

UTILISATION URBAINE DE LA MUSIQUE DE NANI

KOSSONOU Kouakou Henri Luc
Enseignant-Chercheur à l'INSAAC-Abidjan
kosluc@gmail.com

Résumé

Cette communication essaie de montrer comment la musique de Nani peut intégrer les codes musicaux urbains à partir d'exemples précis de mixes. Autrement dit, comment les œuvres traditionnelles du compositeur Nani peuvent être mixées aux rythmes et genres musicaux urbains. Et de ce mixage permettre à l'ensemble des œuvres de Nani d'atteindre d'autres publics et de connaître une autre d'exploitation.

Après avoir démontré les avantages que nos musiques ont à subir ces différentes mutations, nous montrerons les limites de cette démarche compositionnelle.

Mots clés : musique traditionnelle, musique urbaine, rythmes et genres, Modernité, Nani Palé.

Introduction

Dans les sociétés rurales en Afrique noire, la musique demeure le socle de l'existence de l'homme. Aucune activité importante de la vie du groupe ne se déroule sans que n'intervienne une pratique musicale spécifique, soutenue ou non par un accompagnement instrumental. De sa naissance à sa mort, en passant par les événements qui rythment son parcours terrestre, l'homme africain ne s'en défait guère, au point où la musique est omniprésente dans les moindres gestes de sa vie.

Du griot au conteur, en passant par le chansonnier et autres instrumentistes, le musicien africain, rapporteur fidèle, a toujours su, de tout temps, faire de l'œuvre musicale, le moyen le plus efficace pour conter la vie en révélant les joies et les peines du quotidien de l'homme.

Nani PALÉ, musicien et compositeur dont l'œuvre a traversé conjointement la Côte d'Ivoire et le Burkina Faso par son talent, fait partie de ces légendes de la musique traditionnelle africaine dont on ne saurait se passer de conter l'existence. PALE KONFATE dit NANI, est un chansonnier, xylophoniste, poète et auteur compositeur Lobi, du Burkina Faso. Il jouit d'une solide renommée sous régionale, notamment au Burkina Faso, en Côte-d'Ivoire et au Ghana, dans le domaine de la musique traditionnelle. Artiste prolifique et grand virtuose, Nani Palé a, dans son répertoire, un nombre impressionnant d'œuvres dans plusieurs genres musicaux dont le gompir, le bamba, le biir, le djoro, etc. produites jusqu'à sa mort, en 1982. Comment l'œuvre de cet artiste des temps anciens pourra-t-elle résister aux effets néfastes de la modernité ?

Le monde, de plus en plus globalisé, a favorisé la naissance de nouveaux genres musicaux appelés « Musiques Urbaines » du fait du phénomène de l'urbanisation très en vogue ces dernières années. Ce sont des musiques contemporaines qui décrivent les réalités nouvelles. Elles expriment la manière dont se réorganisent les sociétés nouvelles. Cette musique dite urbaine se distingue de la musique traditionnelle.

Dans le cadre de cette étude, il s'agira pour nous de montrer sans perdre pieds, comment les œuvres du musicien et compositeur NANI PALE qui sont essentiellement vocales accompagnées peuvent rencontrer les mélomanes des citées urbaines avec l'aide de l'environnement technologique et numérique.

Pour illustrer notre travail, nous utiliserons deux œuvres (Hévako et Kifithé) de son riche répertoire. Nous allons dans un premier temps, montrer comment cette rencontre de la musique de Nani et des mélomanes des musiques urbaines pourra se réaliser. Dans un second temps, nous allons montrer les conséquences auxquelles cette initiative se risque.

I. La musique de Nani PALE et les musiques urbaines

1. La musique de Nani

La musique de Nani est essentiellement vocale accompagnée où les textes autant que la musique occupent une place importante. Artiste prolifique, il est à la fois un chanteur, compositeur, balafoniste, xylofoniste, poète et fin observateur de la société lobi groupe ethnique dont il issue. Dans son immense et varié œuvre, il a su peindre avec humour et tact les problèmes que vit sa communauté tout en les exhortant à poser des actes et des actions au bénéfice de tous. Originaire du Burkina-Faso, sa musique et ses textes ont réussi à fédérer à la fois les lobi de la Côte d'Ivoire et du Ghana qui dorénavant se reconnaissent en lui comme porte-voix. Il est également assimilé à un Griot de cour, car il est sollicité pour des compositions sur commandes. En un mot il est un compositeur au service de ses compatriotes.

1.1. Les différentes formes musicales de l'œuvre de Nani

Deux formes musicales essentielles caractérisent la musique. En l'occurrence la forme vocale, instrumentale. Cependant, il existe une troisième forme appelée vocale accompagnée qui est la combinaison des deux premières formes, et qui est caractéristique de la forme musicale pratiquée par Nani.

1.1.1. La forme vocale

La musique vocale est un ensemble de formes musicales destinées à être interprétées principalement à la voix ; par opposition à la musique instrumentale destinée principalement aux instruments de musique. La musique vocale non-accompagnée d'instruments est appelée *a cappella*.

On trouve une diversité extrême de musique vocale suivant les cultures et les époques.

1.1.2. La forme instrumentale

La forme instrumentale quant à elle peut fédérer toutes les sensibilités, qu'on soit africains ou européens bien entendu dans

son aspect rythmique. En effet, le rythme fait partie intégrante de l'être humain depuis sa création et matérialisé par le battement de cœur. Le rythme de ce fait peut se comprendre par tous, même s'il ne provient pas de notre culture d'origine.

En sommes, on peut ne pas comprendre une langue quelconque, mais plutôt danser sur un rythme d'où qu'il vient.

2. Les musiques urbaines

Nous ne pouvons pas parler de l'exploitation urbaine de la musique de Nani sans définir le concept de musiques urbaines.

2.1. Définition de la musique urbaine

Parler des musiques urbaines, c'est-à-dire dans ce vaste ensemble incluant le *slam*, le *hip-hop*, les musiques électroniques et les musiques improvisées, dans l'idée de cerner les techniques musicales mises en œuvre, ainsi que les discours et représentations qui leur sont associés, C'est d'abord chercher à comprendre la façon dont des identités collectives (musicales, sociales et culturelles) se fabriquent et se transmettent par l'observation.

L'hypothèse envisagée est que les musiques urbaines, s'inscrivant dans des réseaux sociaux en perpétuel réagencement culturel, contribuent à déconstruire un certain nombre d'oppositions qui organisent l'esthétique musicale occidentale et africaine, et participent à la formation de valeurs et de savoir-faire, qui sont autant de moyens originaux d'affirmation identitaire, empreints d'idéologies qu'il convient de mettre au jour. Mais, avant d'entrer dans le vif de l'analyse, expliquons ce qui fait, selon nous, les particularités de la culture en milieu urbain et singulièrement la musique.

2.2. Musiques et cultures urbaines

L'étude des musiques urbaines offre un cas particulier des formes actuelles que prend la culture en milieu urbain. Nous

l'envisageons ici selon les modalités de l'anthropologie sociale, et plus précisément d'une anthropologie du contemporain ouverte sur la sociologie et l'ethnomusicologie, voire la géographie urbaine.

Le sémiologue de la musique Jean Molino (2003) scinde la musique occidentale, jusqu'à la fin du 19^e siècle, en trois branches :

- La musique classique ;
- La musique religieuse
- La musique populaire de tradition orale.

Pour lui, la fin du 20^e, siècle, « *marque l'irruption de la technologie, de la mondialisation et de la « tribalisation » qui vient bouleverser ces séparations commodes. La notion de « tribalisation » (que les ethnologues ne peuvent prendre qu'avec des guillemets) fait référence ici à la multiplication de micro-cultures autonomes, un phénomène concomitant de l'émergence d'une culture de masse mondialisée et uniformisée* ».

En effet, contrairement à un poncif souvent avancé, par des auteurs comme Claude Lévi-Strauss (1952, 1971), Molino soutient que la mondialisation culturelle n'empêche en rien l'émergence de nouvelles formes musicales et qu'elle peut même contribuer à les favoriser.

Cet apparent paradoxe se résout, au moins en partie, en considérant que, dans les pays industrialisés, des membres de différentes minorités, notamment celles issues de l'immigration, récupèrent à leur profit les éléments de la culture de masse (celle d'hier, c'est-à-dire les disques vinyle, et celle d'aujourd'hui, diffusée par la radio, la télévision et Internet), qu'ils réaménagent pour en faire un moyen d'expression artistique et, le cas échéant, identitaire. Vient s'ajouter à cela le fait que la ville constitue un creuset culturel fécond où se télescopent et s'interpénètrent différents genres musicaux. Les espaces urbains offrent à ce titre un lieu idéal pour observer et analyser les discours liés aux pratiques musicales actuelles.

Dans une tentative de définition, le terme « *Urban Music* » est né dans les années 1980, quand la musique afro-américaine a commencé à entrer dans des formats radio (n'excédant en général pas 3 ou 4 minutes), à utiliser des instruments et une production plus digitale qu'organique (synthétiseurs, boîtes à rythmes, programmation) et des mélodies plus proches de la musique dite « pop ». La musique *urban* vise à se diffuser dans un large public, notamment au public blanc ; elle vient donc signaler une rupture avec les *races records*, rebaptisées *rhythm'n'blues* (puis *soul* et *funk*), autrefois exclusivement destinées à des auditeurs noirs.

Alors que vient de se créer très récemment une association de promotion des musiques urbaines en Europe, la question se pose de savoir ce que ce terme signifie sur ce continent.

Les « musiques urbaines » constituent dès lors en Europe, et notamment en France, un champ nouveau, dénommé ainsi par les acteurs eux-mêmes depuis quelques années.

2.2.1. *Les caractéristiques de la musique urbaines*

Comme son nom l'indique, les musiques urbaines sont issues des villes. Ces musiques sont le fruit de mélanges générationnels et culturels, et de l'évolution des villes, lieu creuset par excellence de ces mêmes mélanges. Étudier la musique urbaine en Afrique, c'est étudier la ville, l'histoire de sa musique qui renvoie à l'histoire de la ville en ce qu'elle comporte d'urbanité et de citoyenneté. C'est une musique essentiellement métissée du fait de la croissance démographique dont l'ensemble du continent africain a été l'objet depuis le milieu du XX^e siècle. Cette croissance selon la *World Urbanization Prospects*, un département spécialisé des Nations Unies en 2002 est de l'ordre de 5 à 5,5 % par an. Les musiques urbaines se nourrissent des diversités culturelles qui s'y réunissent, se côtoient et s'entremêlent. Ce brassage des cultures donne à ces musiques urbaines un contenant varié et diversifié où toutes les

composantes de ces cités urbaines se reconnaissent pour la plupart. En Côte d'Ivoire, les genres musicaux urbains sont nombreux et variés. Parmi eux, nous pouvons citer le zouglou, le zoblazo et le coupé décalé. Tous ses genres certes inspirés des musiques traditionnelles, connaissent leur essor grâce aux nouvelles technologies.

2.2.2. *L'influence de la mondialisation sur les traditions musicales*

La naissance du concept de la mondialisation a eu des effets néfastes sur les traditions africaines. Ces effets se caractérisent par l'utilisation quasi systématique des TIC dans les productions musicales. Ce qui a favorisé l'avènement de nouveaux genres musicaux dit « *urbains* ». Cette urbanisation de la musique n'est pas sans conséquence. Elle a contribué au délaissement de nos pratiques musicales au profit de ces nouveaux styles musicaux. Autrement dit, nous assistons au remplacement des instruments traditionnels africains et de leurs acteurs au profit d'instruments modernes issus des nouvelles technologies (Musique Assistée par Ordinateur). Ce qui a donné naissance à de nouveaux genres musicaux nombreux et variés dont nous pouvons en cité : l'Afro beat, le Coupé décalé, le Reggae, la Trap, le et ziglibity.

3. La musique de Nani à la rencontre de musique urbaine

3.1. *L'exploitation urbaine de la musique de Nani*

L'exploitation urbaine ici de la musique de Nani consistera à montrer comment celle-ci intègre les codes musicaux urbains de sorte à être agréable et accepter des citadins.

3.2. *Mixe de genres musicaux urbains à la musique de NANI*

Dans cette première approche, nous avons avec l'aide du logiciel Cubase ou Protools, composer des musiques originales inspirées des genres musicaux urbains d'ici et d'ailleurs que nous avons mixé (juxtaposé) avec la musique de NANI.

Ce sont :

- 1- l'Afro beat pour le premier extrait
- 2- le Coupé décalé pour le deuxième extrait
- 3- le Reggae pour le troisième extrait
- 4- la Trap pour le quatrième extrait
- 5- le ziglibody pour le cinquième extrait

Voici la transcription musicale des différents genres musicaux urbains utilisés dans cette partie :

Le genre Afro beat (A/C : KOSSONOU Henri)

♩ = 104

Batterie

NAPPE

4

Bat.

NAPPE

Bas. E. Basse

6

Bat.

NAPPE

Bas. E. Basse

8

Bat.

NAPPE

Bas. E. Basse

10

Bat.

NAPPE

Bas. E. Basse

12

Bat.

NAPPE

Bas. E. Basse

Le genre urbain Coupé décalé (A/C : KOSSONOU Henri)

$\text{♩} = 100$

Batterie

Basse électrique

Guitare électrique

3

Bat.

Bas. E. Basse

Gtr. E

5

Bat.

Bas. E. Basse

Gtr. E

7

Bat.

Bas. E. Basse

Gtr. E

Le genre musical urbain Reggae (A/C :KOSSONOU Henri)

♩ = 105

Batterie

ORGAN

Guitare basse à 4 cordes

Bat.

ORGAN

Basse

Bat.

ORGAN

Basse

2

Bat. ORGAN Basse

7 9 11 13 15 17

3

Detailed description: This musical score consists of six systems, each containing three staves: Bat. (Batterie), ORGAN, and Basse (Basse). The score is numbered 2 at the top left and 3 at the top right. The measures are numbered 7, 9, 11, 13, 15, and 17. The Bat. staff uses a drum set notation with various symbols for different drum parts. The ORGAN staff uses a treble clef and contains melodic lines with various note values and rests. The Basse staff uses a bass clef and contains a rhythmic accompaniment. The music is in a 4/4 time signature and features a consistent rhythmic pattern across all instruments.

Le genre musical urbain Trap (A/C :KOSSONOU Henri)

♩ = 100.0002

BELL

Batterie

3

BELL

Bat.

6

5

BELL

Bat.

6

7

BELL

Bat.

6

9

BELL

Basse

Bat.

6

2

11

BELL

Basse

Bat.

6

13

BELL

Basse

Bat.

6

15

BELL

Basse

Bat.

6

Le genre musical ivoirien ziglibity (A/C : KOSSONOU Henri)

♩ = 104

Batterie

Guitare basse à 4 cordes

Cuivres

STRING

♩ = 102.0001

3

Bat.

Basse

Cuiv.

STRING

6

Bat.

Basse

Cuiv.

STRING

2

The musical score is divided into four systems, each corresponding to a measure number: 9, 12, 15, and 17. Each system includes staves for Bat. (Drum), Basse (Bass), Cuiv. (Cymbal), and STRING (String).
 - **System 9:** Bat. has a complex rhythmic pattern with many accents. Basse has a bass line with triplets. Cuiv. has a melodic line with triplets. STRING has a sustained chord with a tremolo effect.
 - **System 12:** Similar to system 9, but with a tempo marking of $\text{♩} = 104$ above the Bat. staff.
 - **System 15:** Bat. continues with its rhythmic pattern. Basse and Cuiv. have more active parts with triplets.
 - **System 17:** Bat. has a melodic line with triplets. Basse has a bass line with a triplet.

Notre travail ne consiste pas à modifier l'extrait originel Kifithé de NANI que nous avons utilisé. Les œuvres musicales composées que nous proposons viennent s'y mixer pour créer un tout homogène et agréable à l'écoute. Ces compositions originales respectent les réalités tonales de Hévoaka et Kifithé qui sont composées dans la tonalité de Mi mineur. Nous voulons à travers cette première approche, montrer l'importance de la place qu'occupent les textes dans la musique de Nani. De ce fait

l'on ne peut cautionner que ces textes soient travestis par quelques manipulations techniques que ce soit.

3.3. *Mixe avec des musiques locales ou d'ailleurs existantes à la musique de NANI*

Ici, le travail effectué a consisté à mixer les œuvres telles que le font les Disc-jockeys (DJ) dans la pratique de leur art. Il s'agit de combiner ou mélanger selon des critères à la fois subjectifs qu'objectifs deux œuvres dont on estime que le rythme, la mélodie et l'harmonie se marient bien pour au finish donner un ensemble sonore homogène et agréable à l'écoute. Ici pour des raisons de convenances tonales, l'on peut « *pitcher* » l'une des œuvres soit celle de Nani afin qu'elle s'accorde du point de vue tonal à la seconde œuvre ou vice-versa. C'est une manipulation technique à la fois simple et délicate à faire.

Il se peut également que l'une des œuvres soit « *looper* » ou « échantillonnées ». C'est-à-dire extraire une partie de l'œuvre original et la faire jouer en boucle. Et à cet extrait mixer une autre œuvre. La conséquence ici est que l'œuvre n'est plus entière car dépouillé d'une bonne partie qui peut apparaître quelques fois la plus importante. Cela peut poser le problème de la cohérence du texte chanté si bien entendu l'œuvre en question est vocale accompagnée.

II. Les conséquences ou les risques d'une telle approche

L'exercice qui a consisté à mixer la musique de Nani aux genres musicaux urbains pourrait cependant avoir des conséquences sur nos pratiques musicales traditionnelles. En effet, le phénomène de brassage ou de mixage culturel est un élément qui pourrait constituer à la longue une source d'inquiétude pour la culture des peuples africains. Car, un risque de disparition ou de son abandon de nos traditions musicales demeure du fait de leur marginalisation. Ceci, par la faute de certains africains eux-mêmes qui de plus en plus délaissent leur propre culture au profit de la culture occidentale, mais

également dans une tentative inespérée d'intéresser la jeunesse africaine dans nos villes à nos traditions musicales. Aujourd'hui, ils sont nombreux ces africains (parents ou enfants) qui ne savent rien de leur réalité culturelle (langue maternelle, traditions) parce qu'ayant tourné le dos à leur identité et leur culture. Emmanuel MOUNIER, philosophe français fait le même constat quand il affirme que : « *la plupart des Noirs ont honte d'être noirs, une honte secrète qu'ils ne font pas la leur, mais qui hante jusqu'à leur fierté* ». Cette affirmation de l'auteur vient traduire le complexe que la plupart des africains manifestent vis-à-vis de la culture occidentale. Embrasser le modernisme dans toutes ses dimensions sans esprit critique, est une erreur voire un risque aux conséquences incalculables. C'est pourquoi dans notre démonstration, précisément dans la première approche, nous avons pris soin de signifier que nous ne modifions en aucun cas l'œuvre originale de Nani mais que nous l'associons par juxtaposition à un genre musical urbain que nous prenons soin de caler de sorte à créer une homogénéité sonore. C'est tout l'intérêt de cette approche qui vise à travers l'association Musique de Nani-genres musicaux urbains, l'accès de nos pratiques musicales traditionnelles aux jeunes déracinés de nos villes.

1. La mondialisation et ses conséquences

Alessandro Baricco dans son livre paru en 2002 intitulé « *petit livre sur la globalisation et le monde à venir* », donne une définition de la mondialisation qui explore plusieurs approches. Pour lui dans une première approche la mondialisation n'est que le nouveau nom donné à la réunion de trois phénomènes qui existaient déjà séparément, à savoir l'internationalisation, la modernisation et la colonisation. Pour lui les pays du Sud opposés à cette première approche définitionnelle, pensent que la mondialisation est en effet, le choix des pays du Nord uniquement, un choix qu'ils imposent au reste du monde. Mais, la définition qui semble se rapprocher de notre compréhension de ce phénomène est celle qui définit la mondialisation comme mouvement qui comprend deux dimensions : l'une économique

et l'autre en rapport avec les techniques de communications. Elle a connu un essor rapide grâce d'une part à la remise en cause de la structuration traditionnelle de l'espace en économies nationales au profit d'un découpage transversal en couples industrie-marché et d'autre part par l'expansion remarquable qu'ont connu les techniques de communications due à leur rapide modernisation (internet, téléphonie, radio et télé câblée, etc.)

2. La mondialisation de la culture et ses conséquences

À ce stade, il est important de définir ce qu'est la mondialisation de la culture. La culture selon Edward Taylor (1871) « *est une totalité complexe qui comprend les connaissances, les croyances, les arts, les lois, la morale, la coutume, et tout autre capacité ou habitude acquise par l'homme en tant que membre d'une société* ». La culture joue un rôle central dans toute société et les produits culturels ne sont pas des marchandises comme les autres. Ce sont ces deux particularités de la culture qui rendent la mondialisation de la culture spécifique par rapport à la mondialisation prise dans un sens global, même si elle reste primordiale dans le processus de développement des échanges au niveau mondial.

Pour Jean-Pierre Warnier la mondialisation de la culture se définit comme la circulation de produits culturels à l'échelle du globe. C'est donc la mise en concurrence à l'échelle mondiale de toutes les entreprises qui produisent des biens culturels (disques, films, programmes, journaux, livres, etc.). Selon lui la mondialisation met deux types de cultures en présence à savoir les cultures de la tradition et la culture de l'industrie qui donnent naissance aux industries culturelles.

La mondialisation de la culture a certainement des aspects positifs pour nos cultures. Elle permet par exemple l'ouverture des frontières, la circulation, de l'information, le dialogue des cultures, etc. Cependant, les côtés constructifs de la mondialisation de la culture ne doivent pas nous faire occulter que celle-ci par beaucoup de ses aspects reste négative, si elle

continue son évolution actuelle. Nos musiques n'ont pas des médiums puissants pour être présent et s'imposer sur le marché mondial. Ceux qui y arrivent le sont par le bon vouloir des multinationales ou des majors qui leur impose malheureusement leur vision de la culture souvent en décalage avec les réalités musicales africaine.

3. L'influence de la mondialisation sur les traditions musicales

La naissance du concept de la mondialisation a eu des effets néfastes sur les traditions africaines. Ces effets se caractérisent par l'utilisation quasi systématique des TIC dans les productions musicales. Ce qui a favorisé l'avènement de nouveaux genres musicaux dits « *urbains* ». Cette urbanisation de la musique n'est pas sans conséquence. Elle a contribué au délaissement de nos pratiques musicales au profit de ces nouveaux styles musicaux. Autrement dit, nous assistons au remplacement des instruments traditionnels africains et de leurs acteurs au profit d'instruments modernes issus des nouvelles technologies (Musique Assistée par Ordinateur). Ce qui a donné naissance à de nouveaux genres musicaux nombreux et variés dont nous pouvons en citer : l'Afro beat, le Coupé décalé, le Reggae, la Trap, le et ziglibity.

Conclusion

Au terme de notre travail, nous pouvons retenir que la tentative d'urbanisation de la musique de NANI est pour nous un bon prétexte trouvé pour valoriser et pérenniser nos musiques traditionnelles. En effet, l'urbanisation galopante de nos cités africaines qui a fini par isoler nos zones rurales et ajouter à cela le phénomène de mondialisation, il apparait plus qu'urgent de réfléchir à une approche efficace et dynamique pour la sauvegarde, la valorisation et la pérennisation de nos musiques traditionnelles. Comme les citadins ont dû mal à retourner dans nos villages pour continuer à perpétuer les traditions de nos ancêtres dans toutes leurs dimensions, c'est une

piste parmi tant d'autres pour faire consommer nos musiques traditionnelles en ville. Ceci, en prenant en compte leurs écoutes musicales habituelles.

Cette approche, est peu- être également une réponse économique à apporter à nos artistes traditionnels qui n'ont malheureusement pas la chance de voir leur musique consommée autant comme celles produites et consommées dans nos cités. C'est par ailleurs un moyen subtil de faire connaître à nos enfants nos riches traditions musicales tout en restant proche des genres musicaux qu'ils ont l'habitude de consommer.

Références bibliographiques

Borel François, « Monique BRANDILY : *Introduction aux musiques africaines* », *Cahiers d'ethnomusicologie*, [Paris] : Cité de la Musique ; Arles : Actes Sud, 1997. 157 p. [En ligne], 11 | 1998, mis en ligne le 07 janvier 2012, consulté le 20 août 2021. URL: <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1672>.

DUBUS Claire, « II. Musiques urbaines... », *Les Cahiers d'Afrique de l'Est / The East African Review*, 43, 2010, p42-114.

GONZALEZ Henri, *50 activités en éducation musicale*, 2014, 180p. Institut de Recherche et débat sur la Gouvernance-IRG, *Entre tradition et modernité : quelle gouvernance pour l'Afrique ? Actes du colloque de Bamako*, 2008, 252p.

NOAH ONANA Godefroy, *Tradition et modernité, quel modèle pour l'Afrique ? Une étude du concept tradition dans ses rapports avec la modernité des Lumières jusqu'à l'époque contemporaine*, 2012, 408 p.

SOMÉ Magloire, « *Les cultures africaines à l'épreuve de la colonisation* » *Afrika Zamani*, Nos. 9&10, 2001-2002, pp. 41-59.

THOLLOT Elisabeth, *Les musiques du monde et la diversité culturelle face à la mondialisation*, Mémoire de fin de cycle, Université d'Angers, 2003, 115p.