux sur les musiques enregistrées. De ce fait, la plupart des publications portent sur les studios numériques⁸, au détriment des « studios live » ou du passage de l'analogique au numérique.

À travers un itinéraire biographique de deux studios mythiques ouest-africains et de leurs principaux protagonistes, cet article entend ainsi contribuer à combler une lacune, en brossant le portrait d'une époque et d'un milieu qui débute avant l'effondrement du modèle analogique de la production musicale : celui d'une première industrie musicale malienne et ivoirienne indépendante des pouvoirs étatiques et hors propriété des labels, initiant là le mouvement ouest-africain de la *world music*. Mais la trajectoire et l'activité de ces studios révèle aussi des

⁶ Voir notamment Cook et al. 2009 ; Emerick & Howard 2006 ; Goold et Graham 2019 ; Porcello 2004 ; Pras et al. 2013.

⁷ Sur Jerry Boys, voir : <https://tapeop.com/interviews/112/jerry-boys/> et <https://www.soundonsound.com/people/jerry-boys-livingston-studios>

⁸ Voir notamment Barnat 2013 ; Bates 2016 ; Bates et Bennett 2018 ; Devine et Boudreault-Fournier 2021 ; Greene 2003 ; Eisenberg 2022 ; Neuenfeldt 2007 ; Olivier 2014, 2017 ; Péneau 2023 ; Scales 2012 ; Steingo et Sykes 2019.

différences notables dans les politiques culturelles et économiques des deux pays. Quand JBZ attire les plus grandes vedettes des musiques urbaines d’Afrique de l’ouest et d’Afrique centrale, confortant Abidjan dans sa position de « plaque tournante de la musique africaine de variétés » (Konaté 2005 : 325), Bogolan privilégie le « folklore » malien basé sur la musique griotique et les collaborations avec des musiciens et ingénieurs du son des pays du Nord. Ce texte montre enfin comment les choix différents de JBZ et Bogolan ont eu des conséquences sur la culture des studios numériques dans chacun des pays, et sur leur connexion, ou non, à l’industrie globale de la musique.

Concrètement, notre propos se fonde sur une ethnographie des studios d’enregistrement entreprise à Bamako depuis 2018 et à Abidjan depuis 2020⁹. Il s’appuie précisément sur plusieurs séries d’entretiens menés auprès des professionnels du son ayant marqué la légende de JBZ et Bogolan, avec des artistes qui y ont beaucoup enregistré et des entrepreneurs culturels qui les ont côtoyés, complétés par un travail de documentation dans les médias locaux et internationaux. L’analyse des données sur JBZ et Bogolan a été confrontée à celle des studios numériques de ces deux capitales ouest-africaines, ce qui nous a permis de saisir les liens tout autant que les fractures entre les studios hérités de l’ère analogique et ceux qui émergent avec le numérique. De cette manière, nous avons été aussi en mesure d’identifier les points de convergence ou les spécificités nationales entre les studios des deux capitales ouest-africaines¹⁰. JBZ était déjà fermé lorsque nous avons rencontré son propriétaire et réalisateur d’enregistrement, Jacques Bizollon, qui nous a fait connaître plusieurs de ses ingénieurs du son : Pamphile de Souza, Alain Méchoulam et Phrégon Nahoun. En revanche, nous ne sommes pas parvenues à joindre Émile Valognes qui a été l’ingénieur du son principal de JBZ de 1982 à 1992. Des entretiens ont également été menés avec plusieurs proches du studio : Benoît Wolbert, arrangeur d’Alpha Blondy et ingénieur du son à la radio Alpha Blondy FM, Joël Kangha et Adolphe Yacé, compositeurs, arrangeurs et ingénieurs du son, et Boncana Maïga, célèbre arrangeur malien qui a construit sa carrière à Abidjan à partir des années 1970 et a souvent enregistré à JBZ¹¹.

⁹ Voir Olivier 2022 ; Olivier et Pras 2023 ; Pras et al. 2019, 2022.

¹⁰ Les travaux d’Emmanuelle Olivier et d’Amandine Pras s’inscrivent dans plusieurs programmes de recherche financés. Pour E. Olivier : *Cultures du numérique en Afrique de l’ouest : musique, jeunesse et médiations* (AFRINUM, 2019-2024) de l’Agence Nationale de la Recherche ; pour A. Pras : *Practices and social aspects of the 21st century recording studio* (2018-2020) et *The West African Audio Network* (2020-2024) du Conseil de recherches en sciences humaines canadien (CRSH). Les recherches d’Olivier prennent également place au sein du LMI MaCoTer *Reconfigurations maliennes. Cohésions – Territoires – Développement* (IRD France – ULSHB, USJPB, USSG Mali, 2016- 2025).

¹¹ Nos remerciements vont à l’ensemble de nos interlocuteurs à Bamako et à Abidjan, à tous les arrangeurs/ingénieurs qui nous ont accueillies dans leur studio, à Mamadou Kossinantao et Fatoma Diarra, nos assistants de recherche et traducteurs à Bamako et Abidjan.

Pour Bogolan, notre principal interlocuteur a été Éliézer Oubda, qui a côtoyé Bogolan depuis 2004 et a été formé par son premier ingénieur du son, Yves Wernert, avant d’y être embauché comme ingénieur du son résident de 2006 à 2011, puis d’y enregistrer la plupart des stars de la *world music* malienne. Nous nous sommes également entretenues avec Yahiya Diarra, qui a succédé à Oubda et avec Issa Traoré alias Ken Lagaré qui a été son stagiaire en 2018, à la fin de ses études au conservatoire de Bamako. Plusieurs autres entretiens ont été menés avec des musiciens : Cheick Tidiane Seck qui y a beaucoup enregistré et réalisé d’albums avec des artistes internationaux comme Björk et Dee Dee Bridgwater ; et Vieux Farka Touré, le fils d’Ali Farka Touré, lequel, après avoir obtenu un « Best Traditional World Music Album Grammy Award » pour son album *Talkin Timbuktu* enregistré en 1993 avec Ry Cooder, a investi une partie de ses royalties dans Mali K7, l’usine de fabrication de cassettes analogiques adossée au studio Bogolan. Malheureusement, nous n’avons pas pu entrer en contact avec Yves Wernert, d’où quelques zones d’ombre dans les premières années du studio. En revanche, plusieurs visites ont été faites à Bogolan en 2018 et 2019, et nous avons également assisté à une séance d’enregistrement dans ce studio en février 2022 avec Oubda et plusieurs instrumentistes qui accompagnent Salif Keita en tournée.

JBZ : Le « Studio École » d’Abidjan

Né à Lyon en 1940, le Français Jacques Bizollon arrive en Côte d’Ivoire à l’âge de 7 ans avec ses parents – il sera naturalisé ivoirien en 1993. Il passe son enfance dans le centre du pays à Zuénoula où son père a acquis une plantation de café, cacao et bananes, avant de poursuivre ses études à Abidjan où il obtient un baccalauréat option comptabilité. Passionné de musique, Bizollon devient DJ, animant les fêtes et sonorisant les concerts de la capitale ivoirienne. Il participe déjà pleinement d’une industrie de la musique qui s’est mise en place à Abidjan après l’indépendance du pays, avec des producteurs¹², des labels discographiques¹³, des sociétés de pressage de disques vinyles qui font aussi office de distributeurs¹⁴, et de nombreux lieux de performance, maquis et boîtes de nuit.

De 1975 à 1982, Bizollon s’associe à Albert Vanité Bi Tra, qui est alors ministre du travail et des affaires dans le gouvernement d’Houphouët Boigny, pour acheter un magasin de disques,

¹² Dont les plus connus sont certainement le Sénégalais Daniel Cusax et l’Ivoirien François Konian, qui était également le propriétaire de Radio Jam à Abidjan.

¹³ Notamment les Nigériens Aliyu Maïkano du label éponyme, Raimi Gbadamassi du label Badmos.

¹⁴ La Société Ivoirienne du Disque (SID) dirigée par les Franco-Américains Albert Loudes et Catherine Loudes-Oro et la Société Ivoirienne de l’Industrie du Son (SIIS) dirigée par François Konian.

le Disco Club, situé dans le grand hôtel Ivoire d'Abidjan, où il vend également du matériel audio (tourne-disques, enceintes, etc.) et des instruments de musique occidentaux. Fort de sa double culture française et ivoirienne, mais aussi du succès de son entreprise, il n'hésite pas à se déplacer à Paris et à New York pour y importer des disques et y nouer des partenariats avec les grands distributeurs d'alors : Pathé, Decca et Sam Goody. En quelques années, il acquiert un solide réseau international dans le milieu de la distribution, ainsi que dans celui des magasins de matériel audio et des studios d'enregistrement.

Figure 1 : Magasin Disco Club de Jacques Bizollon dans la galerie marchande de l'hôtel Ivoire à Abidjan (1975, photo : J. Bizollon)

Abidjan est alors la métropole phare de l'Afrique de l'ouest francophone, « qui donne le ton [...], qui diffuse les informations et les modes » (Konaté 2005 : 321). De fait, le président ivoirien Houphouët-Boigny prône l'ouverture des frontières de la Côte d'Ivoire aux capitaux et aux personnes, et le maintien des liens étroits avec l'ancienne puissance coloniale. Houphouët-Boigny imagine ainsi une sorte de « panafricanisme à l'ivoirienne » (Dozon 2000 : 60), selon lequel le territoire national devait être « le pôle d'attraction des populations africaines voisines, et [...] le peuple qui le constituait devait se réinventer au gré de ce nécessaire cosmopolitisme. » (*ibid.*). La Côte d'Ivoire « libérale » (Losh 2000 : 14) ne développe pas de politique culturelle comparable à celle de ses voisins « socialistes » que sont la Guinée et le Mali, lesquels font des musiques locales l'un des éléments forts de leur identité nationale (Counsel 2003 ; Schulz 2001). Le pouvoir ivoirien conçoit essentiellement la musique comme un élément de promotion de sa politique de développement, qu'il inscrit au sein d'un marché de consommation : il s'agit d'attirer les investisseurs étrangers dans un pays en plein développement, où il fait bon vivre (Bahi 2021 : 81).

Cette industrie musicale, unique alors en Afrique francophone, fait émerger des vedettes ivoiriennes comme Ernesto Djédjé, Aïcha Koné ou François Lougah, mais convainc aussi bon nombre de musiciens de la sous-région de s'installer à Abidjan, comme Salif Keita (Mali), Mory Kanté (Guinée), Laba Sosseh (Sénégal), Sam Mangwana (Congo) ou Pat Thomas (Ghana)¹⁵.

Au début des années 1980, Jacques Bizollon fait pourtant le constat que malgré le succès de son industrie musicale, Abidjan ne compte aucun grand studio d'enregistrement. Il y a bien

¹⁵ Sur l'attrait d'Abidjan pour le musicien sénégalais de musique afro-cubaine Laba Sosseh qui s'y installe dans les années 1970, voir Shain 2012.

celui de la Radio-Télévision Ivoirienne (RTI), mais son équipement est trop limité pour la production professionnelle d'albums, ce qui oblige les musiciens à se rendre à l'étranger : la plupart vont enregistrer au studio d'EMI à Lagos ou à celui de la SATEL à Cotonou, quand les plus fortunés s'envolent pour Paris ou New York.

Les débuts de JBZ, premier studio d'enregistrement indépendant en Côte d'Ivoire

En 1982, Bizollon ouvre un premier studio à l'intérieur du garage de sa villa, située à Cité Rouge dans le Vieux Cocody, un quartier historique d'Abidjan. C'est dans ce garage qu'est enregistré « Brigadier Sabari » qui a immédiatement propulsé Alpha Blondy au rang de star, tout comme le premier album des Ambassadeurs internationaux réunissant les musiciens maliens qui avaient quitté Bamako à la suite de Salif Keita, ou le premier groupe « ivoirien » de Cheick Tidiane Seck, les Asselar.

Pour installer le studio, Bizollon fait appel à Pierre Rochet, un ingénieur du son français qu'il connaît bien, lequel envoie l'un de ses collaborateurs à Abidjan pour équiper le studio et configurer l'acoustique de la pièce. Mais c'est Alain Méchoulam, musicien et ingénieur du son franco-italien, embauché alors comme G.O. au Club Méditerranée d'Assinie situé à 80 km d'Abidjan, qui devient le premier ingénieur du son de JBZ. L'équipement est relativement modeste, soit une console TEAC Tascam 16 pistes, un magnétophone Tascam ½ pouce 8 pistes pour enregistrer les sessions d'enregistrement, un magnétophone Studer ¼ pouce 2 pistes pour enregistrer le mixage, des périphériques et quelques micros, mais Alain Mechoulam s'en satisfait :

« [Au début de JBZ] on avait un Tascam 8 pistes. Ça tombait bien, c'était exactement le même que j'avais chez moi à Rome. Je le connaissais par cœur. [...] Je connaissais déjà la problématique de peu de pistes. Alors ma technique était très simple : je faisais la section rythmique sur 6 pistes, je boostais un peu les aigus, parce que comme on versait sur 2 pistes on perdait. [...] je faisais le mixage, et après c'est fini hein ! Parce que j'avais 2 pistes du coup, et j'en avais 6 que j'effaçais. On n'avait pas de synchronisation, etc. [...] Et je faisais attention, comme il y avait ce qu'on appelle *crosstalk* [diaphonie] en anglais, c'est-à-dire que d'une piste à l'autre il y a les basses qui passent, à côté je mettais quelque chose qui ait du corps [...]. Et puis je faisais après la session des sax, trompettes, machins, les voix. [...] Au début, je mixais 6 pistes sur 2, après je passais 8 pistes sur 2 en stéréo puisque j'avais

déjà une section rythmique où je mettais déjà les effets, les échos, les machins. Après c'était du propre. » (A. Méchoulam, 22 juillet 2022)¹⁶.

Fin 1983, JBZ déménage dans le secteur très prisé de Cocody – Riviera Jardins. Bizollon y loue un terrain sur lequel il aménage un vaste studio avec deux cabines d'enregistrement, l'une pour les instruments, l'autre pour les voix. Il s'équipe également d'une console Harrison 32 pistes, et d'un nouveau magnétophone à bandes Tascam 1 pouce 16 pistes, achetés à Paris dans le quartier de Pigalle où il connaît bien les magasins de matériel audio.

« Il y avait juste une petite boutique. Donc on a tout cassé. Et on a monté, il y a double mur, il y a double paroi évidemment. Le studio, c'est une boîte dans une boîte, c'est ça. Une boîte dans une boîte avec laine de roche, laine de verre. » (Bizollon, 18 juillet 2022).

Figure 2 : Studio JBZ (années 1980 : photo J. Bizollon).

Alain Méchoulam quitte la Côte d'Ivoire quelques mois avant le déménagement du studio, vite remplacé par un nouvel ingénieur du son français, Émile Valognes¹⁷, qui va rester 10 ans à JBZ. Un premier assistant est recruté : l'Ivoirien Pierre Huon, alias Wompy, futur père de DJ Arafat. C'est un musicien et un arrangeur, qui chante et joue de la guitare basse au sein de l'orchestre *Bélier Andralex* qui connaît alors un grand succès à Abidjan, tout en étant propriétaire de plusieurs maquis dans le quartier de Treichville, où se produisent la plupart des musiciens dans les années 1970-1990. Quelques mois plus tard, arrive un second assistant : Pamphile de Souza, de nationalité béninoise mais ayant grandi à Abidjan. Son profil est très différent : il n'a pas une formation de musicien, mais a suivi des études d'électronique, avant de devenir DJ et gérant d'une boîte de nuit. Dans cette nouvelle configuration et avec cette équipe, JBZ va rapidement devenir incontournable dans le milieu ouest-africain de la production musicale.

¹⁶ Fameuse technique du 'ping pong' rendue célèbre par George Martin pour la réalisation de l'album *Sgt. Pepper* des Beatles avec la synchronisation de deux magnétophones à bande Studer J37 1 pouce 4 pistes à Abbey Road. C'est un procédé d'enregistrement qui demande de faire du mixage à chaque étape (« on versait ») et qui ne nécessite pas de console. Voir : <https://www.abbeyroad.com/news/studer-j37-gearthatmadeus-3195>

¹⁷ Pamphile de Souza se souvient qu'avant d'être recruté par Jacques Bizollon au studio JBZ, Émile Valognes a travaillé comme ingénieur du son free-lance dans plusieurs studios parisiens, dont le Studio Grande Armée, puis a été embauché au studio Family Sound comme ingénieur du son résident. En revanche, la carrière de Valognes après son départ de JBZ nous est inconnue. Sur sa discographie, voir : <https://www.discogs.com/fr/artist/853690-Emile-Valognes> et <https://www.allmusic.com/artist/emile-valognes-mn0001954145>.

JBZ épicentre de la musique ivoirienne

Pendant 35 ans, Jacques Bizollon note soigneusement le nom et la nationalité des musiciens et de leurs producteurs qui enregistrent à JBZ, ce qui permet de disposer d'une chronologie précise de l'activité du studio. Aux côtés des Ivoiriens, les plus nombreux, se succèdent des musiciens d'autres pays ouest-africains¹⁸, d'Afrique centrale¹⁹, et jusqu'à l'Afrique australe²⁰ et à l'Océan indien²¹. Des stars régionales (les Ivoiriens Nayanka Bell, François Lougah et Bailly Spinto ou les Congolais Pépé Kallé, Franco et Sam Mangwana), des griottes et des griots manding²² (les Maliens Abdoulaye Diabaté, Hawa Doumbia, Ami Koïta, Amy Kouyaté), des orchestres vedettes (Les Ambassadeurs internationaux, Mewlessels, Potes de la Rue, Woya), mais aussi de jeunes artistes ou groupes prometteurs (le groupe de rap malien Tata Pound), des musiciens « de proximité » (Antoinette Konan, Chantal Tayiba, Sery Simplicite), des ensembles « folkloriques » (Folklore Sénoufo, Folklore Yacouba), des chorales religieuses (Séminaire Bingerville, Au nom du Christ, Renouveau Charismatique) et des fanfares (Fanfare de Tiasale, Garde Républicaine) : quelque 1450 musiciens africains enregistrent à JBZ, passage obligé dans un parcours de reconnaissance à l'échelle locale et régionale, mais aussi tremplin pour une carrière internationale. Les premiers albums de Sekouba Bambino (Guinée), de Tiken Jah Fakoly (Côte d'Ivoire), de Youssou N'Dour (Sénégal), de Tinariwen (Mali) ou d'Oumou Sangaré (Mali) sont ainsi enregistrés à JBZ.

Figure 3 : Extrait de l'inventaire des musiciens qui ont enregistré à JBZ établi par Jacques Bizollon.

JBZ est ainsi un lieu de rencontres et d'échanges entre musiciens de nationalités et de cultures différentes qui vont jouer ensemble. Dans les années 1980-1990, leur style emprunte aussi bien aux genres musicaux africains, notamment le manding du Mali et de la Guinée, l'Afrobeat nigérian, le highlife ghanéen ou la rumba congolaise, qu'à la musique cubaine, au reggae, au zouk et au funk, se positionnant ainsi dans un axe transatlantique qui renvoie à un implicite identitaire des « musiques noires » (Wilson 1992 ; Monson 1999 ; Martin 2011). Cheick

¹⁸ Bénin, Burkina Faso, Ghana, Guinée, Liberia, Mali, Nigeria, Sénégal, Sierra Leone, Togo.

¹⁹ Burundi, Congo, Cameroun, Gabon, Tchad et Zaïre.

²⁰ Zambie.

²¹ Maurice.

²² L'aire culturelle manding traverse la Guinée, le Mali, le Burkina Faso et la Côte d'Ivoire. Par griottes et griots on entend un groupe socio-professionnels de musiciens issus de familles qui, historiquement, chantent les louanges des nobles auxquels ils sont affiliés (Diawara 1996 ; Durán 2013, 2015).

Tidiane Seck rapporte l'engouement suscité par la perspective d'enregistrer à JBZ, parce que les musiciens savaient qu'ils allaient « créer quelque chose ensemble » :

« [...] à Abidjan, j'ai pu jouer avec les Lougah François, les artistes locaux sur place, les Blondy, et Mamadou Doumbia qui jouait de la guitare hawaïenne, tu vois ? On enregistrerait chez Bizollon, au studio JBZ, où justement après, un musicien m'a fait entrer dans le Bélier, orchestre phare de Abidjan à l'époque. Le bassiste [Pierre Huon dit Wompy] m'a détourné, j'ai joué dans le Bélier, on a même fait un hit à Abidjan, c'était « Moya », chanté par Doh Albert. [...] L'école JBZ c'était ça. Il y avait des musiciens d'autres ethnies, il y avait interpénétration, échange entre différents musiciens, parce que, tu peux voir les Ambassadeurs jouer, tu verras que les cuivres, il y a des Ghanéens ou des Nigériens, comme ça. » (C.T. Seck, 3 mars 2023).

Figure 4 : Franco, ses musiciens et les ingénieurs du son Émile Valognes et Pamphile de Souza
(JBZ année 1980, photo : J. Bizollon)

Figure 5 : Pépé Kallé, ses musiciens et les ingénieurs du son Wompy et Pamphile de Souza
(JBZ 1985, photo : J. Bizollon)

Les producteurs et les arrangeurs contribuent également à la réputation de JBZ. Ce sont certes des clients, mais aussi de véritables collaborateurs qui accroissent le réseau et l'influence du studio. L'un des plus célèbres et prolifiques est certainement le Malien Boncana Maïga qui, dès 1974, à son retour de Cuba où il s'est formé au conservatoire de La Havane et où il a fondé l'orchestre *Las Maravillas de Mali* (Djebbari 2015), s'installe à Abidjan²³. Il y enseigne à l'Institut National des Arts et dirige l'Orchestre de la RTI, tout en se consacrant à la composition, l'arrangement et la direction artistique de nombreux artistes. Il noue une solide amitié avec Jacques Bizollon dont il apprécie le sérieux et la qualité du travail : « C'est le seul studio que je connaissais ! [...] J'étais chez moi. » (B. Maïga, 21 février 2023). Boncana Maïga

²³ Boncana Maïga et dix autres jeunes Maliens, Dramane Coulibaly, Moustapha Sako, Aliou Traoré, Abdoulaye Diarra, Mamadou Tolo, Londo, Kalilou Traoré, Bah Tapo et Salif Traoré reçoivent une formation musicale de haut niveau au conservatoire de La Havane dans le cadre d'un accord de coopération culturelle entre les deux États socialistes que sont le Mali et Cuba. Ils y créent l'ensemble *Las Maravillas de Mali* qui va rapidement remporter un grand succès international. À leur retour de La Havane en 1973, le gouvernement de Modibo Keita a été renversé par un coup d'État militaire et les orientations culturelles du pays ont changé. Boncana Maïga et ses collègues, qui étaient promis à de hautes fonctions par le gouvernement précédent, se retrouvent sans aucune perspective professionnelle. Maïga décide alors de partir pour Abidjan où il va développer une carrière internationale de compositeur, d'arrangeur et de producteur, tandis que ses collègues font le choix de rester au Mali. Ils intégreront l'Orchestre National Moderne, mais en tant que fonctionnaires anonymes de l'État malien (Djebbari 2015).

est ainsi un relai précieux pour les nombreux musiciens maliens qui, faute de studio à Bamako et dans un contexte politique où la musique relevait du seul monopole de l'État (Olivier 2017), viennent enregistrer à JBZ pour y entamer une carrière d'artistes indépendants :

« [...] tous les artistes maliens qui venaient en Côte d'Ivoire, je faisais les arrangements. Kanja Kouyaté, Nahawa Doumbia, Amy Koita, je ne peux pas les citer, il y en a une douzaine. Abdoulaye Diabaté, tous, tous, tous, tous, tous, ils venaient me voir. C'est comme ça que moi aussi, j'ai rendu le studio JBZ célèbre. Parce que toutes les voix maliennes venaient me voir, venaient voir l'arrangeur, parce que c'était le début des arrangements aussi. » (B. Maïga, 21 février 2023).

Outre l'enregistrement de singles et d'albums, JBZ travaille pour la publicité, le cinéma et la télévision. Les publicités pour les condiments Maggi, Dino ou Dumbo utilisés quotidiennement dans la cuisine ivoirienne, les musiques des célèbres émissions télévisées « 4B Show »²⁴ et « Première chance »²⁵, la bande originale (composée par Boncana Maïga) de la comédie *Bal Poussière* réalisée par Henri Duparc (1989) sont toutes issues de JBZ. Le studio participe ainsi à l'activité de l'ensemble des médias ivoiriens.

Le succès de JBZ : un lieu fédérateur

Loin du « studio fétiche » décrit par Louise Meintjes comme « un espace clos, un intérieur sombre, un espace privé avec une vie secrète [séparé] du monde extérieur »²⁶ (2003 : 84), Bizollon met en place un lieu accessible, confortable et accueillant, qui devient un point de repère pour l'ensemble des acteurs de l'industrie musicale d'Abidjan.

« Bizollon, il avait une villa avec une grande case, où on faisait du café, on pouvait manger. Maliens et Guinéens, il faut pas les emmener au restaurant. Ils mangent, ils se lavent les mains, c'était la famille avec Bizollon. Bizollon, c'était le Blanc Africain, je ne sais même pas comment dire. Donc c'était la maison de tous les artistes » (B. Maïga, 21 février 2023).

²⁴ Émission télévisée hebdomadaire, très populaire pendant les années 1980. Le 4B Show était produite par Georges Benson (animateur), Gary Raphaël Blé (réalisateur), Boncana Maïga (musicien) et était filmée dans le studio B de la RTI.

²⁵ Émission télévisée hebdomadaire dans les années 1980, présentée par le célèbre animateur Roger Fulgence Kassy, qui consistait à donner une chance aux jeunes artistes prometteurs en quête de producteur.

²⁶ “An enclosed space, a dark-bounded interior, a private space with a secret life [separate] from the outside world”.

JBZ est ouvert quasiment en continu et les ingénieurs se succèdent pour enregistrer, certains de jour, d'autres de nuit. Outre les enregistrements proprement dit, le studio accueille les répétitions et les préparations de vidéoclips ; les producteurs et les distributeurs y donnent leurs rendez-vous, y montent des projets, s'y rendent pour dénicher des talents ou pour détecter les nouvelles tendances. C'est à JBZ que sont enregistrés les tout premiers albums de zouglou, genre qui émerge dans des années 1990, à la suite des manifestations d'étudiants annonciatrices de la crise identitaire qui va secouer le pays pendant plus d'une décennie. C'est aussi à JBZ que les premiers rappeurs ivoiriens enregistrent ; le single de l'un des plus prometteurs, Roch Bi, sera même financé par Bizollon²⁷. Ce dernier et ses ingénieurs du son encouragent cette sociabilité du studio, bien conscients qu'elle contribue à assurer son succès et à maintenir JBZ au centre de la vie artistique d'Abidjan. De la même manière, le studio est ouvert aux Majors installées dans la capitale, ce qui montre bien le pouvoir de JBZ comme intermédiaire entre le local et le global :

« [Les gens de EMI Jat] quand ils venaient dans l'idée de monter ça, leur point de repère c'était le JBZ. Ils étaient tous au JBZ, ils venaient tous. Dès qu'ils prenaient une pause, ils venaient au JBZ. Nous, on les encourageait, parce que tout ce qui se passait, on était au courant de tout. Parce que tout se débattait là, au JBZ, voilà. Ils allaient sur les chantiers, les travaux, les trucs comme ça, et ensuite ils venaient au JBZ prendre la pause. Même s'ils devaient prendre des rendez-vous, c'était au JBZ. » (P. de Souza, 30 juillet 2022).

Figure 5 : Ambiance au studio JBZ. Marie-Rose Garaud et ses musiciens
(années 1980, photo : J. Bizollon)

Mais le succès de JBZ tient aussi grandement à la qualité de son équipement audio et à la rigueur du travail fourni par ses ingénieurs du son. À Abidjan, le studio a ainsi la réputation d'être à la pointe, voire même à l'avant-garde, de l'équipement : dès le milieu des années 1980, Bizollon équipe le studio d'un synthétiseur Yamaha DX7 pour produire de la musique programmée²⁸, combinant ainsi technologie analogique et numérique.

²⁷ Voir le vidéoclip de Roch Bi issu de son titre « Le PDG des Namans » (1991) :

https://www.youtube.com/watch?v=N_RbcQVM_k0. Jacques Bizollon apparaît dans le clip à 2'03".

²⁸ De Souza raconte son émerveillement face aux premiers instruments programmés qu'il entend, joués par les musiciens du célèbre groupe ivoirien Woya, qui les tiennent de Kassav. Le groupe français d'origine antillaise était lié à François Konian, le producteur ivoirien de Woya, témoignant là de liens forts entre la Côte d'Ivoire et les Antilles françaises. Kassav s'était produit en concert à Abidjan en 1985, avant d'offrir ses instruments à Woya.

Figure 6 : Équipement de JBZ, cabine principale (années 1980, photo : J. Bizollon)

Et à la fin des années 1990, il installe un studio numérique avec une console Yamaha 02R dans une pièce contiguë au grand studio analogique.

Figure 7 : Équipement du studio numérique de JBZ (début 2000, photo : J. Bizollon)

La plupart des musiciens sont accompagnés de leur producteur et certains de leur propre arrangeur, mais le travail du studio revient pour l'essentiel aux ingénieurs du son résidents, ce qui garantit l'autonomie artistique et économique de JBZ. De nombreux singles et albums sont ainsi entièrement réalisés à JBZ, même si Bizollon reconnaît volontiers que les "gros projets" sont masterisés, et certains même mixés en France, le plus souvent au studio Harry Son de Pantin²⁹ où les ingénieurs du son peuvent se rendre pour superviser le travail et observer les techniques de ces professionnels. À l'inverse, durant les années 1990, JBZ se charge souvent de mixer les projets des premiers studios numériques d'Abidjan, qui ne disposent ni de l'équipement ni du personnel qualifié pour le faire. Adolphe Yacé, musicien, arrangeur, ingénieur du son et enseignant à l'Institut Supérieur des Arts et de l'Action Culturelle (INSAAC), qui est l'un des acteurs majeurs du milieu de la musique ivoirienne depuis les années 1980 (Olivier 2022), raconte :

« Au départ, le home studio c'était comme ça ici : les gens avaient juste l'Atari ou le PC et faisaient les programmations. Ils partaient avec la disquette pour déverser. Parce qu'ils n'avaient pas de magnétos à bandes. C'est le magnéto à bandes 24 pistes qui faisait souvent la différence. [...] ceux qui [...] avaient un Atari à la maison, et ils allaient en studio pour « déverser ». C'est comme ça qu'on disait avant. Parce qu'on va déverser tous ces sons-là sur la bande de 24 pistes avant le mix. » (A. Yacé, 7 juillet 2021).

JBZ se soucie également de la qualité des enregistrements sur les supports analogiques. À l'époque des disques vinyles, le studio travaille essentiellement avec la société française MPO³⁰, et pour acheminer les bandes Master à Paris, puis transporter les vinyles à Abidjan, Bizollon utilise les services d'Air Afrique.

²⁹ Studio créé en 1971 par Johnny William Son et fermé en 2008.

³⁰ <https://www.mpo-international.com/fr/>

« Les bandes master étaient remises à des *stewarts* d’Air Afrique qui partaient en France. Ils remettaient les bandes à la MPO et récupéraient les disques pressés en 10.000 exemplaires. Mais quand les 10.000 finissent, on presse localement maintenant. On produisait localement, mais toujours en faisant très attention sur les crachouilles, les trucs comme ça » (P. de Souza, 30 juillet 2022).

Lorsque la cassette analogique remplace le disque vinyle, JBZ travaille en étroite collaboration avec EMI qui a une usine de répliation à Abidjan, puis après son retrait de l’Afrique de l’ouest en 1995, avec les sociétés Jat et ShowBiz. Les ingénieurs du son du studio veillent alors que la qualité sonore des cassettes soit identique à celle de la bande Master, en vérifiant méticuleusement le travail des employés de l’usine, voire en demandant des rectifications. Afin de maîtriser l’ensemble de la chaîne de production, Bizollon ira jusqu’à monter ses propres usines de cassettes et CD, Conakry Gris Gris Production et Super Sélection, qu’il dirigera à Conakry de 1995 à 2000.

Les ingénieurs du son de JBZ : l’émergence de professionnels du son locaux à l’ère analogique

En 1992, au départ d’Émile Valognes pour la France, le studio reste dans les mains de Pierre Houon et de Pamphile de Souza qui sont alors deux ingénieurs du son accomplis, disposant chacun de leur clientèle. Ils auront ensuite plusieurs assistants, tous Ivoiriens : François Yaro, Rocky Soro, Guy Talland, Serge Allegbé et enfin Phlégon Nahounn, qu’ils formeront à la prise de son, et pour certains au mixage³¹.

Figure 8 : Équipe de JBZ (années 1990, photo : J. Bizollon)

À notre connaissance, Pamphile de Souza est le seul à bénéficier de stages de formation professionnelle en France, de nouveau au studio Harry Son de Pantin, ainsi qu’au studio Bastille et au studio de la Seine à Paris. Au début des années 1990, il s’y forme au maniement des nouveaux outils numériques, et en profite pour apprendre à utiliser le matériel dont JBZ ne

³¹ JBZ forme aussi des ingénieurs du son pour la radio.

dispose pas à Abidjan, comme les consoles SSL et NEVE³². Ces stages sont aussi l'occasion d'un échange de savoir entre De Souza et ses superviseurs français, intéressés par le savoir-faire d'un ingénieur du son qui travaille avec les seuls outils dont il a accès sur place.

La formation qu'il a suivie en France incite de Souza à transmettre le savoir acquis à ses assistants tel qu'il l'a reçu lui-même, c'est-à-dire en contexte et dans l'action. En ce sens, les modalités d'apprentissage qu'il développe à JBZ sont très semblables à celle de la plupart des studios, au Nord comme au Sud, durant l'ère analogique. De Souza veille tout particulièrement à ce que ses assistants acquièrent de l'autonomie : « Des fois je leur laisse la console, je les responsabilise. [...] Et puis, avant de valider, on écoute tous ensemble, et puis je vais demander leur avis, voir ce qu'ils en pensent. Je les faisais participer, parce qu'un projet, c'est à tout le monde. » (de Souza, 30 juillet 2022). Une puissante communauté d'apprentissage se constitue ainsi des années 1990 à 2010, au point où JBZ est qualifié de « Studio École » (Kangha, 27 juillet 2022), en référence à celui créé par Pierre Schaeffer en 1954, alors promu à la tête de la Société de Radiodiffusion de la France d'Outre-Mer (SORAFOM) et chargé de réorganiser et d'étendre le réseau radiophonique dans les colonies françaises. Schaeffer supervise ainsi l'installation d'un nouvel équipement dans plusieurs capitales d'Afrique équatoriale (AEF) et occidentale (AOF), mais il crée aussi à Maisons-Laffitte, près de Paris, une structure destinée à former la première génération des techniciens et des animateurs de programme africains (Damome 2012 ; Leyris 2021). En écho à cette entreprise, JBZ va lui aussi former une génération d'ingénieurs du son ivoiriens, dont le savoir leur permet de maîtriser la transition entre l'ère analogique et l'ère numérique.

La concurrence, puis le déclin et la fin de JBZ

Dans les années 1990, alors que JBZ exerce un quasi-monopole sur la production musicale ivoirienne, de nouveaux studios d'enregistrement professionnels se montent à Abidjan, dont les deux principaux sont Nefertiti³³ et Séquence³⁴, ainsi que dans plusieurs autres capitales ouest-

³² La raison pour laquelle ces studios ouest-africains n'ont jamais eu de console SSL ou de NEVE est probablement le manque de distribution des pièces et de maintenance locale, car ce sont des consoles qu'il faut sans cesse entretenir.

³³ Le studio Nefertiti est créé au début des années 1990 par le Sénégalais Abdoulaye Soumaré, qui a également été l'un des ingénieurs du son de Stevie Wonder. Situé à Cocody, le studio a fermé en 2001.

³⁴ Situé au quartier du Plateau, le studio Séquence est créé en 1989 par le musicien et ingénieur du son libanais (né à Bamako) Alain Sawaya, qui le dirige jusqu'à sa fermeture en 2004.

africaines : Bogolan à Bamako, Xippi à Dakar³⁵, Seydoni à Ougadoudou³⁶, etc. Cette mise en concurrence fragilise de fait JBZ, mais le studio résiste grâce à la qualité de ses prestations et à son fonctionnement familial qui conservent un fort pouvoir d'attraction pour les musiciens de la sous-région. En revanche, ceux qui accèdent à une carrière internationale grâce à l'engouement pour la *world music* sont désormais produits par les Majors et vont enregistrer dans les studios européens ou américains. C'est notamment le cas des musiciens maliens comme Salif Keita, Cheick Tidiane Seck ou Oumou Sangaré, et des Ivoiriens comme Alpha Blondy ou Tiken Jah Fakoly. Le prolifique producteur et arrangeur Boncana Maïga poursuit lui aussi sa carrière en France, quand d'autres partent pour les États-Unis. La clientèle de JBZ se resserre ainsi peu à peu sur la Côte d'Ivoire, tout en intégrant de nouveaux genres de musique populaires, le zouglou et les chants religieux des chorales chrétiennes, ce qui permet au studio de conserver un certain équilibre économique :

« On fait beaucoup de musiques religieuses aussi, puisqu'on a un grand studio. Il y a des chorales qui viennent. Donc, ce qu'on a perdu d'un côté avec le manding, on le récupère sur les chorales. La musique religieuse marche très bien, et ils vendent ! Par exemple, en quelques jours, vous pouvez vendre 10 000 CDs, parce que dans les églises, que ce soient protestantes, même catholiques, les groupes mettent leurs CDs à la sortie de l'église et les gens vont acheter, à 3000 FCFA. Comme c'est difficile la vie, les gens se retournent un peu vers Dieu. » (J. Bizollon, 15 mars 2014)³⁷.

Mais c'est la conjonction de deux facteurs, l'un politique, l'autre technologique, qui va signer le déclin et la fin de JBZ. D'un point de vue politique, les années 1990 connaissent une certaine usure du pouvoir détenu sans interruption depuis l'indépendance par le président Houphouët-Boigny, dit « Le Vieux ». La question de l'« ivoirité » envahit peu à peu le débat public, jusqu'à aboutir à une crise politique majeure à la fin des années 1990 (Dozon 2000), laquelle va durer plus d'une décennie. Dans le milieu musical, cela provoque le départ de nombreux artistes étrangers qui ne sont plus bienvenus en Côte d'Ivoire. Le milieu de la musique se rétrécit ainsi

³⁵ Créé par le musicien Youssou N'Dour en 1992, en lien avec son label Jololi et sa Société Africaine de Productions Musicales (SAPROM) (Dordor 2000 cité par Péneau 2023 : 56).

³⁶ Studio d'enregistrement créé par Seydou Richard Traoré en 1994 et adossé, comme Bogolan, à une usine de fabrication de cassettes analogiques.

³⁷ Citation issue de l'émission « Musiques du monde » de RFI (prod. Laurence Aloir) consacrée à Jacques Bizollon et diffusée le 15 mars 2014. <https://www.rfi.fr/fr/emission/20160130-2-bizollon-studio-enregistrement-professionnel-cote-ivoire>

notablement, tandis que JBZ se voit réquisitionné par le camp du président Laurent Gbagbo pour enregistrer des discours de propagande politique³⁸.

À la crise politique s'ajoute la révolution numérique qui, comme partout, modifie en profondeur l'ensemble de l'écosystème musical ivoirien. Les studios numériques se développent à partir de la fin des années 1990, tandis que les sociétés de reproduction et de distribution de cassettes analogiques puis de CDs sont remplacées par des agrégateurs et des distributeurs numériques locaux et internationaux. Le métier de producteur, qui en Côte d'Ivoire était fortement lié à celui de distributeur, disparaît lui aussi brutalement. Si JBZ enregistre les premiers titres de rap, mais aussi de zouglou et de coupé-décalé, soient les deux genres musicaux locaux qui fédèrent les jeunes et qui font office de nouvelles musiques nationales ivoiriennes, les artistes préfèrent désormais se rendre dans des studios numériques plus récents, et surtout pour un coût moindre. JBZ a bien un studio numérique, et Bizollon fait l'effort de diminuer le prix des prestations (de 160.000 à 100.000 FCFA la journée³⁹), mais à partir du début des années 2010, malgré la fin de la crise ivoirienne, la clientèle n'est plus suffisante pour générer des profits.

En 2015, après 20 ans d'absence, les Majors Universal et Sony de retour en Afrique de l'ouest s'installent à Abidjan. Universal souhaite racheter le studio JBZ et le terrain sur lequel il se trouve. Non seulement la vente capote, mais le matériel est saisi par la justice ivoirienne au prétexte que Bizollon a des arriérés de loyers. JBZ s'arrête net. À ce jour, malgré toutes les démarches qu'il a entreprises, Bizollon n'a pas pu récupérer le matériel de son studio ni même retourner sur les lieux. Les ingénieurs du son de JBZ ont pu cependant poursuivre leur carrière, certains dans de nouveaux studios d'enregistrement, d'autres en free-lance.

Bogolan : La fabrique internationale d'un son « made in Mali »

Le studio d'enregistrement OuBien, qui sera ensuite rebaptisé Bogolan, voit le jour en 1988 à Bamako. OuBien est créé par un Français, Philippe Berthier, lequel ne découvre le Mali qu'au début des années 1980, à l'inverse de Bizollon qui a grandi en Côte d'Ivoire et a très vite évolué dans le milieu de la musique ouest-africaine. Ex propriétaire de magasins de disques et manager de groupes rock en France, Berthier s'installe dès 1982 à Bamako, où il travaille dans

³⁸ À ce propos, Bizollon raconte qu'« il y avait la police. Interdiction d'entrer et de sortir... Ils nous amenaient à manger à midi. On vivait bien, mais le studio était bloqué pendant 1 semaine. Je recevais mes autres clients dehors, chez la coiffeuse. » (J. Bizollon, 18 juillet 2022).

³⁹ Soit de 240 € à 150 €.

différentes entreprises privées avant de monter son studio six ans plus tard dans le quartier historique de Quinzambougou.

« J'ai acheté 200 000 francs de matériel en France que j'ai fait venir ici. À l'époque, il n'y avait que le studio de la radio, un studio stéréo : deux pistes et deux micros » (P. Berthier, cité par Labesse 1998).

Comme JBZ à ses débuts, le studio OuBien est complètement importé de France. Il prend place dans un pays où il n'existe alors aucun autre studio professionnel privé, et où le seul studio en activité est celui de la radio nationale. Mais les politiques culturelles engagées par le Mali depuis son indépendance contrastent nettement avec celles de la Côte d'Ivoire. En 1960, le Mali nouvellement indépendant fait le choix du socialisme, comme la Guinée ou le Sénégal. La culture est alors considérée comme le fondement le plus puissant de la nouvelle nation, et les projets de patrimonialisation en constituent le corollaire. Les idéologies indépendantistes et socialistes jouent un rôle important dans la mise en avant d'un « retour aux sources », étroitement lié aux notions de « tradition » et d'« authenticité », projet politique moderne par excellence des nouveaux États ; on pense à la Guinée de Sékou Touré, ou un peu plus tard au Zaïre de Mobutu (Cutter, 1971 ; Schulz 2001 ; Djebbari et Olivier 2014). Des orchestres et des ballets nationaux sont alors créés pour sauvegarder et promouvoir le patrimoine culturel de la nation (Djebbari 2013), tandis que leurs membres ont le statut de fonctionnaires d'État. Ces derniers « travaillent pour la nation » (*fasobaara*) et œuvrent pour l'édification d'une culture africaine censée être débarrassée de l'emprise coloniale, même si l'identité nationale du nouvel État s'ancre au sein de frontières dessinées par la colonisation (Skinner 2013 : 66 ; Olivier 2017 : 231).

Jusqu'à la création du studio OuBien, Radio Mali est le seul lieu d'enregistrement de la musique à Bamako. Au début des années 1970, une première industrie du disque vinyle voit le jour, pilotée par l'État malien qui est le seul propriétaire de la musique enregistrée, et détenteur du monopole sur la distribution et la diffusion (Olivier 2017). Elle va perdurer jusqu'au milieu des années 1980, lorsque les ajustements structurels exigés par le FMI conduisent l'État malien à engager les premiers programmes de départs volontaires à la retraite pour les musiciens fonctionnaires. C'est dans ce nouvel environnement, qui marque la fin des labels nationaux de disques et le début du processus de privatisation de la culture malienne, que naît le studio OuBien.

Le studio OuBien et MaliK7 : une première économie de la musique malienne en régime analogique

En 1989, peu après l'ouverture de son studio, Philippe Berthier monte une société de fabrication et de distribution de cassettes analogiques, OuBien Productions, pour répondre à la demande du marché local, et ne plus avoir à importer de cassettes⁴⁰. Deux ans plus tard il s'associe à EMI, ce qui lui permet de s'équiper en duplicateurs pouvant fabriquer de 5000 à 6000 cassettes par jour et de devenir le distributeur officiel de ce label pour le Mali et une partie de l'Afrique de l'ouest.

Figure 9 : Duplicateurs de cassette de Mali K7 (Bamako, juillet 2014, photo : E. Olivier).

En 1995, lorsqu'EMI se retire quasiment du continent africain, Berthier s'associe à Ali Farka Touré pour fonder Mali K7 (Maillot 2002). Au même moment, Berthier fait également appel à Yves Wernert, bassiste dans des groupes français de rock industriel et sonorisateur des concerts d'Ali Farka Touré, pour travailler au studio OuBien comme ingénieur du son. OuBien et Mali K7 sont ainsi les initiateurs d'une « économie de la cassette » (Manuel 1993) au Mali, qui va promouvoir les répertoires dits « folkloriques », en particulier celui des chasseurs *donso*⁴¹, tout en introduisant les musiques électroniques dans l'univers sonore des Maliens⁴², mais qui fait surtout éclore des vedettes comme Oumou Sangaré ou Amadou et Mariam. Profitant du nouvel engouement des pays du Nord pour la *world music*, Philippe Berthier se rend tous les ans au MIDEM pour promouvoir les musiciens enregistrés à Bogolan sur le marché international. C'est ainsi que Lobi Traoré, Issa Bagayogo et quelques autres se voient signés dès les années 1990 par des labels tels que Cobalt ou Six Degree Records⁴³.

Pendant une dizaine d'années, OuBien constitue le lieu central d'enregistrement de la musique au Mali, même si le coût élevé des sessions, entre 200.000 et 300.000 FCFA par jour, constitue un frein pour beaucoup de musiciens locaux. Muni d'une « console analogique vingt-quatre

⁴⁰ Principalement de la Côte d'Ivoire, du Sénégal et de Guinée (Olivier 2017).

⁴¹ Les *donso* appartiennent à la confrérie des chasseurs *donso ton* (en langue bambara) qui, chez les Bambara, joue un rôle important dans le maintien de l'ordre social (Arseniev 2007).

⁴² En 1998, Wernert remixe ainsi un morceau d'Issa Bagayogo précédemment enregistré, en ajoutant une ligne de basse et un rythme de musique techno programmés. Wernert raconte que : « [Issa Bagayogo] a alors pointé le doigt vers moi en disant : “chubara” (sorcier). Pour lui, c'était de la magie. Il connaissait le rôle d'un arrangeur mais là, ça le dépassait » (Wernert in Basque 2005). Bagayogo est ainsi appelé « Techno Issa » : c'est le premier musicien malien à adopter le style de musique programmée confectionnée par Wernert.

⁴³ Lobi Traoré, voir : <https://www.discogs.com/fr/artist/791138-Lobi-Traor%C3%A9>. Issa Bagayogo, voir : <https://www.discogs.com/fr/artist/38891-Issa-Bagayogo>

pistes » (Labesse 1998), le studio est pourtant décrit comme « un petit atelier sonore destiné à nourrir Mali K7 » (*Vibrations*, février 2013). L'installation de quelques autres studios à partir de la fin des années 1990⁴⁴ ne change pas vraiment la donne : OuBien et Mali K7 restent les protagonistes majeurs de l'industrie musicale malienne pendant encore une décennie.

De OuBien à Bogolan : le passage au numérique et à un équipement audio haut de gamme

En 2002, le studio est racheté par Yves Wernert, et rebaptisé Bogolan. Ce dernier loue une villa en face de Mali K7, où il conçoit un studio qui soit adapté à l'enregistrement de la musique live locale, avec une vaste pièce centrale à haut plafond pour les instrumentistes qui jouent ensemble et deux petites cabines séparées pour les voix et les percussions. Wernert repense aussi entièrement le traitement acoustique des pièces, en conservant la brique nue des murs, en ajoutant des panneaux et des rideaux amovibles et en utilisant des toiles en tissu bogolan, lesquelles donnent leur nom au studio et font son identité.

« [...] c'est vraiment impressionnant : que ce soit les dimensions, la hauteur sous-plafond, la façon dont [Yves Wernert] avait réussi à couper un peu la réverbération, mais pas à en faire une salle morte, ça veut dire, si tu remarques dans la grande pièce, il n'y a pas d'absorbeur au mur, c'est-à-dire il a mis du chiffon, ou du coton ou des machins partout. Il avait gardé la brique, il avait mis des trucs de bogolan ici et là. Mais essentiellement c'était la brique et il y avait ce son-là. Quand tu faisais des *overheads* là-bas, des micros d'ambiance pour la batterie, il y avait un son particulier. Mais vraiment, sur tout ce qui était acoustique, les *n'goni*, les *kora*, il y a un son au Bogolan... » (É. Oubda, 18 avril 2023).

Pour Éliézer Oubda, Bogolan c'est ainsi un son « made in Mali », dont Ali Farka Touré est alors le plus éminent représentant :

« Yves disait que le son particulier qu'il y a sur les enregistrements de Ali Farka, parce que eux ils jouent [de la calebasse] avec des baguettes, il enlevait les rideaux, donc tu vois ? Les baguettes faisaient que, avec les calebasses ça scintillait, ça faisait un truc. Et tout ça, ça fait partie de la magie du son Ali Farka » (É. Oubda, 13 février 2022).

Figure 10 : Intérieur du studio Bogolan (février 2022, photo : A. Pras).

⁴⁴ Notamment le studio d'Aliyu Adamu Maïkano, célèbre producteur nigérian auparavant établi à Abidjan et le studio Moffou de Salif Keita.

Wernert acquiert également du matériel analogique et numérique professionnel de très haut de gamme qu'il fait venir de France⁴⁵. Bogolan peut dès lors fonctionner sur le modèle des grands studios hérités de l'époque analogique :

« Yves avait du Manley, il avait un VoxBox. Vers la fin, il a acheté un second VoxBox. À l'époque, il avait déjà une [console numérique Yamaha] 02R ancienne. Très vite, il s'est rendu compte que ça ne sonnait pas bien du tout, il a acheté la 02R 96 qui sonnait beaucoup mieux. Il avait des pré-amplis. Il avait du hardware [périphériques], il avait des micros... Mais surtout, tu vois, il avait une électricité qui était bien, il avait une bonne prise à la terre, tu n'avais pas de ronflement... Il avait un bon système d'écoute, des Genelec 10-31 je crois... à l'époque, nous on utilisait encore des baffles de radio, des systèmes hifi pour faire du monitoring dans les studios [...] et aussi le nombre d'entrées : parce qu'à l'époque il pouvait faire je crois 32 entrées simultanées. » (É. Oubda, 18 avril 2023)

Les années 2000 : une conjoncture politique et économique favorable pour l'industrie culturelle au Mali

Au début des années 2000, l'industrie musicale est en plein essor au Mali, favorisée par l'avènement d'un régime démocratique et une certaine stabilité politique, ainsi que par le succès de la *world music* ouest-africaine sur le marché international. Les politiques culturelles, impulsées dans le cadre des Objectifs du Millénaire pour le Développement de l'ONU, avec le financement des programmes de coopération internationale et des nouveaux opérateurs téléphoniques comme Orange Mali, contribuent à une multiplication des scènes, l'organisation de nombreux festivals dans les différentes régions du pays et la mise en place de stages ponctuels de formation professionnelle pour les métiers de la musique et du son (Olivier et Pras 2022).

L'ascension de Bogolan coïncide aussi avec la crise politique majeure que connaît la Côte d'Ivoire à partir de la fin des années 1990 et qui dure plus d'une décennie (Banégas et Marshall-Fratani 2003). Les musiciens maliens qui se rendaient dans les studios d'Abidjan, tout particulièrement à JBZ, se tournent désormais vers Bamako. Des musiciens de la sous-région, surtout Guinéens⁴⁶, viennent également enregistrer à Bogolan, tandis que des artistes ivoiriens malmenés par le nouveau pouvoir en place à Abidjan s'installent dans la capitale malienne : on pense tout particulièrement au chanteur de reggae Tiken Jah Fakoly. À ces productions locales

⁴⁵ Pour une liste complète de l'équipement, voir : <http://studiobogolan.com/equipement/>.

⁴⁶ Comme Sékouba Bambino ou Les Amazones de Guinée.

et régionales s'ajoutent des projets portés par des musiciens internationaux, attirés par le dynamisme de la musique malienne et les bonnes conditions d'enregistrement que propose Bogolan. Malgré cette conjoncture favorable, Bamako ne remplace pourtant pas Abidjan comme plaque tournante de l'industrie musicale ouest-africaine. D'abord parce qu'il n'existe pas d'infrastructures de production, de distribution et de diffusion de la musique ni un réseau d'entrepreneurs culturels aussi dense et connecté qu'à Abidjan dans les années 1980-1990. Hormis Bogolan et Mali K7, l'économie de la musique malienne est peu professionnalisée et relève largement du secteur informel, ce qui limite sa portée sur le marché international et son pouvoir d'attraction à l'échelle de l'Afrique de l'ouest. Ensuite, le marché de la musique se transforme avec la révolution numérique, qui conduit à la multiplication de petits studios. Bogolan ne se situe pas non plus au centre de la vie musicale de Bamako. Le studio conserve certes sa clientèle faite d'ensembles « folkloriques » et de « stars de proximité »⁴⁷. Il s'ouvre aussi à une nouvelle génération d'artistes qui renouvèlent la pop malienne⁴⁸ ou qui font émerger des genres comme le reggae⁴⁹ et le rap⁵⁰ sur la scène locale. Mais force est de constater que la plupart des musiciens vont vite faire le choix des studios numériques qui commencent à se développer, moins onéreux et intimidants.

Les réseaux internationaux de Bogolan

Bogolan va ainsi privilégier le marché international. Des artistes comme Damon Albarn, Björk, Manu Chao, Angélique Kidjo, Robert Plant ou Keziah Jones, y enregistrent, collaborant aussi avec des musiciens locaux familiers du studio⁵¹. De ce point de vue, deux grands artistes maliens, Ali Farka Touré et Cheick Tidiane Seck, auront joué un rôle déterminant dans le succès de Bogolan, en l'imposant comme studio d'enregistrement de leurs propres albums à leurs

⁴⁷ « [Babani Koné] voulait quelque chose de bien, parce qu'il y a aussi la concurrence, elle voulait dire : « Moi mon album je l'ai enregistré [...] au studio Bogolan, là où toutes les grandes stars enregistrent » (É. Oubda, 18 avril 2023).

Voir le coffret *Mali All Astars. Bogolan Music* sorti à l'occasion des 10 ans du studio Bogolan comprenant des morceaux des principaux artistes maliens et internationaux qui ont enregistré au studio.

⁴⁸ Rokia Traoré, Amkoullel.

⁴⁹ Koko Dembélé.

⁵⁰ Les premiers albums des Escrocs, Zion B, Masta, King Massassy, Magic Black Men ou Amy D sont enregistrés à Bogolan.

⁵¹ Voir le coffret *Mali All Astars. Bogolan Music* sorti à l'occasion des 10 ans du studio Bogolan comprenant des morceaux des principaux artistes maliens et internationaux qui ont enregistré au studio.

labels respectifs, World Circuit⁵² et Universal⁵³, en contribuant à faire signer d'autres artistes maliens comme Oumou Sangaré, Toumani Diabaté ou Kassé Mady Diabaté au sein de leurs labels, et en invitant des artistes du monde entier à y enregistrer. C'est ainsi que Dee Dee Bridgewater se rend dans la capitale malienne en 2006, à l'instigation de Cheick Tidiane Seck, et son expérience malienne débouchera sur l'album *Red Earth. A Malian Journey* :

« C'est moi qui ai réalisé l'album [de Dee Dee Bridgewater], oui. C'est mon initiative. C'est moi qui aie fait que Dee est venue ici. Je l'ai fait venir, on a voyagé : on est allés habiter à Ségou, on est allé un peu partout. Après, je l'ai amenée [chez] Oumou Sangaré, avec pleins de musiciens, les Mangala Camara, avant que on décide de la forme à suivre. Au bout du 2^e, 3^e voyage, on a décidé d'enregistrer, parce qu'on avait répété déjà en France. On est venus enregistrer avec la section rythmique ici, avec Edsel Gomez, Ira Colemann qui était avec Sting, et puis tous les musiciens que moi j'ai engagés ici, dont les Bassékou, les Ramata Diakité, paix à son âme, Tata Bamba, Kassy Mady Diabaté, Oumou [Sangaré] même a chanté. Tout a été fait ici au Bogolan, essentiellement. » (C.T. Seck, 3 mars 2023).

De fait, l'essentiel du chiffre d'affaires de Bogolan provient de ces productions internationales. Jusqu'à la crise malienne de 2012, Bogolan en accueille trois ou quatre par an¹, ce qui « suffit à faire vivre le studio » (É. Oubda, 18 avril 2023). Pour les artistes et les médias, Bogolan est ce « lieu de rencontres magiques » (L'Express, 14 février 2013)⁵⁴, « inspirant » (M, 2012), qui donne une « énergie » à la musique (C.T. Seck, 3 mars 2023).

Yves Wernert et Éliézer Oubda, les deux ingénieurs du son de Bogolan

Jusqu'en 2006, date à laquelle il quitte le Mali et revend Bogolan, Yves Wernert est l'unique ingénieur du son du studio⁵⁵. Plus encore, il en est la figure centrale, « l'artificier », « l'âme de Bogolan » (C.T. Seck, 3 mars 2023). C'est seulement 2 ans avant son départ qu'il forme un unique ingénieur du son ouest-africain, le Burkinabé Éliézer Oubda qui vient de s'installer un peu par hasard à Bamako en suivant des amis vidéastes, lesquels flairent un nouveau marché

⁵² Ali Farka Touré est signé par World Circuit en 1987. Son producteur est Nick Gold, et son ingénieur du son Jerry Boys.

⁵³ Cheick Tidiane Seck est signé par Universal en 2003 où il produit également plusieurs artistes parmi lesquels Sory Bamba, Kassé Mady Diabaté, Fatoumata Diawara et Oumou Sangaré.

⁵⁴ https://www.lexpress.fr/culture/musique/critique-de-l-album-mal-all-stars-bogolan-music_1220098.html

⁵⁵ Certains évoquent de rares assistants, mais qui, à notre connaissance, n'ont pas poursuivi dans les métiers du son.

du vidéoclip au Mali. La conséquence de cette absence de formation d'ingénieurs du son maliens est qu'il n'y a aucune appropriation locale de la culture du studio : la technologie de Bogolan relève d'un matériel et d'un savoir importés, qui restent inaccessibles pour les Maliens. Oubda résume bien le fossé entre Bogolan et la première génération des arrangeurs/ingénieurs⁵⁶ locaux :

« [...] pour moi, je savais que le studio Bogolan existait, mais je n'y étais jamais allé. Je savais qu'il était strict parce que quand une session était commencée, la porte tu ne pouvais même pas entrer dans la cour. Le gardien était à la porte, c'est lui qui t'ouvrait. C'était un endroit où nous, on ne voulait même pas aller parce que... pour moi, on ne faisait même pas le même métier. » (É. Oubda, 18 avril 2023).

La rencontre entre Yves Wernert et Éliezer Oubda se fait à l'occasion d'un projet de la griotte Ramata Diakité dont Oubda compose l'instrumental MIDI, avant que Bogolan ne poursuive la production pour la prise de voix et le mixage. Oubda anticipe le fait que Wernert ne dispose pas nécessairement des samples MIDI qu'il utilise et propose de lui en faire une copie, ce que ce dernier apprécie d'emblée. Une complicité se noue rapidement entre eux, de sorte qu'Oubda va pouvoir assister puis participer aux sessions d'enregistrement de Bogolan. Wernert lui fait bénéficier de son savoir, et plus encore se mue en pédagogue :

« C'est [Yves] qui vraiment a commencé à m'expliquer de manière sérieuse les choses... la phase, un compresseur, les EQ, comment on s'en servait. Avant, c'était des choses que je faisais, tu vois, au pif. [...] Yves il avait des mots, des trucs, pour t'expliquer ça facilement. » (É. Oubda, 18 avril 2023).

En même temps, Oubda joue le rôle d'intermédiaire entre Bogolan et les premiers studios numériques de Bamako, permettant de faire passer un savoir hérité des grands studios analogiques européens à de jeunes Maliens qui n'y aurait pas accédé autrement. C'est qu'à Bamako au milieu des années 2000, l'internet est très limité, rendant difficile, voire quasiment impossible, l'accès à des tutoriels en ligne, des logiciels ou des plug-ins. Les premiers arrangeurs/ingénieurs n'ont pas d'autre choix que se rendre dans les cybercafés pour les télécharger, ce qui représente un coût important et nécessite des connaissances en

⁵⁶ Au Mali, le travail du studio à station audionumérique implique généralement une seule personne, qui se charge de la composition de l'instrumental, de l'édition, du mixage et du mastering, cumulant ainsi plusieurs fonctions. C'est pourquoi nous choisissons de l'appeler « arrangeur/ingénieur » (Olivier et Pras 2022 : 124).

informatique⁵⁷. À l'inverse, Oubda fait circuler librement les logiciels et les plugins que Wernert ramène de France parmi les jeunes arrangeurs/ingénieurs et partage les tutoriels avec eux, tout en leur expliquant les principes de base de l'installation et de l'acoustique d'un studio, ainsi que du fonctionnement des logiciels. Une première communauté d'apprentissage se met ainsi en place de manière informelle autour de lui.

Les années Bogolan d'Éliézer Oubda

En 2006, Wernert quitte Bamako et revend le studio Bogolan aux entrepreneurs culturels français Olivier Kaba et Mam's Yaffa, et au producteur sénégalais Ibrahima Sylla, propriétaire de Syllart Records⁵⁸. Sur proposition de Wernert, Oubda devient l'ingénieur du son résident de Bogolan. Il prend ainsi en charge l'enregistrement des productions locales, mais doit se contenter de "faire l'accueil" des projets internationaux, car « les gens n'étaient pas très rassurés de voir un jeune black aux commandes » (É. Oubda, 18 avril 2023). Loin de s'en formaliser, Oubda saisit cette opportunité pour continuer à se former.

« [...] en 2006, [Wernert] est parti ; je suis devenu ingénieur résident du studio. Et tout de suite, il y a eu de grosses productions avec des ingénieurs tous plus grands les uns que les autres qui venaient. J'ai travaillé sur pas mal d'albums avec Jean Lamoot... [...]. Et puis il y a Jerry Boys qui est venu. » (É. Oubda, 21 juillet 2019).

De fait, la plupart des stars maliennes et internationales signées par de grands labels se rendent à Bogolan accompagnées de leur propre ingénieur du son, lesquels se déplacent avec leur matériel audio. Le studio est alors loué pour ces grosses productions qui bénéficient de l'acoustique et de l'esthétique du lieu, mais aussi d'un environnement musical propice à la créativité des artistes. De son côté, Oubda observe et questionne les ingénieurs du son étrangers, et parvient rapidement à collaborer avec eux. Il participe ainsi à la fabrication de ce son « made in Mali », mais façonné par les techniques de prises de son des ingénieurs européens :

« [Jerry Boys] a fait les albums de Toumani, et tu écoutes le son de Toumani, le son de *kora* qui a inspiré beaucoup, beaucoup, beaucoup... je pense que même ceux qui ont

⁵⁷ Certains gérants de cybercafés téléchargent eux-mêmes et vendent directement les tutoriels, logiciels et plugins, ce qui génère un commerce plutôt lucratif.

⁵⁸ Syllart Records est un label de musique indépendant fondé en 1978 par le sénégalais Ibrahima Sylla, qui a produit un grand nombre de musiciens vedettes ouest-africains, parmi lesquels Salif Keita, Youssou N'Dour et Sekouba Bambino. Syllart Records a également engagé un important travail de numérisation des enregistrements locaux effectués pendant l'ère analogique. Voir : <https://syllart.com/>

fabriqué les nouveaux capteurs aujourd’hui qui donnent le son de *kora* s’en sont inspirés. [...] les albums de Toumani et Ali Farka Touré, et plus tard de Toumani lui seul, c’est vraiment des trucs accés sur la *kora*, sur le son de la *kora* et lui, il arrivait à transcrire tout le spectre. Tu écoutes le truc, tu as toute la profondeur de la *kora*, la finesse des aigus, la profondeur des graves et ce beau médium qu’il y a. » (É. Oubda, 18 avril 2023)

Une complicité se noue avec Jerry Boys, qui va aboutir à un échange de savoirs :

« Pour l’enregistrement [du *djembe* dans l’album *Seya*] de Oumou, ce qu’on avait fait c’est que j’avais essayé de mettre 1 micro en bas, et à l’époque [...] on n’avait pas de Beta 91. Donc c’est un micro de voix Audio Technica qu’on a mis en bas. Et le pré-ampli dans lequel ça entraînait, il tordait un peu. Comme il n’y avait pas de *pad* sur le micro, il y avait une sorte de petite distorsion, ça ne tordait pas beaucoup. Et pour que l’inversion de phase soit parfaite, j’ai éloigné le micro de la peau de frappe, de la même distance que la longueur du *djembe*, pour que quand le son est émis, il arrive en même temps sur le micro du haut qui prend les aigus et le micro du bas, et puis j’ai ajouté un micro d’ambiance. Et ça, ça a donné quelque chose que Jerry Boys a aimé, c’est devenu un truc que je fais » (É. Oubda, 21 juillet 2019).

Quatre ans après notre premier entretien avec Éliézer Oubda, ce dernier fait de nouveau référence à ce moment particulier :

[...] Quand [Jerry Boys] est venu pour l’enregistrement, il m’a fait faire des poses [de micro] : il m’a dit : « Tu installes le *djembe* comme tu as fait chez Barou [Diallo] » ». On a fait ça, il a pris des photos. Il a dit : « On va appeler ça la technique Éliézer ! ». (É. Oubda, 22 février 2023).

Oubda se voit bientôt confier l’enregistrement de productions internationales⁵⁹, qui sont ensuite envoyées en Europe pour le mixage et le mastering. Le travail effectué à Bogolan se limite ainsi à la captation d’un matériau musical brut qui est “raffiné” en Europe pour correspondre au goût du public international, tandis qu’Oubda n’est pas toujours crédité sur les albums : autant de pratiques qui relèvent d’un « patronage industriel » (De Beukelaer et Eisenberg 2020) exercé par les pays du Nord sur ceux du Sud. Seules les productions de musiciens maliens signés par

⁵⁹ Entre 2007 et 2011, Oubda enregistre ainsi M, Will Calhoun, Keziah Jones, le groupe allemand *Dirt Music* et le groupe américain *The Sway Machinery*.

un grand label mais considérés comme “secondaires” sont effectuées entièrement à Bogolan, afin qu’elles sonnent « du terroir », mais également que leur coût soit moindre.

Figure 11 : Éliézer Oubda à Bogolan (février 2022, photo : A. Pras)

Outre son travail au studio Bogolan, Oubda devient sonorisateur pour plusieurs stars de la musique malienne, Cheick Tidiane Seck, Salif Keita ou Toumani Diabaté, qu’il accompagne dans leurs concerts et leurs tournées jusqu’au Mexique. Au début de 2011, il devient également l’ingénieur du son référent du Festival du Niger à Ségou (Mali) et l’un des principaux ingénieurs du Marché des Arts et du Spectacle d’Abidjan (MASA), responsable de la scène « Street Arts »⁶⁰. Oubda s’investit enfin dans la formation aux métiers au son, d’une part en accueillant de jeunes arrangeurs/ingénieurs maliens à Bogolan, d’autre part en montant un studio d’enregistrement au Centre Culturel Koré de Ségou.

Fin 2011, pour des raisons de santé Oubda quitte Bogolan et retourne à Ouagadougou. C’est le malien Yahiya Diarra, l’un de ses assistants, qui devient alors l’ingénieur du son résident du studio. De son côté, une fois guéri Oubda ouvre son Hope Musiks Studio dans la capitale burkinabé, tout en continuant à enregistrer à Bogolan pour les musiciens maliens qui le demandent. Il poursuit aussi ses activités au Festival du Niger et au MASA d’Abidjan et intervient dans de nombreux autres festivals ouest-africains. Il profite de ces occasions pour former les équipes dont il a la charge et à Ouagadougou, monte une formation annuelle destinée aux professionnels du son des différents métiers de l’audiovisuel.

La crise malienne de 2012 et la fin de Bogolan

Le départ d’Oubda précède de peu le début de la crise malienne qui suit le coup d’État de mars 2012 et qui ralentit brutalement l’activité de Bogolan. Pour des questions de sécurité, les artistes internationaux grâce à qui Bogolan était économiquement viable, ne se déplacent quasiment plus au Mali. L’artiste français Mathieu Chedid alias M est l’un des rares à s’y rendre en 2015 pour enregistrer avec Toumani et Sidiki Diabaté. En sortira, deux ans plus tard, l’album *Lamomali* (prod. Wagram Music)⁶¹. Jusqu’à sa fermeture définitive, quelques stars maliennes de *world music* y enregistrent encore sous la houlette d’Oubda, mais le studio sert surtout de

⁶⁰ Deux des plus grands festivals de musique d’Afrique de l’ouest.

⁶¹ <https://www.discogs.com/release/11957183--M--Toumani-Et-Sidiki-Diabat%C3%A9-2-Avec-Fatoumata-Diawara-Lamomali-Lamomali-Airlines>

lieu de répétitions, et parfois d'enregistrement, pour des projets locaux de musique live. Yahiya Diarra accueille également quelques stagiaires, comme Ken Lagaré, qui sont étudiants au conservatoire Balla Fasseké Kouyaté de Bamako, tout en ayant déjà une activité d'arrangeur/ingénieur dans un studio numérique, et qui viennent se former à la pratique du « studio live ».

En plus de subir les effets de la crise malienne, Bogolan est victime du retour de l'attractivité d'Abidjan, au début des années 2010. Les Majors Universal et Sony s'y réinstallent et montent de nouveaux studios où les musiciens maliens signés par ces Majors viennent enregistrer. Bogolan se trouve aussi en concurrence avec les studios que des stars maliennes de la *world music* comme Salif Keita, Tiken Jah Fakoly ou Amadou et Mariam montent à Bamako. Du point de vue technologique, l'arrivée de la 3G au Mali en 2010, combinée au coût de plus en plus abordable de l'équipement informatique et audio et à son meilleur accès en Afrique de l'ouest favorisent aussi la multiplication des studios numériques à Bamako. Quasiment tous les musiciens locaux, griots, rappeurs, chanteurs de reggae ou de pop music islamique, enregistrent désormais dans ces studios (Olivier et Pras 2023) qui deviennent le « centre nerveux de la création musicale » (Meintjes 2003).

Mais c'est un projet immobilier qui signe en réalité la fin de Bogolan. En 2022, le terrain que les propriétaires du studio louaient est vendu à un promoteur qui rase la parcelle pour construire un immeuble de bureaux, sans que personne ne puisse intervenir pour stopper le projet. Bogolan n'est plus.

Figure 12 : Studio Bogolan rasé (mars 2023, photo : E. Olivier).

Conclusion

À la croisée entre ethnomusicologie et sciences de l'ingénierie sonore, cet article a proposé une lecture des musiques ouest-africaines au prisme des lieux et des professionnels de la production musicale, lesquels sont longtemps restés en marge, voire carrément absents, des études sur les musiques populaires. D'un point de vue plus épistémologique, il a invité à repenser la place et le rôle de la technologie en ethnomusicologie, en mettant en avant d'une part sa matérialité, d'autre part son agentivité.

En retraçant leur biographie envisagée comme une *histoire de vie*, il s'agissait de montrer comment deux studios d'enregistrement, JBZ à Abidjan et Bogolan à Bamako, ont joué un rôle déterminant dans la fabrique d'une industrie de la musique en Afrique de l'ouest à partir du

début des années 1980. Ces deux « studios live » ont été, chacun à leur manière et dans des contextes politiques et économiques différents, au centre d'une vie sociale qui a contribué à produire un monde de la musique ouest-africaine. Lieux fertiles de rencontres, d'échanges et de créativité, ils ont aussi proposé une qualité de services par le choix des installations et l'expertise des professionnels du son qui a permis aux musiciens de « fabriquer ensemble » de la musique dans de bonnes conditions. Ils ont porté des valeurs, celles d'un cosmopolitisme et d'un panafricanisme pour JBZ, d'une « authenticité » fusionnée au marché international pour Bogolan. Ils ont su capter un *air du temps*, tout en constituant de véritables laboratoires où se sont inventés une musique et un son, et où ont émergé les statuts de musicien indépendant et de star.

Ces lieux ont été façonnés et habités par des individus et des collectifs. Ce sont eux qui en ont fait l'acoustique, qui ont accueilli, accompagné, produit les artistes, qui ont connecté l'industrie locale à l'international, qui ont décidé, ou pas, d'y former de nouvelles générations d'ingénieurs du son. Il était donc évident pour nous de mettre au centre de cette biographie de JBZ et Bogolan le rôle des professionnels qui les ont faits et des savoirs sur lesquels ils ont ancré leur pratique. Jacques Bizollon, Pierre Won, Pamphile De Souza, Yves Wernert, Éliézer Ouda en sont les principaux protagonistes. À leurs côtés, passent des musiciens, des arrangeurs, des producteurs, des distributeurs qui ont côtoyé et ont fait vivre ces deux studios. Pour pouvoir fonctionner, JBZ et Bogolan ont su aussi s'intégrer dans un écosystème en créant des liens avec les « infrastructures » (Larkin 2008 ; Devine et Boudreault-Fournier 2021) existantes, ou en palliant leur manque.

Ces deux studios sont des lieux témoins d'une époque. Comme la plupart des « studios live » du Nord et du Sud hérités de l'ère analogique, ils ont perdu leur valeur dans le marché global de la musique, sans parvenir à se charger d'un sens nouveau, et ont disparu, même s'ils ont laissé place à des regrets pour les amateurs de ce type de production, et à un fantasme de la part des nouvelles générations de professionnels du son ouest-africains (Pras et al. 2022 ; Olivier & Pras 2023). Mais JBZ et Bogolan ont aussi une trajectoire plus située, qui relève d'une histoire propre à la Côte d'Ivoire et au Mali, celle de deux pays qui ont affronté ou affrontent toujours des crises politiques et sécuritaires majeures affectant l'ensemble des domaines d'activité. Appréhender la biographie de JBZ et Bogolan dans leur existence spécifique nous a ainsi permis d'en saisir toute « l'épaisseur sociale » (Bonnot 2004 : 160) et au-delà, de parvenir à une compréhension plus fine du processus de disparition des grands studios hérités de l'ère analogique.

À la différence des studios emblématiques du Nord, Bogolan et JBZ n'ont fait l'objet d'aucune entreprise de patrimonialisation. Bizollon a bien été fait Chevalier de l'Ordre du mérite culturel en 2021 et décoré l'année suivante Officier de l'Ordre national ivoirien qui récompense « le mérite personnel et les services rendus à la nation »⁶², mais ses nombreux appels à la transformation de JBZ en musée n'ont pourtant pas été entendus à Abidjan. Quant à Bogolan, il a été carrément rasé, sans qu'aucun média local ou international n'en fasse même mention. Cette absence d'« émotion patrimoniale » (Heinich 2012) vis-à-vis de ces deux studios de légende questionne les valeurs et les statuts accordés localement aux industries culturelles et à leurs protagonistes. Il ne nous appartient pas ici de trancher, mais on constate que le statut des professionnels du studio est discuté depuis plusieurs années en Afrique de l'ouest, et qu'il oscille toujours entre « technicien » et « artiste », sans que les ministères de la culture des pays concernés n'aient reconnu les spécificités des métiers d'ingénieur du son, d'arrangeur et de réalisateur jusqu'à présent.

En revanche, le souvenir que les gens en ont sur place contraste nettement d'un pays à l'autre. À Abidjan, l'ensemble des personnes auprès de qui nous avons enquêté dans le milieu de la musique et des médias, toutes générations, types de notoriété et genres musicaux confondus, se souviennent de JBZ comme « le » studio qui a fait la musique ouest-africaine. JBZ appartient à une mémoire collective et beaucoup nous ont raconté des anecdotes à son propos. L'attachement au lieu, comme attachement aux relations, aux mémoires et aux identités associées à des espaces concrets (Augé 1992), est fort : JBZ reste une référence dans le milieu culturel, même si le rapport aux lieux de production musicale a radicalement changé avec la révolution numérique : plus volatil, plus distancié, ou à l'inverse plus contraint (quand il s'agit des studios des Majors auxquels les artistes sont liés). Cet attachement traduit aussi une continuité entre l'ère analogique et l'ère numérique, qui se manifeste notamment sur le plan de la transmission des savoirs de l'ingénierie sonore. Si les premiers ingénieurs de JBZ viennent d'Europe (France et Italie), ils forment très vite des ingénieurs locaux qui transmettent à leur tour leur savoir à une nouvelle génération, de sorte qu'un certain nombre d'ingénieurs actuels sont passés par JBZ ou se situent dans une généalogie de professionnels du son initiée par ce studio. Plus encore, la transmission locale des savoirs que JBZ a prise en charge puis facilitée se retrouve aujourd'hui dans les connaissances des professionnels des studios numériques d'Abidjan, alors qu'il existe peu, voire pas, de formation professionnalisante sur place (Pras et al 2022).

⁶² https://semon.fr/DECORATIONS_COTE_IVOIRE.htm

À Bamako, le souvenir de Bogolan est tout autre : la mémoire est plus corporatiste ; on pourrait presque parler de mémoire de « classe », tant elle est limitée aux vedettes et aux stars maliennes de la *world music*, seules à avoir fréquenté ce studio. Il n'empêche que dans ce milieu, Bogolan suscite un fort attachement :

« [...] je ne sais pas ce qu'il se passe dans ce coin, mais c'est un coin qui, je ne sais pas si tu vois... Chez nous, on dit un coin là où il y a déjà eu des... comment dire ?... des djins⁶³ ! Des djins, c'est comme s'il y avait des djins là-bas. C'est ça Bogolan. [...] Des djins de la musique quoi, c'est-à-dire qui attireraient, qui te donnaient... C'est-à-dire quand tu vas là-bas pour enregistrer, tu as une sorte d'énergie, une sorte de... Non, c'est inexplicable en fait ! Inexplicable... Mais bon, ça s'est parti. » (V. F. Touré, 19 décembre 2022).

Mais hors de ce milieu, certains professionnels des petits studios numériques continuent à penser que Bogolan n'est pas adapté au style de production qu'ils font⁶⁴, quand d'autres ne connaissent même pas le nom de Bogolan, lequel incarne à bien des égards le « studio fétiche » décrit par Meintjes (2003 : 84). Bogolan n'a pas non plus contribué à faire éclore le métier d'ingénieur du son à Bamako. Le Burkinabé Éliezer Oubda est ainsi le seul à avoir bénéficié d'une formation délivrée par des professionnels du studio reconnus internationalement, dont le savoir est directement issu de la culture des studios analogiques. Le résultat est que contrairement à la Côte d'Ivoire, mais aussi à d'autres pays ouest-africains comme le Ghana ou le Nigéria, au Mali, les connaissances héritées du studio analogique qui sont utiles pour comprendre le studio numérique n'ont été transmises que par le prisme d'Oubda pendant les sept ans où il était sur place. Dans les années 2010, les arrangeurs/ingénieurs maliens inventent donc une culture du studio numérique, sans quasiment aucune référence au studio analogique et à Bogolan (Olivier et Pras 2023).

« Si tu as eu la chance de manger le fruit de l'arbre géant, dis merci au vent ». En 2014, dans l'émission « Musiques du monde » de RFI consacrée au studio JBZ⁶⁵, Alpha Blondy cite ce proverbe ivoirien pour rendre hommage à Jacques Bizollon qui l'a enregistré et soutenu à ses débuts. Aujourd'hui, Bizollon a tourné la page de JBZ pour se consacrer à un nouveau projet : bien conscient que les musiciens construisent désormais leur notoriété en ligne, il vient de créer l'agence Web African Artists Management (WAAM), qui propose de mettre en contact musiciens africains et professionnels du spectacle à travers un site web dédié⁶⁶. De son côté,

⁶³ Dans le Coran et d'autres récits musulmans, les *djins* sont des créatures surnaturelles créés par Dieu, des génies capables d'œuvres considérables.

⁶⁴ Alors qu'Éliezer Oubda y a enregistré en 2010 le premier album d'Iba One, figure d'autorité du rap malien.

⁶⁵ Voir note 43.

⁶⁶ Voir www.waam-ci.com

Éliezer Oubda poursuit sa carrière d'ingénieur du son en enregistrant de nombreuses stars ouest-africaines et en sonorisant de grands festivals. En 2022, il obtient la plus haute récompense au Burkina Faso Music Award, en étant élu FAMA de l'année. Mais il consacre de plus en plus de temps à la transmission du savoir et, avec sa compagnie "Les Musiques de l'Espoir", travaille à une formation nomade "Pour les techniciens du Sahel", afin de faire accéder un plus grand nombre de jeunes ouest-africains aux métiers du son.

Références bibliographiques

ARSENIEV Wladimir (2007), « Les chasseurs Donso du Mali à l'épreuve du temps », *Afrique contemporaine*, n° 223-224, p. 341-361.

AUGE Marc (1992), *Non lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil.

BARNAT Ons (2013), *Le studio d'enregistrement comme lieu d'expérimentation, outil créatif et vecteur d'internationalisation. Stonetree Records et la paranda garifuna en Amérique centrale*, Thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal.

BASQUE Ludovic (2005), « Issa Bagayogo et son sorcier », *RFI Musique*, 1^{er} février, en ligne : <https://musique.rfi.fr/musique/20050201-issa-bagayogo-son-sorcier> [consulté le 18 janvier 2023]

BATES Eliot (2016), *Digital Tradition. Arrangement and Labor in Istanbul's Recording Studio Culture*, Oxford, Oxford University Press.

BATES Eliot & BENNETT Samantha (eds.) (2018), *Critical Approaches to the Production of Music and Sound*, London, Bloomsbury.

BONNOT Thierry (2004), « Itinéraire biographique d'une bouteille de cidre », *L'Homme*, n° 170, p. 139-163.

CERIBAŠIĆ Naila (2021), « Music as Recording, Music in Culture, and the Study of Early Recording Industry in Ethnomusicology: A Take on Edison Bell Penkala », *IRASM*, vol. 52, n° 2, p. 323-354.

COOK Nicholas, CLARKE Eric, LEECH-WILKINSON Daniel & RINK John (eds.) (2009), *The Cambridge Companion to Recorded Music*, Cambridge, Cambridge University Press.

CUTTER, Charles H. (1971), *Nation-building in Mali : art, radio, and leadership in a pre-literate society*, Ph. D., Political Science, University of California, Los Angeles.

DAMOME Etienne (2012), « Vers un réseau de radiodiffusion outre-mer : les enjeux de la Sorafom », in KALTENECKER Martin & LE BAIL Karine (dir.), *Pierre Shaeffer, les constructions impatientes*, Paris, CNRS Eds., p. 118-133.

DEVINE Kyle & BOUDREAULT-FOURNIER Alexandrine (2021), *Audible Infrastructures*, Oxford, Oxford University Press.

DJEBBARI Élina (2015), « Guerre froide, jeux politiques et circulations musicales entre Cuba et l’Afrique de l’ouest. La Maravillas de Mali à Cuba et la Orquestra Aragón en Afrique », *Afrique contemporaine*, n° 254, p. 21-36.

EFURHIEVWE Margaret Akpevweoghene (2020), « Technological influence and music production practices in recording studios in Nigeria », *Port Harcourt Journal Of History & Diplomatic Studies*, vol. 7, n° 2, p. 173-181.

EISENBERG Andrew (2022), « Soundtracks in the silicon savannah: digital production, aesthetic entrepreneurship and the new recording industry in Nairobi, Kenya », in BORN Georgina (dir.), *Music and Digital Media. A Planetary Anthropology*, London, UCL Press, p. 46-89.

EMERIK Geoff, Howard MASSEY (2006), *Here, There and Everywhere: My Life Recording the Music of the Beatles*, London, Penguin.

GOOLD Lachlan & GRAHAM Phil (2019), « The Uncertain Future of the Large-Format Recording Studio », in GULLÖ Jan-Olof (ed.), *Proceedings of the 12th Art of Record Production*

Conference: Mono: Stereo: Multi, Stockholm, Royal College of Music (KMH) & Art of Record Production, p. 119-136.

GREENE Paul (2003), « Nepal's Lok Pop Music: Representations of the Folk, Tropes of Memory, and Studio Technologies », *Asian Music*, vol. 34, n° 1, p. 43-65.

GRONOW Pekka (1981), « The Record Industry Comes to the Orient », *Ethnomusicology*, vol. 25, n° 2, p. 251-284.

LEYRIS Thomas (2021), « Quel matériel pour les radiodiffusions de l'Afrique subsaharienne française ? », *Artefact*, n° 14, p. 349-376.

MANUEL Peter (1993), *Cassette Culture. Popular Music and Technology in North India*, Chicago, Chicago University Press.

MARTIN Denis-Constant (2011), « Gregory Walker et le singe roublard. La question de la création devant l'inexistence et la réalité de l'idée de "musique noire" », *Volume !*, vol. 8, n° 1, p. 17-39.

MAZZOLENI Florent (2013), « Le studio Bogolan », in *Mali All Stars : Bogolan Music*, Metis Records & Universal Music, CD 534002-8.

MBEMBE Achille (2005), « Afropolitanism », in NJAMI Simon (ed.), *Africa Remix: Contemporary Art of a Continent*, Ostfildern, Germany, Hatje Cantz Publishers, p. 26–30.

MEINTJES Louise (1990), « Paul Simon's Graceland, South Africa, and the mediation of musical meaning », *Ethnomusicology*, vol. 34, n° 1, p. 37-73.

— (2003), *Sound of Africa! Making Music Zulu in a South African Studio*, Durham, Duke University Press.

— (2012), « The recording studio as fetish », in STERNE Jonathan (dir.), *The Sound Studies Reader*, New York, Routledge, p. 265-282.

— 2017, « Hi-fi Sociality, Lo-fi Sound. Affect and Precarity in an Independent South African Recording Studio », in OLANIYAN Tejumola (ed.), *State and Culture in Postcolonial Africa. Enchantings*, Bloomington, Indiana UP, p. 207-223

MONSON Ingrid (1999), « Riffs, Répétition, and Theories of Globalization », *Ethnomusicology*, vol. 43, n°1, p. 31-65.

NEUENFELDT Karl (2007), « Notes on the Engagement of Indigenous Peoples with Recording Technology and Techniques, the Recording Industry and Researchers », *The World of Music*, vol. 49, n° 1, p. 7-21.

OLIVIER Emmanuelle (2014), « Musiques et globalisation. “Techno-logiques” de la création musicale », *Le temps des médias*, n° 22, p. 134-148.

— (2017), « Le droit d’auteur en question. Analyse d’une situation malienne », in ANDRIEU Sarah & OLIVIER Emmanuelle (dir.), *Création artistique et imaginaires de la globalisation*, Paris, Hermann, p. 227-252.

— (2019), « Zikiri », in HORN David & SHEPHERD John (eds.), *Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World. Volume XII. Genres: Sub-Saharan Africa*, New York, Bloomsbury Academic, p. 574-580.

— (ed.), 2022, *Cahiers d’ethnomusicologie*, n° 35 “Cultures du numérique”.

OLIVIER Emmanuelle & PRAS Amandine (2022), « Généalogies des professionnels du studio d’enregistrement à Bamako (Mali) », *Cahiers d’ethnomusicologie*, n° 35, p. 123-149.

— 2023, « Creative Uses of Low Tech in Bamako Recording Studios (Mali) », *Journal of New Music Research*, vol. 51, n° 2-3, p. 225-242, DOI: 10.1080/09298215.2023.2201242.

PORCELLO Thomas (2004), « Speaking of Sound: Language and the Professionalization of Sound-Recording Engineers », *Social Studies of Science*, vol. 34, n°5, p. 733-758.

— « Afterword », in PORCELLO Thomas & GREENE Paul D. (eds.), *Wired for Sound: Engineering and Technologies in Sonic Cultures*, Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press, p. 269-281.

PRAS Amandine, LAVOIE Maryse & GUASTAVINO Catherine (2013), « The impact of technological advances on recording studio practices », *Journal of the American Society for Information Science and Technology*, vol. 64, n° 3, p. 612–626.

PRAS Amandine, MCKINNON Max, & OLIVIER Emmanuelle (2022), « The Art of Remixing in Abidjan (Ivory Coast) », AES - *Journal of the Audio Engineering Society Audio-Acoustics-Application*, 2022, Convention Express Paper 20. <http://www.aes.org/e-lib/browse.cfm?elib=21901>

RACY, Ali Jihad (1978), « Arabian Music and the Effects of Commercial Recording », *The World of Music*, vol. 20, n°1, p. 47-58.

SCALES Christopher (2012), *Recording Culture: Powwow Music and the Aboriginal Recording Industry*, Durham, Duke University Press.

SHAIN Richard (2012), « Trovador of the Black Atlantic: Laba Sosseh and the Africanization of Afro-Cuban Music », in WHITE Bob W. (ed.), *Music and Globalization: Critical Encounters*, Bloomington, Indiana University Press, p. 135–56.

SHELEMAY Kay Kaufman (1991), « Recording technology, the record industry, and ethnomusicological scholarship », in NETTL Bruno & BOHLMAN Philip V. (eds.), *Comparative musicology and the anthropology of music*, Chicago, Chicago University Press, p. 277-292.

STEINGO Gavin & SYKES Jim (2019), *Remapping Sound Studies*, Durham and London, Duke University Press.

STERNE Jonathan (2003), *The audible past; Cultural origins of sound reproduction*, Durham, Duke University Press.

VEAL Michael (2007), *Dub: Soundscapes and Shattered Songs in Jamaican Reggae*, Middletown, CT, Wesleyan University Press.

WILSON Olly (1992), « The heterogeneous sound ideal in African-American music », in WRIGHT Josephine & FLOYD Jr Samuel A. (eds.), *New perspectives on music: Essays in honor of Eileen Southern*, Warren, Mich., Harmonie Park Press, p. 327-338.

Résumé

À la croisée entre ethnomusicologie et science de l'ingénierie sonore, cet article propose une lecture des musiques ouest-africaines au prisme des lieux et des technologies de la production musicale.

Octobre 2022 : le studio Bogolan de Bamako ferme définitivement ses portes. Quatre ans auparavant à Abidjan, c'est JBZ qui disparaissait. Ces deux grands studios hérités de l'ère analogique qui ont « fait » la musique ouest-africaine des années 1980-2010 n'ont plus leur place dans l'écosystème de la musique à l'ère post-numérique, caractérisé par une profusion de petits studios basés sur des stations audionumériques. À travers un itinéraire biographique de ces deux studios de légende et de leurs principaux protagonistes (propriétaires, réalisateurs, producteurs, arrangeurs et ingénieurs du son), cet article entend brosser le portrait d'une époque et d'un milieu, celui d'une première industrie musicale indépendante des pouvoirs étatiques, initiant là le mouvement ouest-africain de la *world music*. Mais la trajectoire et l'activité de ces studios révèle aussi des différences notables dans les politiques culturelles et économiques des deux pays : quand Bogolan privilégie le « folklore » malien et les collaborations avec des musiciens et ingénieurs du son des pays du Nord, JBZ attire les plus grandes vedettes des musiques urbaines de la région. Ce texte montre enfin les conséquences des choix différents de Bogolan et JBZ sur la culture des studios numériques dans chacun des pays : continuité des échanges entre les grands studios hérités de l'ère analogique et les petits studios numériques à Abidjan dont la production musicale est aujourd'hui connectée à l'industrie musicale globale, contre peu d'échanges et une rupture entre les « studios live » issus de l'ère analogique et les studios numériques maliens, largement déconnectés de l'industrie globale.

Biographie des auteures

Emmanuelle Olivier (français)

Emmanuelle Olivier est ethnomusicologue, chercheuse au CNRS (Centre Georg Simmel, CNRS-EHESS), enseignante à l'EHESS de Paris-Aubervilliers et à la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de Bamako. Elle travaille en Afrique de l'ouest depuis plus de vingt ans sur les processus créatifs à l'œuvre dans les musiques populaires, en interrogeant l'impact de la révolution numérique sur les pratiques, les métiers et les médiations. Elle coordonne le programme international AFRINUM financé par l'Agence Nationale de la Recherche sur « Les

cultures du numérique en Afrique de l'Ouest : musique, jeunesse et médiations » (2019-2024) et est membre du Laboratoire Mixte International franco-malien MaCoTer.

Emmanuelle Olivier (anglais)

Dr. Emmanuelle Olivier is an Ethnomusicologist, Senior Research Fellow at CNRS (Georg Simmel Research Centre), Lecturer at EHESS (Paris-Aubervilliers) and at the Faculty of Arts and Humanities (Bamako) She has worked in Mali since 2001 on the creative process of popular music production, questioning how the digital revolution impacts music practices, professions, and mediations. She is currently directing an international partnership funded by the National Research Agency on *Digital Cultures in Western Africa : Music, Youth and Mediations* (2019-2024) and is a team member of the French-Malian Laboratory LMI MaCoTer

Amandine Pras (français)

Amandine Pras est maîtresse de conférences en enregistrement sonore et production musicale à l'école des arts et technologies créatives de l'université de York en Grande-Bretagne, responsable du master en production musicale et cultures de l'audio. Ses recherches explorent la manière dont la démocratisation des technologies audionumériques a transformé les pratiques de production musicale et les métiers du son d'une manière globale. Elle coordonne des partenariats internationaux qui visent à améliorer l'accès aux savoirs de l'ingénierie sonore et à l'équité, la diversité et l'inclusion dans le studio d'enregistrement commercial. Diplômée de la Formation supérieure aux métiers du son du Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris, elle a réalisé et enregistré des albums au Canada et aux États-Unis en 2007-2021, réalisé un documentaire musical dans le Bengale occidental en 2015-2018, et mené des études de terrain en Afrique de l'ouest depuis 2018.

Amandine Pras (anglais)

Dr. Amandine Pras is a Senior Lecturer in Sound Recording and Music Production at the School of Arts and Creative Technologies of the University of York in the United Kingdom, and coordinator of the Master of Arts in Music Production and Audio Cultures. Her work explores how the democratization of digital audio technologies has transformed music production practices and sound professions from a global perspective. She carries out interdisciplinary partnerships that aim to enhance audio education access, and equity, diversity, and inclusion in the commercial recording studio. A graduate of the Paris Conservatoire, she engineered and

produced albums in Canada and the United States in 2007-2021, directed a music documentary in West Bengal in 2015-2018, and has conducted fieldwork in West Africa since 2018.

Mots-clés

Enregistrement sonore ; studios ; industrie musicale ; numérique ; acoustique ; Côte d'Ivoire ; Mali

Keywords

Recording; studios; music industry; digitality, acoustics; Ivory Coast; Mali