



**HAL**  
open science

## Singing and Dancing

Charlotte Grabli

► **To cite this version:**

Charlotte Grabli. Singing and Dancing. Manuel Atlande. Les sociétés africaines et le monde : histoire connectée (1900-1980), dir. Guillaume Blanc, Atalante, Paris, 2022., Chap. 33, 2022. hal-04509872

**HAL Id: hal-04509872**

**<https://hal.science/hal-04509872>**

Submitted on 18 Mar 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.

Dernière version envoyée par l'auteur du texte :

Charlotte Grabli, « Chanter et danser », *Manuel Atlande. Les sociétés africaines et le monde : histoire connectée (1900-1980)*, dir. Guillaume Blanc, Atalante, Paris, 2022.

Pour citation, merci de se référer à la version publiée.

This project has received funding from the European Union's Horizon 2020 research and innovation programme under the Marie Skłodowska-Curie grant agreement No 101032001.

## Chanter et danser

Les musiques et les danses du continent ont été façonnées par les mobilités anciennes et les circulations produites au xx<sup>e</sup> siècle par la construction des routes, des trains et des aéroports, et par l'arrivée du disque et de la radio. La mobilité continue entre les villes et les villages représente ici une dynamique essentielle des processus de création et d'hybridation [Ewens, 1991]. Le mouvement des artistes, partageant des pratiques similaires, entre différents pays et régions a donné forme à de vastes espaces musicaux, excédant le plus souvent les frontières nationales actuelles. La colonisation a également largement contribué à l'évolution des aires de circulations musicales et des manières de produire et de diffuser, en particulier les styles de danses populaires qui émergent à partir des flots musicaux d'outre-Atlantique et des pratiques locales [Impey, 2017]. La diversité des pratiques et des styles, leur fonction sociale et politique, ont été étudiés en ethnomusicologie et en anthropologie [Agawu, 2005]. Mais elles retiennent encore peu l'attention des historiens. Un champ d'études en histoire sociale et culturelle s'est néanmoins développé à la suite de l'étude pionnière de Terrence O. Ranger [1975] sur les danses *beni ngoma* et les rapports de pouvoir en Afrique de l'Est. Ces travaux montrent en particulier l'intérêt d'envisager ensemble les musiques et les danses, et de les saisir sous l'angle des circulations.

### La globalisation musicale au début du xx<sup>e</sup> siècle

À la fin du xix<sup>e</sup> siècle, les tournées des troupes de ménestrel en Afrique du Sud ouvrent une période d'intense circulation musicale à travers le monde Atlantique. Apparue au début du XIX<sup>e</sup> siècle, cette forme de théâtre musicale, d'abord exclusivement pratiquée par des acteurs blancs aux visages grimés (*blackface minstrel*), met en scène les supposées réalités des populations noires du Sud des États-Unis [Lhamon, 1998]. Avec le temps, et sa reprise par des acteurs noirs, le genre tend à se complexifier et se codifier, y compris sur le plan musical avec l'intégration des *spirituals*, une musique chrétienne façonnée par l'héritage africain et l'expérience des esclaves, et popularisée à partir des années 1870 par les chorales des universités noires. Ce théâtre populaire connaît également un développement ambigu en Afrique du Sud où des célèbres troupes noires américaines comme celle d'Orpheus McAdoo et les Virginia Jubilee Singers le popularise dans les années 1890 [Ballantine, 2012 ; Erlmann, 1996 ; Martin, 1999]. Le désir de justice et de liberté de leurs *spirituals* touche le public noir sud-africain et inspire les créations musicales locales comme le genre vocal *isicathamiya* créé dans les années 1920 par les travailleurs des mines de charbon du Natal Midlands. Ce style hybride mêle traditions zulu, *spirituals*, les musiques *Tin Pan Alley* populaires aux États-Unis avant la Dépression et les danses hollywoodiennes popularisées par Fred Astaire via le cinéma. L'*isicathamiya* sera reconnu internationalement avec le groupe

Ladysmith Black Mambazo fondé par Joseph Shabalala dans KwaZulu-Natal, à Ladysmith, en 1960.

D'autres échanges ont lieu entre les villes côtières et les centres industriels africains, en particulier le long de la côte ouest où les travailleurs migrants et les marins africains rencontrent les musiciens locaux. Les marins Kru, un groupe originaire du Liberia, sont réputés pour leur maîtrise de la guitare et de la musique *palm-wine* (vin de palme) qu'ils contribuent à diffuser dans toute l'Afrique de l'Ouest. Le nom de « vin de palme » renvoie aux bars où les marins étrangers comme locaux et les dockers se rassemblaient pour boire le jus fermenté du palmier. Ils emportaient avec eux des instruments comme la guitare, la mandoline, le concertina et l'accordéon. Parmi eux les Africains-Américains apportaient une touche de ragtime. Avec le temps, des variations de la musique *palm-wine* apparaissent dans les villages des arrière-pays comme le *Native blues* au Nigeria. Elle est également à l'origine de l'un des courants du *highlife*, un style de la côte marqué par ailleurs par l'influence des fanfares militaires coloniales et des musiciens appartenant à l'élite christianisée du Ghana, du Sierra Leone et du Liberia – le terme « *highlife* » apparaît au Ghana parmi les classes populaires entendant la musique *palm-wine* adaptée par les orchestres des lieux de concert élitistes d'Accra dans les années 1920 [Collins, 1989] (v. Thèmes, Se divertir).

La globalisation musicale est également emmenée par le développement des marchés du disque sur le continent. Dès 1912, au Sierra Leone, un agent britannique de la Gramophone Record Company note que les colons européens ne sont pas les seuls acheteurs potentiels : « les indigènes de Freetown sont cultivés, et comme tous les noirs d'Afrique de l'Ouest, ils adorent la musique » [Stapleton et May, 1990]. Ce simple constat déclenche l'ouverture des premiers circuits phonographiques en Afrique. Après HMV (His Master's Voice) qui engage un agent à plein temps pour promouvoir ses 78 tours et ses phonographes dans les années 1920, c'est au tour d'Odéon, Pathé, et Columbia de chercher à écouler leurs disques, en particulier sur la côte occidentale, du Sénégal au Congo, via la Niger Company de Liverpool.

En 1928, le succès d'un disque produit aux Etats-Unis par le label RCA Victor, « El manisero » (Le vendeur de cacahuète) des Cubains Don Azpiazú and his Havana Casino Orchestra, encourage les compagnies discographiques à promouvoir les musiques afro-latines. Ce titre chanté par Antonio Machín combine des percussions afro-cubaines (les claves, qui désignent à la fois l'instrument, les bâtons rythmiques ; et le type de rythme, les maracas et les timbales), une basse syncopée, un piano et une guitare rythmiques, ainsi qu'une trompette jazzy. Il rencontre un succès fulgurant et durable, devenant même un classique du répertoire de la rumba congolaise (v. Outils). Encore célèbre en Afrique, la série G.V. dont fait partie ce titre lance la vogue du *son*, un style musical de la Havane composé à partir d'improvisations vocales et instrumentales mais aussi du bongo, une percussion afro-cubaine. Jusque dans les années 1970, la popularité des musiques cubaines et afro-latines (v. Outils, Mobilités), comme le mambo et le merengue, ne cesse de croître, comme au Sénégal où elles deviennent un emblème de modernité et de cosmopolitisme [Shain, 2018].

Une nouvelle étape est ensuite franchie, à la fin des années 1920, avec l'entrée des artistes africains dans les studios d'enregistrement. À cette date les studios londoniens de Zonophone ont déjà accueilli une grande diversité de musiques : les hymnes chrétiens en yoruba du révérend Ransome-Kuti (grand-père de la star de l'afro-beat Fela Kuti, v. Outils), les musiciens kru du Liberia ou encore le compositeur le plus prolifique de l'époque, Roland C. Nathaniels [Matera, 2015]. Des opportunités se présentent également sur le continent, comme au Caire qui représente le centre de l'industrie du disque moyen-orientale et accueille les musiciens de la région. Venu de Khartoum en 1929, Abdallah Al-Mahi y réalise le premier disque de musique populaire soudanaise. Ce séjour lui donne l'occasion de se familiariser avec de nouveaux instruments comme le violon, l'accordéon et une percussion locale, la tabla (darabukka) [Simon, 2017].

Les 78 tours enregistrent des revendications et des chroniques quotidiennes de chanteurs jusqu'alors inaudibles au-delà de leur public local. C'est le cas de la première chanteuse Est-

Africaine, Siti binti Saad, qui se rend en 1928 à Bombay (actuel Mumbai) avec son ensemble de *taraab* à l'invitation de Columbia Records et HMV. Ces disques popularisent une forme transformée de ce style musical lié à l'Égypte, au Moyen-Orient et à l'Asie. Il est apparu à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle comme une musique de cour, louant les sultans et la famille royale de Zanzibar, avant de devenir un symbole culturel pour l'élite propriétaire d'esclaves au début du XX<sup>ème</sup> siècle. Au contraire, le taraab de Siti binti Saad exprime poétiquement les critiques sociales qui circulent sur l'île durant l'entre-deux-guerres. Ses chansons dénoncent la loi coloniale qui renforce les inégalités sociales tout en témoignant des identités féminines changeantes dans le monde post-abolitionniste de Zanzibar. À leur retour de Bombay, Siti binti Saad et son groupe sont accueillis par une fanfare et la création du premier studio d'enregistrement de l'île, lequel consacre le disque comme un puissant moyen d'expression populaire. Bien que sa diffusion soit plus lente loin des villes, à Zanzibar comme ailleurs, à la fin des années 1920 la révolution phonographique diffuse ainsi des musiques, déjà anciennes, qui portent les visions d'artistes en prise avec le colonialisme dans différentes régions du monde [Denning, 2015].

### Coloniser par la musique ?

Durant le premier XX<sup>ème</sup> siècle, les artistes et les publics africains prennent part ou cherchent à contrer, ou encore à détourner, les initiatives des acteurs européens qui investissent le champ des musiques et des danses afin de consolider ou de préserver l'ordre colonial (missionnaires, musicologues, directeurs de radios, entrepreneurs du disque et du spectacle). Suivant l'idée que les villes et les influences étrangères menacent de disparition les cultures dites « traditionnelles », les musicologues entreprennent, à partir des années 1920, de fixer les chants, musiques et coutumes diverses sur le support nouveau du phonographe [Barber, 2009 ; Gérard, 2014 ; Tournès, 2011]. Les missionnaires, acteurs clés dans le domaine de l'éducation, se spécialisent quant à eux dans l'enseignement et l'encadrement des pratiques musicales. Les chorales et les fanfares des missions, guidées par l'idée essentielle qu'il existe une relation intime entre l'âme et la musique, cherchent à promouvoir un lien entre l'harmonie, la beauté et la morale. Dans les villes fortement christianisées, comme au Congo belge, cet apprentissage favorise l'émergence d'une nouvelle génération de musiciens qui participe ensuite à la création de la scène de la rumba. Des compositeurs africains de musique religieuse apparaissent dans les institutions où la préoccupation de préserver les traditions locales croise les efforts des missionnaires pour diffuser un art chrétien (musiques, théâtres, art plastique) (v. Thèmes, Croire). Après avoir étudié la théologie au Katanga (v. Outils), et l'harmonie et l'orgue en Belgique, Joseph Kitwele, de retour au Congo, dirige les chœurs des Petits chanteurs à la Croix de Cuivre et compose son œuvre la plus célèbre, la Messe Katangaise, à partir de thèmes musicaux recueillis dans la région. Son enregistrement en 1952 par le label Decca favorise sa reconnaissance au-delà des frontières de la colonie, alors même que sa chorale n'est pas autorisée à se produire à l'étranger, et ce malgré les invitations [Le Lay, 2018].

Il faut dire que les missionnaires partagent les inquiétudes des autorités coloniales face au développement de la vie musicale urbaine et des dancings. Dans le Congo belge et français, les missionnaires combattent en ville les danses qu'ils jugent « obscènes » ou « malhonnêtes », en particulier les danses de couple [Lauro, 2016 ; Martin, 2009]. Cette pratique, apparue avec la mode du maringa dans les années 1920, tend à supplanter les danses en cercle et sans partenaire. Les religieux et les autorités coloniales la perçoivent à tort comme une imitation « sexualisée » des danses européennes dans la colonie. Comme dans d'autres territoires, le processus d'érotisation du corps africain, qui nourrit les imaginaires raciaux et culturels, est partie prenante de la répression qui s'applique au domaine de la danse. Néanmoins, ces condamnations et ces réglementations s'avèrent largement inefficaces et traduisent en réalité une anxiété plus générale face aux espaces de la « modernité\* » africaine. L'essor de la scène musicale moderne se poursuit dans les capitales jumelles des deux Congo, en dépit de l'appui des autorités aux seules formations de danses et de musiques « folkloriques ». Comme au Sénégal, la mode des musiques

de danse créé une économie et des pratiques lucratives qui contribuent à fissurer progressivement l'édifice colonial, en particulier en offrant aux musiciens la possibilité de se soustraire au salariat et à la domination qu'il induit [Benga et Thioub, 1999].

### **Circuits et expériences de la « modernité »**

Entre les années 1940 et 1970, la musique et la mobilité qu'elle suppose façonnent des scènes explicitement conceptualisées comme « modernes ». Celles-ci naissent avant tout de la relation entre territoires voisins. À Johannesburg où l'immigration est importante, le musicien mozambicain Fanny M'Pfumô déjà célèbre chez lui est populaire parmi ses compatriotes émigrés [Nativel, 2015]. Dans les années 1960, Bulawayo, en Rhodésie du Sud (Zimbabwe), se trouve à la croisée des itinéraires des orchestres de rumba et des groupes sud-africains de rock et de mbaqanga, une musique inspirée de traditions rurales zulu [Turino, 2000]. Ces circulations affectent en retour les manières de jouer des musiciens qui s'adaptent au goût et parfois aux langues des publics locaux. Le contexte et le lieu changent également l'interprétation des chansons, y compris à l'échelle de la ville. C'est le cas avec le semba, une musique de danse angolaise jouée à la guitare et avec des instruments locaux comme le dikanza, un bambou strié frotté par une baguette. Elle se transforme en passant des arrière-cours des *musseques* (bidonvilles) aux scènes des clubs et des festivals organisés dans les rues et les cinémas de Luanda. Dans ces espaces représentés comme culturellement autonomes, les musiciens font danser tout en forgeant un sentiment national, l'*angolanidade*. Notons qu'à partir du début des années 1970, les Portugais, dont certains habitent les quartiers pauvres, se trouvent parmi les spectateurs. Ils se rendent en nombre dans les *musseques* pour assister aux concerts des groupes comme les N'Gola Ritmos [Moorman, 2008].

Le monde musical contribue également à l'émancipation des catégories sociales marginalisées, en particulier des femmes, doublement discriminées par le pouvoir colonial et coutumier [Gondola, 1997]. Dans de nombreux territoires, les citadines africaines deviennent indépendantes économiquement en pratiquant le commerce de l'alcool. On appelle *shebeen\* queens* les propriétaires des bars clandestins sud-africains qui, depuis les années 1920, vendent de l'alcool illégalement [Coplan, 2007 ; Fourchard, 2009] (v. Thèmes, Être identifié ; Se divertir). Dans les capitales des deux Congo, Léopoldville (actuel Kinshasa) et Brazzaville, les associations féminines nommées « sociétés d'élégance » reprennent le modèle d'entre-aide de la tontine tout en initiant des collaborations inédites avec les musiciens, les patrons de bar et les vendeurs de wax à partir des années 1940 (v. Thèmes, S'habiller). Pratiquant la danse et le mannequinat, ces associations inventent des performances comme les « défilés musicaux » durant lesquels les membres présentent une série de pagnes en dansant aux sons des orchestres de rumba qui les accompagnent, ou actualisent des danses traditionnellement pratiquées par les jeunes filles comme le kebo. Ces associations élargissent l'accès des femmes africaines à la scène et à l'espace public. Et ce faisant, comme ailleurs sur le continent, elles suscitent des débats sur la danse, la respectabilité féminine et la modernité africaine [Callaci, 2011].

Après la Seconde Guerre mondiale, la multiplication des médias destinés et conçus par des Africains ouvre de nouveaux espaces de reconnaissance aux musiciens [Barber 2009 ; Diawara 1996]. La diffusion de leurs disques à la radio étend leur notoriété au-delà de leur région d'origine et accroît leur mobilité sur le continent. Les guitaristes katangais Jean-Bosco Mwenda et Edouard Masengo deviennent ainsi de véritables célébrités transimpériales, circulant entre le Congo, l'Afrique du Sud et le Kenya [Grabli, 2019 et 2022]. La médiatisation ouvre de nouveaux circuits commerciaux aux musiciens populaires qui prolongent ainsi la culture ancienne du voyage et de l'itinérance sur laquelle reposait leur mode de vie.

À la même époque, certains musiciens se font connaître aux États-Unis et en Europe en investissant les circuits des musiques afro-diasporiques, à l'instar du percussionniste ghanéen Guy Warren. Sa carrière exceptionnelle participe de la construction de l'« Atlantique noir », cet espace façonné par la longue tradition d'échanges culturels, intellectuels et politiques à l'intérieur des

mondes afro-diasporiques et africains depuis l'époque de la traite atlantique [Gilroy, 1993] (v. Outils, Mobilités). Après avoir appris à maîtriser les techniques et les rythmes du jazz, des musiques afro-cubains et du *highlife* ghanéen avec le groupe E. T. Mensah & The Tempos et au cours de ses voyages entre Accra, Londres et Monrovia (Liberia), Warren poursuit sa carrière musicale aux États-Unis dans les années 1950. En dépit de son succès en tant que premier batteur de jazz d'Afrique, le musicien se heurte aux limites de l'exotisme associé aux percussions africaines et à l'africanité qu'on l'incite à incarner sur scène. De retour au Ghana dans les années 1960, il travaille à la création d'un « afro-jazz » libéré des stéréotypes. Son parcours montre que, si le dialogue afro-atlantique n'a pas toujours produit l'harmonie et l'unité rêvées par les panafricanistes (v. Thèmes), il a significativement transformé des pratiques artistiques et des imaginaires de la modernité de part et d'autre de l'Atlantique [Feld, 2012 ; Kelley, 2016].

### **Répertoires de luttes, mémoires de résistance**

Les musiques abordant des thèmes politiques appartiennent à des répertoires variés. Les paroles des chansons populaires attaquent ou ridiculisent des dirigeants, et certains styles se constituent en commentaires ironiques de la société coloniale, comme les danses *beni ngoma* dont les chorégraphies, les costumes et les *brass band* s'inspirent des fanfares militaires coloniales en Afrique de l'Est, entre la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et les années 1930 [Ranger, 1975]. Liés au développement d'organisations politiques, les chants partisans [Bertho, 2015] et les hymnes [Coplan et Jules-Rosette, 2004] constituent, eux, de véritables forums politiques, construits collectivement et au fil du siècle. Et d'autres répertoires émanent directement des luttes ou des manières de manifester : tandis que la musique *chimurenga* soutient le mouvement contre la minorité blanche au Zimbabwe dans les années 1960 et 1970, les *protest songs* sud-africains se révèlent indissociables des marches contre l'apartheid\* [Jolaosho, 2015] (v. Repères, Apartheid). Certaines traditions musicales deviennent alors le véhicule privilégié de la mémoire de résistances passées, à l'instar des musiques et de l'ordre religieux et spirituel *gnawa* des communautés de descendants d'esclaves au Maroc. Leurs chansons témoignent de la diversité de leurs origines, leurs ancêtres venant d'Afrique de l'Ouest et du sud du pays, mais aussi de leur réinvention de la catégorie fictive dans laquelle la diaspora noire a été regroupée en dépit de toute réalité ethnique ou linguistique commune [Hamel, 2015]. Ainsi la chanson mélancolique « *Lalla Yamma* (Oh, notre mère) » cite des ancêtres soninkés, bambaras, peuls et haoussas. Comme d'autres groupes spirituels noirs en Afrique, leurs pratiques de la possession et de la transe reflètent à la fois les résistances à la mise en esclavage, la dureté de la migration forcée, et les défis de l'intégration dans un nouvel espace social. Les chansons évoluent ainsi pour inclure des références contemporaines aux inégalités. Comme d'autres musiques et danses portant une longue tradition de résistances, le *gnawa* a à la fois été transformé et diffusé plus largement avec son intégration à d'autres répertoires comme celui du célèbre groupe marocain Nass al-Ghiwan fondé en 1971.

### **Décolonisation : entre nationalisme et panafricanisme**

Dans les années 1960 et 1970, la construction de certains États africains indépendants s'appuie largement sur le monde musical. Développées comme « médias de masse », la radio, la télévision et l'industrie du disque sont mises au service de la consolidation des unités nationales. Sous la présidence de Sékou Touré, le Parti démocratique de Guinée (PDG) met en œuvre un projet de décolonisation donnant la part belle à la musique. Visant à unifier un territoire marqué par une diversité de peuples et de régions, le parti encadre les pratiques musicales de l'ensemble des groupes sociaux, en particulier des femmes et des jeunes, à différents échelons : dans les comités de base du PDG, les arrondissements et les préfectures via l'organisation des Quinzaines artistiques régionales qui donnent lieu à une compétition nationale. Faisant symboliquement table rase des pratiques musicales de l'époque coloniale, il impose la dissolution des orchestres des dancings de la capitale Conakry et la fin des marches coloniales jouées par la Garde républicaine [Pauthier, 2012]. Comme au Zaïre, au Togo et au Tchad, le concept d'« authenticité » guide cette

politique culturelle et incite à l'inventaire et la valorisation des « traditions musicales » du territoire national (v. Outils, Les ballets). Avec la radio, le label Sylliphone relaie depuis 1967 la politique ambivalente de la Guinée, servant à la fois la propagande de l'État et la création artistique [Bertho, 2020]. Sa production étend la notoriété des groupes locaux hors des frontières nationales, y compris dans les États opposés au régime guinéen comme le Sénégal. Certains disques, comme « Regards sur le passé » du Bembeya Jazz (1969) ou l'« Appel à l'Afrique » (1971) de Miriam Makeba, immortalisent les solidarités panafricaines. Exilée d'Afrique du Sud depuis 1960, la chanteuse choisit Conakry comme refuge en 1969, après avoir été mise à la marge de l'industrie musicale aux États-Unis en raison de son engagement politique.

Parallèlement, les festivals panafricains constituent des lieux de rencontres, de mise en réseaux et de structuration des scènes artistiques sur le continent. Quatre grands festivals, marqués par des ambitions et des idéologies divergentes, ont lieu à Dakar en 1966, Alger en 1969, Kinshasa en 1974, et Lagos en 1977 [Africultures, 2008] (v. Thèmes, Créer ; Outils, Lagos). Au Sénégal en 1966 le premier Festival mondial des arts nègres réunit des milliers d'artistes, de musiciens, d'interprètes et d'écrivains venus de toute l'Afrique et de la diaspora. Le festival met en scène un panafricanisme émergent en tissant des liens entre la nation africaine et la diaspora noire, en particulier celle des États-Unis en lutte pour les droits civiques [Jaji, Munro et Murphy, 2018]. Dans ce contexte, les musiciens endossent un rôle d'ambassadeurs, tandis que leurs tournées et leur formation à l'étranger relèvent de plus en plus d'engagements politiques et publics [Fléchet, 2019]. Durant la guerre froide, les étudiants et musiciens maliens participent à des échanges avec Cuba (v. Outils), où certains suivent une formation au conservatoire en 1964 [Djebbari, 2015 ; Skinner, 2012]. Les orchestres de la Havane se produisent également sur le continent, suivant le modèle des *jazz ambassadors*, comme Louis Armstrong, envoyés en Afrique pour lutter contre l'influence communiste à partir des années 1950 [Von Eschen, 2009]. Au-delà des enjeux géopolitiques, ces mobilités nourrissent les échanges entre les artistes et avec eux, une forme de panafricanisme musical, comme en témoignent l'expérience cubaine des musiciens de Las Maravillas de Mali dans les années 1960 puis les tournées africaines de la Orquesta Aragón dans les années 1970. Cette période correspond d'ailleurs, aussi, à l'émergence de mouvements musicaux portant les contestations de la jeunesse. Ces derniers inaugurent une forme d'expression qui se consolidera dans les années 1980 avec le succès de styles, comme le reggae, qui font appel à une idéologie panafricaine, plus attractive que les identités ethniques ou nationales.

Enfin, en Afrique du Nord, le raï, une musique apparue dans l'entre-deux-guerres et incarnée par des chanteuses comme Cheikha Rimitti, se transforme en mouvement musical dans le courant de la Révolution socialiste et des espoirs d'une parole libérée qu'elle suscite chez la jeunesse. Dans les années 1960 et 1970, à la marge de la culture institutionnelle, le raï combine des paroles sur les interdits, les contraintes et les rêves d'évasion à des sonorités électriques, des mélodies et des arrangements inspirés du yé-yé. Ce mouvement et sa diffusion sont indissociables de la technologie de la cassette. Le raï se déplace dans les cours et les rues où les jeunes l'écoutent sur les lecteurs cassettes qui remplacent le tourne-disque familial à la fin des années 1970. Il se développe également en France, dans les cabarets marseillais et parisiens que fréquentent les immigrés algériens [Daoudi et Miliani, 1996]. Cette musique révèle l'importance des imaginaires sociaux de la mobilité, de l'immigration et des circulations plus anciennes, lesquels constituent des ressources essentielles pour la création musicale du continent, en particulier chez les jeunes qui l'utilisent pour contester les cadres politiques dont ils sont exclus.

Africultures, Dossier « Festivals et biennales d'Afrique : machine ou utopie ? », *Africultures*, 2008, n° 73.

Agawu K., "Music, African", in *Africana: The Encyclopedia of the African and African American Experience*, Appiah A. et Gates H. L., Oxford, Oxford University Press, 2005.

- Ballantine C. J., *Marabi Nights: Jazz, « race » and Society in Early Apartheid South African*, Pietermaritzburg, University of KwaZulu-Natal Press, 2012.
- Barber K., « Orality, the Media and New Popular Cultures in Africa », in *Media and Identity in Africa*, Njogu K. et Middleton J., Edinburgh, Edinburgh University Press, 2009.
- Benga N. et Ibrahima T., « Les groupes de musique « moderne » des jeunes Africains de Dakar et de Saint-Louis, 1946-1960 », in *Fêtes urbaines en Afrique : espaces, identités et pouvoirs*, Goerg O., Paris, Karthala, 1999.
- Bertho E., « Chants du label Syliphone dans les archives de la RTG (Guinée) », in *Encyclopédie des historiographies : Afriques, Amériques, Asies*, Paris, Presses de l'INALCO, 2020.
- Bertho E., « Médias, propagande, nationalismes », *Cahiers de littérature orale*, n° 77-78, 2015
- Callaci E., « Dancehall politics: Mobility, sexuality, and spectacles of racial respectability in late colonial Tanganyika, 1930s-1961 », *The Journal of African History*, vol. 52, n° 3, 2011.
- Hamel C. E., « Constructing a diasporic identity: tracing the origins of the gnawa spiritual group in Morocco », *The Journal of African History*, vol. 49, n° 2, 2008.
- Collins J., « The early history of West African highlife music. », *Popular music*, vol. 8, 1989.
- Coplan D., *In Township Tonight!: Three Centuries of South African Black City Music and Theatre*, Auckland Park, Jacana Media, 2007.
- Coplan D. et Bennetta J.-L., « “Nkosi Sikelel’ iAfrika”: From Independent Spirit to Political Mobilization », *Cahiers d’études africaines*, vol. 173-174, n° 1, 2004.
- Daoudi B. et Miliani H., *L’aventure du raï : musique et société*, Paris, Seuil, 1996.
- Denning M., *Noise Uprising: The Audiopolitics of a World Musical Revolution*, Londres, Verso, 2015.
- Diawara M., « Le griot mande à l’heure de la globalisation », *Cahiers d’études africaines*, vol. 36, n° 144, 1996.
- Djebbari É., « Guerre froide, jeux politiques et circulations musicales entre Cuba et l’Afrique de l’Ouest », *Afrique contemporaine*, vol. 254, n° 2, 2015.
- Erlmann V., *Nightsong: Performance, Power and Practice in South Africa*, Chicago, University of Chicago Press, 1996.
- Ewens G., *Africa Oye! A Celebration of African Music*, Londres, Sango Publications, 1991.
- Feld S., *Jazz Cosmopolitanism in Accra: Five Musical Years in Ghana*, Durham, Duke University Press, 2012.
- Fléchet A., « Les partitions de l’identité. La diplomatie musicale brésilienne au xxe siècle » in *Histoire culturelle du Brésil : xix-xxi siècles*, Dumont J. et Velloso M. P., Paris, Éditions de l’IHEAL, 2019.
- Fourchard L., « Shebeens, sociabilité et pouvoir en Afrique du Sud au xxe siècle » in *Lieux de sociabilité urbaine en Afrique*, Fourchard L., Goerg O. et Gomez-Perez M., Paris, L’Harmattan, 2009.
- Gérard B., *Histoire de l’ethnomusicologie en France, 1929-1961*, Paris, L’Harmattan, 2014.
- Gondola C.-D., « Oh, rio-Ma ! Musique et guerre des sexes à Kinshasa, 1930-1990 », *Revue française d’histoire d’Outre-Mer*, n° 314, 1997.
- Grabli C., « La ville des auditeurs : radio, rumba congolaise et droit à la ville dans la cité indigène de Léopoldville (1949-1960) », *Cahiers d’études africaines*, 2019, vol. 233, p. 9-46.
- Grabli C., « Célébrités transimpériales. Sur les routes des premières stars de la guitare katangaise dans les années 1950 », *Ethnologie française*, vol. 52, n° 2, 2022.
- Gilroy P., *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, Cambridge, Harvard University Press, 1993.
- Impey A., « Popular Music in Africa », in *The Garland Handbook of African Music*, New York, Routledge, 2017.
- Jolaosho O., « Political Aesthetics and Embodiment: Sung Protest in Post-Apartheid South Africa », *Journal of Material Culture*, vol. 20, n° 4, 2015.
- Kelley R. D. G., *Africa Speaks. America Answers: Modern Jazz in Revolutionary Times*, Cambridge, Harvard University Press, 2012.

- Lhamon W. T., *Raising Cain: représentations du blackface, de Jim Crow à Michael Jackson*, Paris, Kargo, 2004.
- Lauro A., « “Notre peuple a perdu le sens de la danse honnête”. Danses africaines, catégories légales et (re)définitions européennes de l’obscénité dans le Congo colonial », *C@hiers du CRHIDI. Histoire, droit, institutions, société*, n° 38, 2016
- Le Lay M., « Joseph Kiwele in Élisabethville (1946-1961) and the Birth of an Urban Culture in the Colonial Era », in *A Blueprint for Toads and Snakes. A solo exhibition by Sammy Baloji*, Baloji S. et Van Velsen V., Amsterdam, Framer Framed Gallery, 2018.
- Martin D.-C., « Les ménestrels du Cap, le combat de Carnaval et d’Apartheid en Afrique du Sud », in *Fêtes urbaines en Afrique. Espace, identités et pouvoirs*, Goerg O., Paris, Karthala, 1999, p. 263-279.
- Martin P., *Catholic Women of Congo-Brazzaville: Mothers and Sisters in Troubled Times*, Bloomington, Indiana University Press, 2009.
- Matera M., *Black London: The Imperial Metropolis and Decolonization in the Twentieth Century*, Oakland, University of California Press, 2015.
- Moorman M. J., *Intonations: A Social History of Music and Nation in Luanda, Angola, from 1945 to Recent Times*, Athens, Ohio University Press, 2008.
- Jaji T., Munro M. et Murphy D., (dir.), « The Performance of Pan-African Identities at Black and African Cultural Festivals », *Interventions*, vol. 20, n° 7, 2018.
- Nativel D., « Les musiciens, médiateurs d’échanges culturels entre Mozambique et Afrique du Sud », *Afrique contemporaine*, n° 2, 2015, p. 57-72.
- Pauthier Cécile, « La musique guinéenne, vecteur du patrimoine national (des années 1950 à 1984) » dans Daouda Gary-Toukara et Didier Nativel (eds.), *L’Afrique des savoirs au sud du Sahara (XVIe-XXIe siècles). Acteurs, supports, pratiques*, Paris, Karthala, 2012, p. 129-154.
- Ranger T. O., *Dance and Society in Eastern Africa, 1890-1970: The Beni Ngoma*, Londres, Heinemann, 1975.
- Shain R. M., *Roots in Reverse: Senegalese Afro-Cuban Music and Tropical Cosmopolitanism*, Middletown, Wesleyan University Press, 2018.
- Simon A., “Music in Sudan”, in *The Garland Encyclopedia of World Music: Africa*, Stone R. M., Routledge, 2017.
- Skinner R. T., « Cultural Politics in the post-colony: Music, Nationalism and Statism in Mali, 1964-75 », *Africa*, n° 82, 2012.
- Stapleton C. et May C., *African Rock: The Pop Music of a Continent*, New York, Dutton, 1990.
- Tournès L., *Musique!: du phonographe au MP3, 1877-2011*, Paris, Autrement, 2011.
- Turino T., *Nationalists, Cosmopolitans, and Popular Music in Zimbabwe*, Chicago, University of Chicago Press, 2000.
- Von Eschen P. M., *Satchmo Blows Up the World: Jazz Ambassadors Play the Cold War*, Cambridge, Harvard University Press, 2009.