

A la mémoire de ma douce mère Anne Djalotsha

**IMAGES DES FEMMES ET RAPPORTS
ENTRE LES SEXES DANS LA
MUSIQUE POPULAIRE DU ZAIRE**

Ph.D. Thesis

Véronique Walo Engundu

Downloaded from UvA-DARE, the institutional repository of the University of Amsterdam (UvA)
<http://hdl.handle.net/11245/2.108872>

File ID	uvapub:108872
Filename	Titlepage
Version	unknown

SOURCE (OR PART OF THE FOLLOWING SOURCE):

Type	PhD thesis
Title	Images des femmes et rapports entre les sexes dans la musique populaire du Zaïre
Author(s)	V.W. Engundu
Faculty	FMG
Year	1999

FULL BIBLIOGRAPHIC DETAILS:

<http://hdl.handle.net/11245/1.393599>

Copyright

It is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), other than for strictly personal, individual use, unless the work is under an open content licence (like Creative Commons).

A la mémoire de ma douce mère Anne Otakotsha

**IMAGES DES FEMMES ET RAPPORTS
ENTRE LES SEXES DANS LA
MUSIQUE POPULAIRE DU ZAIRE**

ACADEMISCH PROEFSCHRIFT

ter verkrijging van de graad van doctor aan de
Universiteit van Amsterdam
op gezag van de Rector Magnificus prof. dr. J.J.M. Proulx
ten overstaan van een door het College voor Promoties ingestelde
commissie in het openbaar te verdedigen in de Aula der Universiteit

op 13 april 1999 te 12.00 uur

door

Véronique Walu Engandu

geboren te Lodja (Zaire)

IMAGES DES FEMMES ET RAPPORTS ENTRE LES SEXES DANS LA MUSIQUE POPULAIRE DU ZAIRE

ACADEMISCH PROEFSCHRIFT

ter verkrijging van de graad van doctor aan de
Universiteit van Amsterdam
op gezag van de Rector Magnificus prof. dr. J.J.M. Franse
ten overstaan van een door het College voor Promoties ingestelde
commissie in het openbaar te verdedigen in de Aula der Universiteit

op 13 april 1999 te 12.00 uur

door

Véronique Walo Engundu

geboren te Lodja (Zaire)

Promotor: Prof. dr. J. Fabian
Co-Promotor: dr L.E. Visser

Faculteit der Maatschappij- en Gedragwetenschappen

IMAGES DES FEMMES ET RAPPORTS

ENTRE LES SEXES DANS LA

MUSIQUE POPULAIRE DU ZAIRE

ACADEMISCH PROEFSCHRIFT

met verhoging van de graad van doctorant de
Luis streeft van Antwerpen
op gezag van de Rector Magnificus prof. dr. J. Van
ten overziet van het College voor Promoties, mede als
commissie in het openbaar te verdedigen in de Afd. der Letteren

op 15 april 1978 te 11.00 uur

door

Véronique Wain Engender

geboren te Lodja (Zaire)

AVANT-PROPOS ET REMERCIEMENTS

Cette étude porte sur un aspect de la culture populaire zaïroise pendant deux périodes de la Seconde République. L'appellation Zaïre (plutôt que le nom actuel, République Démocratique du Congo) sera retenue partout dans ce livre. L'étude associe la réflexion sur les chansons populaires et les données ethnographiques. Nous savons bien que les perspectives et les motifs peuvent dans ce domaine être divergents. La discussion peut être littéraire, linguistique ou sociologique. La présente recherche s'intéresse à comprendre par le concept anthropologique de représentations, les images de femmes en tant qu'elles constituent un savoir populaire en milieu urbain africain. Nos recherches ont été menées dans les communautés zaïroises de la diaspora en Belgique, en France et aux Pays-Bas. Les discussions furent basées sur le contenu des textes chantés en rapport avec les portraits de femmes et les relations entre les sexes.

Nous savons que les discours anthropologiques des féministes avaient dévoilé les préjugés androcentriques de cette discipline, c'est-à-dire ceux de ses paradigmes et ses implications. Ils ont ainsi ouvert un chemin vers l'anthropologie de la femme (Reiter 1975). L'idée de dévoiler les préjugés de l'anthropologie se retrouve aussi chez les chercheurs tiers-mondistes qui se sont ralliés autour du slogan de la décolonisation de l'anthropologie. Certains sont allés jusqu'à suggérer le concept de l'anthropologie indigène. Le concept de l'anthropologie de la femme et celui de l'indigénisation ont certes une importance. Ils débattent la manière dont les identités sociales des groupes différencient les anthropologues (femme et homme, Tiers-Monde et Occidentaux) et la manière dont cette différenciation affecte la formulation de la recherche, la collecte et l'analyse des données. Cependant, cet exposé laisse de côté une orientation monolithique de l'anthropologie indigène. La reconnaissance sélective du chercheur et de sa relation à la formulation théorique s'exerce sous l'apparence de la méthodologie scientifique développée au chapitre 2.

Le thème de cette étude me fut inspiré lors d'une discussion ayant eu lieu en janvier 1992 avec le Professeur J. Fabian. Je rentrais de la Conférence Annuelle de l'Association des Etudes Africaines (A.S.A.) tenue à St Louis en Novembre 1991. Ayant été contacté par les Professeurs C. Newbury et Nzongola Ntalaja et plus tard par Dr. B. Schoepf pour ma recherche doctorale, il m'a invité vers le 20 janvier 1992 à déjeuner chez lui pour parler de mon projet. Après un bref commentaire sur sa mignonne fillette qui devait avoir à l'époque trois ans, nous parlâmes de son livre *Power and Performance* ayant reçu de l'A.S.A. le prix Herskovits de l'année 1991. Ensuite, nous déplorâmes la mort de Bibi Kawa, l'une des fameuses actrices du groupe Mufwankolo. Comme, je venais d'obtenir à la fin de cette même année ma Maîtrise (M.A.) des Etudes en Développement sur l'Economie Informelle des femmes kinoises à l'Institut d'Etudes Sociales (I.S.S.), je voulais continuer avec le même sujet. Hélas, cela ne cadrait pas avec les préoccupations de mon futur promoteur. C'est ainsi que je m'étais tournée vers un sujet aussi intéressant: les images des femmes et les rapports entre les sexes dans les chansons populaires. Le début de ma recherche fut très difficile à cause des problèmes administratifs et sociaux.

En février, je fus invitée à contacter les responsables des Bureaux des Affaires Etrangères et de la Faculté des Sciences Politiques, Sociales et Culturelles. Après quelques entretiens avec

les responsables de ces services, je fus un peu rassurée et je commençai à réfléchir sur mon projet. Une bourse de dix mois (1er mars au 31 décembre 1992) me fut octroyée par le service des Affaires Etrangères de l'Université pour la formulation du projet. Pendant ce temps, je suivais un programme des cours et des séminaires sur la méthode ethnographique et socio-linguistique. A la fin de ce programme, un travail pratique basé sur une chanson de mon choix me fut demandé. La chanson de Luambo, La Vie des Hommes, était suggérée. Mais je préfèrai celle de Pepe Kalle, (M)Po na moun paka bougé, à cause de sa popularité à l'époque.

Lorsque je débutai la transcription, ma connaissance du lingala me donna l'illusion d'avoir une tâche facile. Cependant, l'usage répété de diverses langues (kikongo, swahili, otetela et tshiluba) et le chuchotement de certains mots compliquaient ma besogne. Beaucoup de temps et d'énergie furent dépensés pour écouter certains mots et expressions. Finalement, l'emploi des dictionnaires kikongo et tshiluba m'aida à achever la transcription et la traduction de ce texte. Disons que grâce à cet exercice, je sus le genre de difficultés auxquelles je devrais être confrontée plus tard.

Comme j'avais de nombreux ennuis, mon promoteur me conseilla de commencer immédiatement la transcription des chansons qui allaient constituer mon corpus. D'abord, ma réaction fut négative à cause de l'imprécision sur les musiciens et les années à sélectionner ainsi que les endroits où je pourrais me procurer les textes. Ensuite, le manque de visas pour sortir des Pays-Bas afin de me rendre à Bruxelles et à Paris pour collectionner les chansons, compliquait davantage ma besogne.

Mes efforts pour contourner ces difficultés par l'emprunt ou la copie des chansons auprès des compatriotes connurent, à maintes reprises, des échecs. Leur réaction fut évasive. Pour certains, j'étais un élément dangereux, un agent de la sécurité de Mobutu faisant des recherches sur les réfugiés zairois des Pays-Bas. Pour d'autres, spécialement les femmes, je cherchais à arracher leurs maris. Pour ce dernier groupe, une femme intellectuelle est à éviter, car elle possède tous les atouts pour détourner les maris d'autrui. Deux mois s'écoulèrent sans que j'eus obtenu le document de mon travail. Cette situation ajouta une autre dimension à mes angoisses quotidiennes causées par des tracasseries administratives. Bref, je passai une période difficile tout en étant à la recherche du matériel de travail.

Heureusement qu'en juillet de la même année, arriva à Amsterdam mon amie Dr. Brooke Schoepf pour la Conférence sur le Sida et l'Atelier sur le même sujet organisé par la Section d'anthropologie médicale de notre département. Sa présence m'égayait. Elle logeait chez moi. Ce qui me permit de parler un peu de mon projet. Il faut avouer que son accord pour se rendre à Bruxelles afin d'acheter quelques bande-cassettes des chansons zairoises fut d'un grand apport. Elle m'a amené cinq cassettes enregistrées de M'Bilia-Bel, Luambo et Tabu-Ley. En même temps, elle avait laissé cent dollars américains auprès d'une connaissance pour acheter des cassettes vierges afin d'enregistrer d'autres chansons. C'est à partir de son geste que nous avons eu du matériel pour débiter la transcription. En 1994 j'ai reçu de mon promoteur deux bandes cassette enregistrées de Tabu-Ley, Luambo-Makiadi et Jean-Bosco Mwenda et, en 1995, de Vincent de Rooij une de Tshala Mwana.

Mais le matériel de travail est une chose et les difficultés rencontrées au cours de la

transcription, la traduction,¹ les entretiens et la confrontation avec les auditeurs et musiciens en sont une autre. De fois, il nous est arrivé d'aborder les gens au hasard.

Par exemple, dans un après-midi du mois d'août 1992, nous sommes allées, ma fille et moi, nous promener aux environs de la gare centrale d'Amsterdam. A un arrêt de bus, nous avons croisé une femme africaine accompagnée de son fils de quatre ans. Son habillement suggérait qu'elle était zaïroise. Quand je l'ai abordée par hasard en lingala, elle m'a dit venir attendre son fils aîné. Nous leur avons tenu compagnie pendant une demi-heure et j'en ai profité pour lui poser quelques questions sur sa conception de notre musique des bars. Sa réponse a été impressionnante, car elle la trouvait être la plus importante expression des activités culturelles de Kinshasa. Cela ne l'a pas empêchée cependant de regretter la détérioration des conditions socio-économiques et politiques du pays faisant fuir les gens qui viennent s'enfermer comme les personnes endeuillées en Europe. Cette conversation nous a conduit dans la boutique d'un nigérien qu'elle prend pour un ghanéen² où nous avons écouté quelques chansons zaïroises.

D'autre part, sa réponse évasive sur les images de femmes m'a inquiété et m'a laissé peu d'espoir sur ma préoccupation concernant la persistance des portraits de femmes et sur la manière dont les aspirations et les revendications des femmes sont symbolisées dans les textes chantés. Cette inquiétude a été plus tard calmée grâce aux entrevues en profondeur, à l'audition attentive des textes et à la lecture sur les interprétations des images de femmes dans d'autres domaines.

Pour les jours qui ont suivi, je ne l'ai plus revue. Son changement d'adresse et son horaire de travail nous ont laissé peu de temps pour élaborer un programme de travail. C'est ainsi que je me suis contentée de la lecture avant l'exploration du travail terrain proprement dite. Pour placer le raisonnement qui suivra dans son contexte, il convient de rappeler que ce genre d'obstacle m'est familier .

Nous avons eues cependant la chance de réaliser cette recherche grâce à la contribution de plusieurs personnes et grâce aux conditions matérielles favorables et aux supports financiers mis à notre disposition par l'Université d'Amsterdam, spécialement par la Faculté des Sciences Politiques, Sociales et Culturelles ainsi que son Service des Affaires Etrangères. Drs. M. Kuiper et spécialement Dr. T. Nieuwenhuis, directeur de recherche de notre Faculté nous ont été d'un grand secours, non seulement pour les conditions matérielles mais aussi et surtout pour être à notre écoute. Il a tout au long de notre travail prêté une oreille attentive à tous nos problèmes administratifs et financiers. Dr. B. G. Schoepf de Woods Hole, MA, USA et Professeur E. M'Bokolo, Directeur du Centre d'Etudes Africaines/Paris, ont offert leur encouragement et support aussi bien que quelques commentaires sur notre projet de recherche. Les séances de travail organisées par le Professeur E.M'Bokolo en collaboration avec des personnes engagées dans la promotion de la musique populaire zaïroise ont été très appréciables.

¹Voir la section prévue à la transcription et traduction, chapitre 3.

²Cette confusion se remarque dans la désignation des ressortissants ouest-africains qui vivent à Kinshasa. Tous sont nommés *ndingari*, sénégalais.

Mais, à tout seigneur tout honneur, le mérite de notre gratitude revient plus particulièrement au Professeur J. Fabian qui a compris avec intérêt personnel la nécessité de notre étude. Sa patience, son temps, son encouragement et l'environnement intellectuel (les séminaires, les documents et les ouvrages appropriés mis à notre disposition) ont, tout au long de cette recherche, été d'un apport précieux pour la réalisation et la réussite de ce travail. S'il y avait eu des déboires, au cours de la période de tâtonnement, des difficultés administratives et sociales, nous préférons les taire. Je garde en mémoire des instants agréables pendant lesquels nous parlions en swahili durant les discussions scientifiques ou autour d'un repas concernant des personnes que nous connaissons. Ces joies que nous avons eu à partager ensemble me rechauffaient le coeur et méritent une expression d'assurance de ma profonde gratitude. Bref, nous avons eu la chance de travailler avec un connaisseur de la culture populaire zaïroise.

Nous ne pouvons pas passer sous silence l'importante contribution de Dr L. Visser dont les discussions, les commentaires et les suggestions ont largement aidé à améliorer la version finale de cette recherche. Nous avons en outre bénéficié de l'assistance de Dr. de Rooij pour visiter différentes bibliothèques et librairies d'Amsterdam. L'amitié de Elly Ryniense, Marie-Trees Meereboer ainsi que des services de mesdames Maartje Uneputti, Ada Tieman et Atie Patijn reste inoubliable.

Nos interlocutrices et interlocuteurs Mbwete Hortense, Cécile Diya Wuta-Mayi, Kalombo Suzanne, Mboyo Marie-Madeleine, Marie-Jeanne Lumbala, J.-L. Mwanza, les musiciens Wuta-Mayi et Bamundele, les couples Lokola, Longonya, Ontonashe, Mutambue, Ntoya et Tshilombo méritent une grande reconnaissance pour avoir consacré leur temps à parler avec nous de la connaissance culturelle kinoise.

Il serait fort ingrat de notre part de ne pas témoigner notre reconnaissance aux couples Stuart Moody et Wendling. Ils ont beaucoup contribué à l'aboutissement de ce travail en nous soutenant moralement, matériellement et financièrement. Leur aide nous a réconforté, ma fille et moi, et a rendu notre vie agréable. La chaleur humaine que m'ont donnée mes deux soeurs et amies Judy Stuart-Moody et Marianne Wendling pendant les dures moments qui ont suivi la disparition de ma mère reste ancrée dans le coeur. Il me manque les mots justes pour leur exprimer les sentiments que je ressens à leur égard. Je dirai tout simplement: merci d'être là pour nous.

Enfin, je voudrais adresser ma sincère gratitude à une combattante, ma fille bien-aimée Bijou E. Otakotsha Kabeya, qui, jour et nuit, partage toutes les étapes de cette nouvelle expérience. Je pense, mon enfant chérie, que tu me pardonnes de t'avoir communiqué toutes les difficultés et les joies éprouvées pendant cette période. J'espère qu'elles t'aideront à mûrir et à mieux comprendre la vie.

ABREVIATIONS.

1. AAP Afrikanische Arbeitspapier
2. AHV Afrikaanshe Handelsvereniging
3. ASA Association des Etudes Africaines
4. BB Edition Boma bango
5. AFECOZA Association des femmes commerçantes du Zaïre.
6. BEAU Bureau d'études d'aménagement urbain.
7. CCG Collège des commissaires généraux
8. CEDAF Centre d'Etude et de Documentation Africaine
9. CJAS Canadian Journal of African Studies.
10. CCIZ Centre du commerce international du Zaïre
11. CONACO Convention nationale congolaise.
12. CNL Comité nationale de libération.
13. CPA Centre Pédagogique Appliqué
14. CRISP Centre de recherche et d'information socio-politique
15. CVR Corps des volontaires de la République.
16. DI Dommages et intérêts.
17. DSP Division spéciale présidentielle.
18. Edipop Editions populaires.
19. EIC Etat Indépendant du Congo
20. FMI Fonds Monétaire International
21. IFOTT Institute for Functional Research into Language and Language Use
22. INS Institut National des Statistiques
23. ISS Institut of Social Studies.
24. Lik Edition Likembe
25. MPR Mouvement Populaire de la Révolution.
26. NAHV Afrikaanshe Handels Vernootschap.
27. ONU Organisation des Nations Unies.
28. PAS Programme d'Ajustement Structurel.
29. PDG Président Délégué Général
30. PUF Presses Universitaires de France.
31. PEV Programme Elargie de Vaccination
32. SAPE Société des ambianceurs et des personnes élégantes
33. SNEL Société nationale d'électricité.
34. SONAS Société nationale d'assurance.
35. T Edition Tcheza
36. TP Tout puissant.
37. UNAZA Université nationale du Zaïre
38. VWH Véritable wax hollandais.

CHAPITRE I INTRODUCTION GÉNÉRALE

PREMIÈRE PARTIE

Cette étude porte sur les représentations de la femme et les rapports entre les sexes tels qu'ils se reflètent dans la musique populaire en milieu urbain africain. Deux périodes contrastées de l'évolution de cette musique sont choisies pour en faire ressortir le rôle de l'image de la femme dans la transmission de savoir populaire (Dunya 1988, Jewsewicz 1984, 1986, Fabun 1996) à Kinshasa. La première période a été choisie parce qu'elle correspond à une époque marquée par l'essor économique de 1968 à 1973. C'est l'âge d'or qui suit l'accession de Mobutu au pouvoir. La seconde tranche de temps se réfère quant à elle à la période de la profonde crise économique qui a débuté en 1985 et se poursuit jusqu'à la fin de la deuxième République, entraînant avec elle des répercussions politiques et sociales ainsi que la propagation du sida. Dans une civilisation essentiellement orale, il me semble que la musique à travers ses chansons peut renseigner et aider à la reconstruction des certains événements de la vie urbaine. Des textes musicaux à grand succès sont sélectionnés pour faire ressortir non seulement les aspects économiques et sociaux des périodes où ils sont lancés sur le marché, mais aussi les comportements des populations devant une situation donnée, qu'elle soit heureuse ou malheureuse. Mes entretiens aux années 1986 à 1989 avec les femmes kinoises révélaient régulièrement le référent aux chansons populaires. Ma surprise était de voir comment quelques femmes s'identifiaient aux portraits de certaines chansons. D'autres femmes cherchaient à appliquer les propos de ces discours à leurs situations. La réaction de mes interlocutrices durant les conversations me semblait à la fois très importante et très intéressante. C'est ainsi que j'ai décidé de consacrer la présente réflexion aux images de femmes dans le discours chanté.

C'est surtout au cours de mes entretiens avec les femmes qu'une notion parfois contradictoire a surgi, celle de dignité/respectabilité. L'usage de ce concept renvoie à toutes sortes de stratégies. Autrement dit, il semble que tout le monde puisse atteindre cet idéal de dignité/respectabilité par n'importe quel moyen. Les dons naturels ou artificiels de la beauté corporelle, l'acquisition des biens matériels (habillement, bijoux, voitures, maisons), un comportement approprié à l'ordre social établi, ou encore, un haut statut obtenu par les rapports patrons-clients sont autant des techniques qui garantissent l'acquisition de la dignité sociale.

Quelques faits sociaux de l'âge d'or de la Seconde République

Le changement économique de l'âge d'or de la Seconde République entre 1968-1974 est marqué par quelques faits sociaux importants. Parmi ceux-ci, il y a eu, en 1973, la nationalisation des entreprises appartenant aux expatriés. Cette spoliation occasionna l'établissement de nouveaux rapports entre les patrons distributeurs et les clients bénéficiaires. Il y a eu aussi, en 1974, le championnat de boxe de la catégorie poids lourd, combat qui opposa Muhammad Ali à George Foreman. Pour les médias occidentaux c'était un gorgollement dans la jungle. Mais, dans l'esprit des kinois, ce combat était un symbole, une marque de triomphe de la Révolution Mobutuïenne. Durant une quinzaine de jours régnait une ambiance¹ de fête au Stade du 20 Mai où le spectacle

¹ Jewsewicz définit le savoir populaire ou le répertoire collective comme un code sémantique de mémorisation et de réinterprétation constituant une intertexte aux valeurs qui structure le discours du passé pendant qu'il le relie au présent. Ce savoir populaire est produit par un groupe social déterminé; il est une conscience collective qui peut se manifester sous une forme (Jewsewicz, 1984, 1986).

² Le mot ambiance est défini comme une euphorie totale inconnue, tous les paradis artificiels ni un accès

CHAPITRE 1 INTRODUCTION GENERALE

Cette étude porte sur les représentations de la femme et les rapports entre les sexes tels qu'ils se reflètent dans la musique populaire en milieu urbain africain. Deux périodes contrastées de l'évolution de cette musique seront prises en considération. Seul ce critère de limitation dans le temps permettra de satisfaire notre souci de faire comprendre le rôle de l'usage des images de femmes dans la transmission du savoir populaire (Biaya 1988, Jewsiewicki 1984, 1986¹, Fabian 1996) à Kinshasa. La première période a été choisie parce qu'elle correspond à une époque marquée par l'essor économique de 1968 à 1973. C'est l'âge d'or qui suivit l'ascension de Mobutu au pouvoir. La seconde tranche de temps se réfère quant à elle à la période de la profonde crise économique qui a débuté en 1985 et se poursuit jusqu'à la fin de la deuxième République, entraînant avec elle des répercussions politiques et sociales ainsi que la propagation du sida. Dans une civilisation essentiellement orale, il me semble que la musique à travers ses chansons peut renseigner et aider à la reconstruction des certains événements de la vie urbaine. Des textes musicaux à grand succès sont sélectionnés pour faire ressortir non seulement les aspects économiques et sociaux des périodes où ils sont lancés sur le marché, mais aussi les comportements des populations devant une situation donnée, qu'elle soit heureuse ou malheureuse. Mes entretiens aux années 1986 à 1989 avec les femmes kinoises révélaient régulièrement la référence aux chansons populaires. Ma surprise était de voir comment quelques femmes s'identifiaient aux portraits de certaines chansons. D'autres femmes cherchaient à appliquer les propos de ces discours à leurs situations. La réaction de mes interlocutrices durant les conversations me semblait à la fois très importante et très intéressante. C'est ainsi que j'ai décidé de consacrer la présente réflexion aux images de femmes dans le discours chanté.

C'est surtout au cours de mes entretiens avec les femmes qu'une notion parfois contradictoire a surgi, celle de dignité/respectabilité. L'usage de ce concept renvoie à toutes sortes de stratégies. Autrement dit, il semble que tout le monde puisse atteindre cet idéal de dignité/respectabilité par n'importe quel moyen. Les dons naturels ou artificiels de la beauté corporelle, l'acquisition des biens matériels (habillement, bijoux, voitures, maisons), un comportement approprié à l'ordre social établi, ou encore, un haut statut obtenu par les rapports patrons-clients sont autant des tactiques qui garantissent l'acquisition de la dignité sociale.

Quelques faits sociaux de l'âge d'or de la Seconde République

Le changement économique de l'âge d'or de la Seconde République entre 1968-1974 est marqué par quelques faits sociaux importants. Parmi ceux-ci, il y a eu, en 1973, la nationalisation des entreprises appartenant aux expatriés. Cette spoliation occasionna l'établissement de nouveaux rapports entre les patrons distributeurs et les clients bénéficiaires. Il y a eu aussi, en 1974, le championnat de boxe de la catégorie poids lourd, combat qui opposa Muhammed Ali à Georges Foreman. Pour les média occidentaux c'était un gargouillement dans la jungle. Mais, dans l'esprit des kinois, ce combat était un symbole, une marque de triomphe de la Révolution Mobutienne. Durant une quinzaine de jours régna une ambiance² de fête au Stade du 20 Mai où le spectacle

¹Jewsiewicki définit le savoir populaire ou la mémoire collective comme un code sémantique de mémorisation et de ré-mémorisation constituant une hiérarchie des valeurs qui structure le discours du passé pendant qu'il le relie au présent. Ce savoir populaire est produit par un groupe social déterminé. Il est une connaissance collective qui peut se manifester dans l'art (Jewsiewicki, 1984, 1986).

²Le mot ambiance est défini comme une euphorie toute mondaine, tous les paradis artificiels où on accède

des Américains allait avoir lieu. Les plus remarquables orchestres de la capitale zaïroise se relayaient pour jouer des journées entières. Du côté de l'occident, on a vu de grandes figures sur le programme: James Brown et B. B. King en compagnie de Jonny Pacheco et Ray Barreto. Mais ces événements qui témoignent de l'essor économique peuvent faire oublier qu'il y avait déjà eu une action socio-économique importante due aux femmes. En effet au début des années 1970, les femmes donnèrent une marque d'excellence à un pagne indigo fabriqué en Afrique de l'Ouest. Ce pagne fut baptisé Mon mari est capable. Repris dans une chanson par le musicien Tabu-Ley, le nom de ce pagne eut un grand effet sur la population féminine kinoise, influençant ainsi fortement les rapports entre les sexes (voir chapitre 5).

Matériel du travail

Les chansons sont d'une importance considérable du fait qu'ils constituent plus que d'autres créations populaires (peinture, théâtre), une expression privilégiée et populaire de la culture kinoise. Elles sont comme une sorte de nourriture quotidienne des kinoises et des kinois, jouées et dansées dans les bars, les boîtes de nuit et les *nganda*.³ Les taxis, les taxis-bus, la radio et la télévision nationale les déversent aussi à longueur de journée. Toutes les couches de la population la savourent. Elles touchent et informent plus que toute autre forme de texte sur les idéaux en honneur. Mais, depuis la profonde crise économique et politique, de nombreuses personnes déclarent se désintéresser des choses du monde-riche et -titres pour s'adonner à une autre sorte de nourriture, celle que procurent les chants religieux⁴ et les textes bibliques.

Mise à part cette réaction d'une fraction de la population kinoise, le regard porté sur les chansons populaires montre que pendant la redoutable crise économique qui a entraîné la misère sous toutes ses formes, les maladies, la pauvreté, le chômage, la déscolarisation massive ainsi que la désintégration politique générale, la critique voilée du discours chanté a constitué un instrument de construction de la conscience populaire et des rapports sociaux en général. Il suffit de se référer aux situations sociales, politiques et économiques que le discours chanté décrit. Les images symboliques relatives aux femmes deviennent de véritables stratégies de lutte. Les diverses expressions linguistiques qui s'y déploient sont un puissant moyen de communication qui, en plus de leur rôle de divertissement, prennent possession des sentiments, soit de l'éloge, soit de blâme. Les chansons Jacky C 34, Hélène C 35, Radio-Trottoir C 40 de Luambo-Makiadi Franco et (M)Po na moun paka bougé C 88 de Kabasele Ya Mpanya/ Pepe-Kale, pour ne citer que ces quelques exemples parmi des centaines, indiquent par leur interprétation populaire les attaques adressées contre le groupe au pouvoir.

Outre les reproches faits aux détenteurs du pouvoir politique et économique, on remarque un apport important de l'enrichissement du lexique lingala dans la description des situations

par la bière, la femme et la musique, dans une rivalité frénétique (Yoka 1983: 16).

³Originellement, *nganda* signifie un coin de retraite du pêcheur après une longue journée de prise et de travail. Mais à Kinshasa, *nganda* désigne les bars et des restaurants informels, tenus par les femmes dans leurs maisons, où souvent, un morceau de musique bien sélectionné accompagne la nourriture et la boisson.

⁴On lira avec intérêt le travail de Ndaywel 1993. Les 40 chansons mondaines d'inspiration religieuses ou des aires populaires qui ont un contenu profane traitant de la colère, l'humour et la dérision de la situation du pays y sont interprétées. On y note le rôle important de la symbolique religieuse dans la représentation que se font des zaïrois des phénomènes politiques et sociaux pendant la période bouleversée et chaotique.

sociales, économiques et politiques dans les oeuvres musicales. Ce qui confère à la chanson une spécificité et une portée historique exceptionnelle qui permet d'apporter une contribution à l'étude de la culture populaire. L'enrichissement du lexique lingala par l'influence des images religieuses, traditionnelles et politiques de la femme est importante en ce sens qu'elle permet de saisir la formation des identités nouvelles grâce à la production, la commercialisation et la consommation des chansons.

L'incorporation de ces portraits permet à son tour, de réfléchir non seulement sur la construction et la propagation de ce savoir populaire, mais aussi de dégager, selon le contexte, des qualités approuvées, souhaitées et critiquées. Autrement dit, ce discours chanté joue un grand rôle sur un terrain complexe habité par d'autres discours de la tradition, des religions transplantées de l'Europe et du monde Arabe, ainsi que des pratiques matérielles et symboliques du marché mondial, du travail salarié et de l'agriculture obligatoire. L'emploi des portraits de femmes en général et la description des rapports entre les sexes en particulier, jouent un rôle important dans l'identification et les relations sociales, en traduisant en plus pour la femme une version socialement autorisée de sa valeur et de sa place dans la société.

Enfin, j'aime beaucoup la musique. Elle me procure une joie immense et m'attendrit grâce à sa mélodie, son rythme et la parole. Pour reprendre les mots de Bemba, "la musique est une passerelle sonore qui rappelle les souvenirs, et qui sait si bien consoler les soucis en procurant un plaisir lié aux meilleurs moments de la vie. Elle accompagne également les moments de détresse" (Bemba 1984:16). Qu'est-ce que la musique populaire? Que représente-t-elle pour le peuple?

Musique populaire

De nos jours, la musique populaire désigne des modes d'expressions des pratiques sociales: esthétique linguistique et danse d'un groupe donné. Elle est définie comme une musique qui est bien reçue par le peuple, plus particulièrement celle très appréciée des jeunes adolescents qui dépensent de l'argent pour l'achat des bandes-cassettes, disques et revues (Breyne 1975). Cette définition est certes exacte et répond aux critères de la pop music ailleurs. Cependant, et les connaisseurs conviennent avec moi, elle est inadaptable au contexte zaïrois⁵ où chaque événement de la vie est accompagné de la musique. La rumba nationale est appréciée de tous, jeunes et adultes, hommes et femmes. Son importance est surtout fonction de sa capacité d'exprimer de nombreux aspects de la vie quotidienne des populations grâce aux chansons qui se diffusent facilement.

A Kinshasa, elle est nommée la musique de mouvement, celle où règne beaucoup d'ambiance, celle qui lance la mode vestimentaire et interprète les autres discours de la capitale du pays. Dans cet exercice, la musique égaye, informe et éduque les populations en critiquant le système par des images voilées. A cet effet, elle exploite des pratiques communicationnelles et gestuelles dont relèvent les mots, la mélodie, la cadence et la danse. Leur ensemble provoque dans le coeur des auditeurs un sentiment d'affection et d'amour. Toutefois, parmi les divers éléments communicatifs, le mot est une voie importante pour transmettre et construire l'identité. Il est également au Zaïre un instrument de réflexion grâce auquel les femmes et les hommes évaluent et interprètent leurs relations et celles des autres.

⁵ Notez que la musique populaire du Zaïre et du Congo-Brazzaville ont une ressemblance historique et culturelle.

Kinshasa: lieu de l'étude et la chanson populaire

La capitale zaïroise, Kinshasa, est située sur la latitude sud 4 degré 19' 32 '' 2. Son histoire s'enracine dans un passé lointain. Sa population comptait, en 1929, 43.332 africains et 2.2766 européens. En 1934, les retombées économiques font rabaisser ces chiffres à 26.012 Africains et 1.498 Européens. Mais, dès 1940, ces chiffres augmentèrent à 46.884 et 3.088. En 1945, l'appel à la main d'oeuvre pour soutenir l'effort de guerre doubla ces chiffres à 100.000 habitants. Cinq ans plus tard, la population atteignit 200.000 âmes grâce à l'essor économique. La croissance de la population suivra la même ligne jusqu'en 1955. Mais la régression économique à partir de 1956 poussa l'administration à prendre des mesures pour limiter l'exode rural en refoulant les chômeurs vers les villages (de Saint Moulin 1985:5-25). En 1980, la population kinoise atteint 2.000.000. L'Institut National des Statistiques estime la population actuelle de Kinshasa à 5.000.000 d'habitants.

Le cadre colonial a permis l'épanouissement de la musique populaire⁶ par la formation des camps de travailleurs marqués par la forte présence des hommes qui étaient au service des firmes, des compagnies fluviales et des maisons de commerce. Celles-ci trouvaient auprès d'eux une main-d'oeuvre bon marché. Ces camps étaient éloignés du centre administratif et commercial européen pour des raisons sanitaires et des bruits causés par la musique.

Lors de sa fondation le 09 avril 1882, la station de Léopoldville⁷ s'est solidement greffée sur l'ensemble des villages bateke et bahumbu de deux rives du fleuve Congo et sur les collines de l'arrière pays. Après avoir obtenu du chef Makoko le traité qui lui donna le droit sur le pool Malebo, Stanley prépara ensuite l'érection d'une capitale centripète à ce carrefour stratégique. A cause de sa situation géographique de dernière station accessible par le fleuve, Kinshasa a toujours été un point de rencontre et d'échange caravaniers. A son arrivée, Stanley trouva sur place une organisation commerciale très active et des structures socio-politiques basées sur le modèle de confédération des bateke.

Sous Ngaliema, Kinshasa était le principal lieu d'échanges de la rive méridionale du Pool où se troquaient, par l'intermédiaire des courtisans teke, l'ivoire et les autres produits du haut fleuve amenés en pirogue par les Yanzi contre les articles européens apportés par les Bakongo et les Bazombo (Bontinck 1982). Bontinck signale aussi la présence des sociétés hollandaises comme la Nieuwe Afrikaansche Handels-Vennootschap (NAHV) sur le territoire. Cette nouvelle société commerciale africaine avait succédé à l'Afrikaansche Handelsvereniging (AHV), après sa faillite le 15 mai 1883. Dès les années soixante, la "Maison hollandaise" possédait un nombre croissant d'usines sur le Bas-Fleuve et sur la côte atlantique, au nord et au sud du Zaïre.

La vie des habitants de Kinshasa était surtout basée sur les relations commerciales entre les peuples bateke, bahumbu et les populations environnantes. C'est ainsi qu'ils étaient désenchantés quand leur territoire fut occupé par des étrangers. L'irruption coloniale menaçait leur autonomie culturelle, politique et commerciale (de Saint Moulin 1971). D'autre part, on note

⁶Voir Bemba 1984, Stapleton et May 1987, Ewens 1991, 1994, Gondola 1993.

⁷Avant de quitter Léopoldville le 19 avril 1877 pour sa première expédition en amont du Pool, Stanley conclut une alliance avec Ngaliema. Par ses traités avec les Makoko de Mbe, le 10 septembre, et avec les chefs de la rive septentrionale, le 3 octobre 1880, l'italien français Pierre Savorgnan de Brazza avait égalisé Henry Morton Stanley.

de nombreuses populations venues des autres régions, particulièrement du nord du pays et de l'Afrique de l'Ouest comme main-d'oeuvre bon marché pour les nouvelles unités industrielles et le service militaire.

L'arrivée du premier train le 16 mars 1898 fut un événement important qui mit fin au portage. Vers 1919, Léopoldville devint un centre important et prit le pas sur Kintambo. Quatre ans plus tard, c'est-à-dire, le 1er juillet 1923, elle devient la capitale du Congo-Belge, donc un centre administratif, commercial et militaire de première importance. Sa formation ou plutôt son installation et son extension répondaient surtout à un besoin économique et commercial. Ce qui exigeait une main-d'oeuvre de plus en plus nombreuse. Ces événements, spécialement le chemin de fer, ont fait naître un véritable culte du travail. De nombreuses populations surtout celles originaires du Nord se sont déplacées massivement vers la Capitale. Une série de ruptures voit le jour. Les normes et la vision traditionnelles sont remplacées par le système colonial. Ces déséquilibres psychologiques ont fait naître, selon Balandier (1968), la reconstruction sonore de l'âme collective tribale autour du tam-tam du dimanche ainsi que l'émergence de nouvelles entités sociales qui avaient cimenté les langues véhiculaires (lingala à Kinshasa,⁸ Swahili à Lubumbashi et kikongo de l'Etat à Brazzaville). Nous reviendrons sur l'histoire post-coloniale.

Extension de la ville et le développement de la musique

Le besoin accru en main d'oeuvre pour le service colonial occasionna l'engagement des hommes en provenance des autres régions du pays et des pays africains (Sénégal, Ghana, Nigéria, Mauritanie et Côte-d'Ivoire). Attirés par l'établissement des premières usines hollandaises et belges auprès desquelles les populations ouest-africaines remplissaient la fonction de comptable (Bemba 1984:54), elles étaient en même temps soumises aux nouveaux modes de vie. Bemba signale comment le regroupement de ces travailleurs aussi bien dans leurs occupations que pendant leurs distractions était accompagné de ruptures avec l'univers spirituel de l'appareil normatif de la tradition et de leur vision de la vie. Les conséquences sociales sont décrites par Balandier (1980:32) en termes de transformation des rapports familiaux traditionnels.

Au début, ce furent principalement des hommes actifs attirés par le marché du travail. Certains étaient à la recherche d'argent pour payer la dot exigée par les familles des leurs fiancées. D'autres voulaient échapper au contrôle des vieux. Mais les femmes mariées n'avaient pas une place dans le circuit de travail offert par les Européens. Plus tard, elles suivirent mais en petit nombre (Balandier 1980). Ces déséquilibres avaient entraîné des changements dans la vie des citoyens.

La transformation des rapports familiaux traditionnellement prescrits dans les milieux urbains avait déclenché des conséquences sociales dues, selon Balandier, à la «mercantilisation» des rapports sexuels c'est à dire à la prostitution. (1980: 248-9, Gondola 1997). Malgré les effets négatifs de la disparition de certaines valeurs coutumières dans la vie des nouveaux citoyens, la musique connut, par l'introduction des nouveaux instruments, un épanouissement positif. Il en est de même pour l'extension du lingala. Grâce à son imposition comme langue de l'administration, de l'armée, de l'église et de l'enseignement, il est devenu un moyen de communication très important. Tous les habitants de la capitale zaïroise⁹ s'expriment en lingala. Par son biais, en tant que vecteur de l'identité culturelle, les musiciens touchent l'âme de la population.

⁸Voir Sesep (1986: 27-29) pour le lingala, Fabian (1986) pour le swahili et Bemba (1984) pour le kikongo.

⁹Kinshasa, Kin Malebo, Lipopo, Léoville sont autant d'appellations de la capitale zaïroise.

L'examen de la musique populaire touchera en partie à l'histoire de la ville de Kinshasa. La chanson Lipopo ya banganga du musicien Joseph Kabasele/Grand Kalle décrit la capitale Zaïroise comme une ville où règne une ambiance permanente. Le texte essaie de faire comprendre les rapports qu'entretient l'homme pauvre avec son environnement urbain:

O quelle ville à problèmes, Kinshasa
 Tous les jours on passe de fête en fête
 Que faire?
 Cette ville dont j'apprends la renommée
 J'en suis arrivé au point que toutes mes économies sont finies
 Tu me dis d'être insensible?
 Où donc dois-je mettre tous ces visages si divers (Bemba 1984:149)

L'atmosphère de cette ambiance se vit dans le bar, lieu où s'abîment les défoulements collectifs et s'illusionnent les lendemains individuels aliénés. Le bar est un espace qui définit et conforme tous les loisirs dans un kaléidoscope impressionnant de couleurs, de musique et de jeux. C'est là où se crée la mode et s'expérimente la musique et la danse (Yoka 1983:10). A part les bars et les nganda, les cérémonies religieuses (baptême, première communion), les retraits de deuil et les rencontres de *moziki*¹⁰ permettent aux familles de vivre cette ambiance. Grâce à la transmission par des hauts-parleurs des cabarets et des nganda, les enfants apprennent à danser et à mémoriser les chansons. Cette situation date de l'époque coloniale pendant laquelle les heures consacrées à la musique locale dépassaient largement celles des autres genres de musique. Bref, la pratique musicale est souvent en rapport avec ce que fait l'homme de son monde, ce qu'il pense de sa vie et de ses relations avec les autres.

Eléments de la musique zaïroise populaire

La musique populaire urbaine est composée de divers éléments culturels locaux amalgamés à partir des techniques et instruments locaux, africains et euro-américains.¹¹ Le brassage des Congolais et des Ouest-Africains donna un ton à la formation des musiciens qui commençait à se faire petit à petit, sur base d'un fond local, de la musique européenne et des Caraïbes. La revue Zaire (no 313, du 5 août 1974) parle de grouillement d'étrangers venus habiter à Kinshasa. Pour se divertir, ils créèrent des rythmes de chez eux qui seront plus tard imités par le kinois. En outre, l'installation des maisons d'éditions¹², des émissions radio-diffusées et l'introduction du cinéma

¹⁰*Moziki* signifie un groupe d'entraide qui fonctionne autour de tontines camerounaises qui se réunissent périodiquement dans un bar.

¹¹Kazadi wa Mukuna 1974, 1979; Bemba 1984; Stapleton et May 1989; Ewens 1991 et Bender 1992.

¹²L'importance que prenait la musique populaire, avait inspiré les expatriés à ouvrir des maisons d'éditions. On a vu surgir après la deuxième guerre mondiale la création des éditions pour production des disques. A Léopoldville, les marchands grecs et juifs-italiens sont les premiers éditeurs. En 1948, les frères Jeronimidis ont lancé l'édition Ngoma. En 1950, les frères Moussa Benatar ont créé l'édition Opika. En 1957, Papadimitriou a lancé l'édition Loningisa et Kiamwanganga a créé l'édition Vévé. Voir Fabian 1978, Kazadi 1979, Bemba 1984, Ewens 1991 et de mes propres souvenirs lors des émissions télévisées de Bankolo

et des revues de modes ont largement favorisé son essor et sa réalisation. Ce contact montre pour ainsi dire le franchissement des frontières africaine, américaine, européenne (Bemba 1984), voir même asiatique (Ewens 1991). Grâce à cette diversité d'éléments culturels et l'accroissement de la population de la ville, la capitale zaïroise est connue aujourd'hui comme le foyer indiscutable de la musique populaire de l'Afrique au Sud du Sahara (Stapleton et May 1989, Bender: 1991, Ewens 1991, 1994). A côté de ces différents éléments culturels, les conditions sociales, économiques et politiques de la période post-coloniale constituent des ingrédients importants pour l'inspiration des thèmes des chansons.

Le Zaïre post-colonial

Le climat politique

Pour mieux situer les éléments essentiels ayant marqué et influencé le développement de la musique populaire, il importe de reprendre en grandes lignes le contexte socio-économique et politique de la Seconde République (1965-1990). De nombreux ouvrages examinent, selon les tendances, les situations socio-économique et politique du Zaïre.¹³ Il est cependant hors de question de couvrir exhaustivement tous ces secteurs cités. L'on cherche plutôt à faire ressortir certains événements politiques, économiques et sociaux dans la vie quotidienne du kinois.

Il y a trente-huit ans que le Zaïre fait l'objet d'une décolonisation. La vie politique du pays était caractérisée par l'insécurité, des luttes fratricides et des crises politiques. On se rappelle les mutineries de l'armée, les sécessions du Katanga et du Kasai, la rébellion et l'instabilité ministérielle qui ont marqué le début de l'Indépendance. Le conflit entre le Président Kasa-Vubu et son premier ministre Lumumba occasionna la prise de pouvoir le 14 septembre 1960 par le Lieutenant Joseph Désiré Mobutu. Il installa un gouvernement provisoire du nom de Collège des Commissaires Généraux.¹⁴ Cette tentative de neutraliser le conflit entre le Président Kasa-Vubu et le Premier Ministre Lumumba fut vaine. Lumumba fut assassiné le 17 janvier 1961. Le pays fut divisé. M. Tshombe et A. Kalonji maintenaient leur position au Katanga et au Sud-Kasai. Mobutu et le Collège des C.C.G. continuaient à exercer le pouvoir à Léopoldville, dans les deux provinces occidentales et au Kasai Occidental. Tandis que les différents pouvoirs modérés négociaient, les militaires de Gizenga attaquaient le Katanga. L'ONU déclencha à son tour une opération. Celle-ci s'acheva avec des accords politiques ratifiés à Kitona, le 20 décembre 1961 par les Chefs de Gouvernement Adoula et Tshombe (Verhaegen 1980:117).

De retour à Elisabethville, Tshombe renonça aux accords et la situation redevint ce qu'elle était auparavant. Tshombe arriva à repousser les forces gizengistes avec l'aide des contingents de mercenaires. La sécession katangaise n'a pu être vaincue qu'en janvier 1963, grâce aux forces de l'ONU et l'intervention des Etats-Unis. Le Katanga fut alors divisé en trois provinces. Et Tshombe s'exila. Cette réussite donna l'espoir à l'ONU qui crut unifier le pays en respectant les documents signés en juillet 1960. Cependant, le morcellement du pays en vingt et une

Miziki à Kinshasa.

¹³Voir entre autre la série de publications du Centre de recherche et d'information socio-politiques: CRISP et les 1989 Cahiers du CEDAF, Young et Turner 1985, Nzongola Ntalaja 1986, Newbury 1986, Huyoux et al 1986, Callaghy 1984, MacGaffey 1986a et b, 1991, Huybrechts et Tailor 1987, Schatzberg 1988, 1993, Bayart 1989, 1993, Prefitt et Riley, Georges 1988.

¹⁴Les informations suivantes sont basées sur mes propres souvenirs ainsi que Verhaegen (1980:116-7).

provincettes rendait difficile la tâche des dirigeants du pays. Entre-temps, l'armée nationale divisée, se prêta à des nouvelles mutineries. L'administration devint inefficace et le premier ministre Adoula autorisa l'ONU à poursuivre ses opérations au Congo de 1963 jusqu'au 30 juin 1964. Pour consolider le travail effectué par l'ONU le premier ministre Adoula se tourna vers les Etats-Unis et les pays occidentaux pour obtenir l'aide. (Verhaegen 1980:121).

Au cours de la même année, le problème de l'organisation de l'armée nationale devenait difficile. Il y eut, en 1963, un amoncellement de plusieurs projets sous le contrôle de l'ONU. Mais, comme le gouvernement Adoula avait choisi l'armée des pays occidentaux pour l'instruction et l'organisation de l'armée congolaise, les instances consultatives de l'ONU refusèrent de collaborer. Ainsi, le gouvernement Adoula essaya de résoudre seul la crise. Pendant ce temps, l'opposition de Mulele au Kwilu et le Comité National de Libération (C.N.L.) qui opérait à Brazzaville et à l'est du pays, s'organisaient et gagnaient du terrain en vue de renverser en avril 1964 le gouvernement central.

La rébellion arriva vite à terroriser l'armée nationale par une série de croyances. La question de la croyance et de sa signification dépend de ce que les gens estiment être important quant à leurs rapports avec le pouvoir. Ainsi ils recourent à des symboles exerçant une fonction psychologique. Et les résultats sont interprétés selon les suppositions concernant la nature de l'homme et de sa relation avec la société (Ceyssens 1975). Il y a une large possibilité d'aperçues qui encouragent la critique mais d'une façon proportionnelle les assertions concernant la fonction des croyances (conservation de la tradition, les créations personnelles, les manipulations sociales, les motivations pour le changement etc) restent importantes. Par exemple, dans le combat entre l'armée nationale et l'armée rebelle, les insurgés faisaient croire à leurs ennemis que les balles de ce derniers se changeaient en eau ou rentraient les frapper. D'autre part, les rebelles promettaient une réelle libération à la population. Ainsi, la panique causée par l'armée rebelle auprès des forces gouvernementales représentait leur force surnaturelle. Au début, cette représentation leur permit d'avoir beaucoup de succès dans le Sud-Kwilu et au Nord-Katanga. Mais, le non-respect des conditions préalablement établies (abstinence sexuelle, respect des normes sociales), la composition ethnique, le manque de formation et d'organisation de ses membres et surtout la non-amélioration de la situation, rendirent inefficaces les Mulelistes. Néanmoins, l'intervention des mercenaires et parachutistes belges et de l'armée nationale avait permis la reprise de Stanleyville le 24 novembre 1964 et Lisala le 15 septembre 1965 (Verhaegen 1980:125-27).

Peu après, Tshombe menaça à partir de son exil de reconquérir le pays avec l'aide des mercenaires et des gendarmes katangais. Il voulut gouverner le pays avec la collaboration de ses anciens conseillers et de l'aide de la Belgique et des Etats-Unis. Cette proposition effraya le chef de l'Etat Kasa-Vubu qui se tourna vers le groupe de Mbinza et ses alliés: Kimba, Kamitatu, Kiwewa et le commandant en chef de l'armée nationale, le colonel Mobutu. Pendant cette période, la constitution en vigueur donnait des pouvoirs étendus au chef de l'Etat. Mais, les élections législatives nationales d'avril 1965 octroyèrent une majorité à la formation politique patronnée par Tshombe, la Convention Nationale Congolaise (CONACO), qui eut 122 sièges sur les 167 de la Chambre. Tshombe fut nommé premier ministre du gouvernement provisoire. Mais, le 13 octobre de la même année, le chef de l'Etat annonça la fin au gouvernement de transition et désigna Kimba comme formateur de gouvernement. Le conflit persista parce que Tshombe protesta contre la décision du Président Kasa-Vubu et obtint le succès le 5 novembre 1965.

Ce tiraillement sema la confusion dans la capitale congolaise et les bruits couraient à propos d'un éventuel coup d'Etat. Pendant que le chef de l'Etat affirme ses intentions de négocier avec les forces rebelles pour aboutir à une réconciliation, l'armée nationale, par l'initiative de son chef, le colonel Mobutu, décida le 24 novembre de destituer le chef de l'Etat et le gouvernement. Le coup

d'Etat par Joseph Désiré Mobutu, qui promet d'exercer le pouvoir pendant cinq ans, faisait également l'objet d'interprétation par le peuple. Lorsqu'un homme menaçait de renvoyer sa femme, il lui promettait de l'abandonner pendant cinq ans. Cette expression fut reprise par Luambo dans la chanson Gare à toi Marie C 1 où le mot *mpembeniser* entra dans le lexique lingala (voir le chapitre 3). En parlant de cinq années de pouvoir, Mobutu semblait vouloir restituer l'ordre.

La première préoccupation du Président de la République fut d'unifier le pays et de supprimer tous les partis politiques au bénéfice d'un Corps des Volontaires de la République: C.V.R., constitué le 9 janvier 1966. Son objectif était de promouvoir la conscience nationale et d'intéresser la population à la reconstruction du pays. Mais, on a compris que son intention était d'arriver à créer le parti unique dont il sera lui-même le patron. C'est ainsi qu'on y vit, le 17 avril 1967 malgré les déclarations rassurantes du gouvernement à l'égard du C.V.R., la proposition de créer le Mouvement Populaire de Révolution: M.P.R. La décision concernant le M.P.R. fut adoptée le 26 avril de la même année par une assemblée extraordinaire déclarant l'adhésion en bloc et inconditionnelle des millions de militants au M.P.R. (Verhaegen 1980: 140-141).

Au début du mois de mai 1967, le parti se chargea d'organiser les organes de l'Etat: le Congrès, le Bureau Politique et le Comité Exécutif National. Le Bureau Politique devint le centre nerveux du nouveau système. Quelques mois plus tard fut publié le Manifeste de la N'Sele qui devait jouer un grand rôle dans nombre de changements et de décisions d'Etat (restauration de pouvoir de l'Etat, la lutte contre la rébellion et une attitude ferme vis à vis de ceux qui risquent de mettre en cause le nouveau régime). Le Manifeste insistait également sur la liberté des citoyens. Mais, on a constaté au cours du temps, la non application de cette décision d'Etat. Disons qu'elle était contradictoire. La liberté d'expression ne pouvait exister que lorsque toute note discordante d'un organe de presse, toute déclaration publique non conforme à l'idéologie du M.P.R. étaient réprimés et leurs responsables soumis à toutes sortes de sanctions. D'où le refus au droit de grève, de critique à l'égard du Chef de l'Etat et de son gouvernement pour les zaïrois.

Trois ans plus tard, lors du premier Congrès extraordinaire tenu à N'Sele du 21 au 23 mai 1970, on décida de modifier la Constitution et de faire du M.P.R. l'Institution Suprême de l'Etat. Autrement dit, il n'y a pas de distinction entre l'Etat et le Parti. Tout zaïrois devint automatiquement membre du Parti-Etat. D'où le slogan, *olinga olinga te, ozali na kati ya M.P.R.* Ce qui signifie que tout zaïrois est obligatoirement membre du M.P.R. et que si un citoyen ne s'occupe pas du parti, le parti s'occupera de lui. Dès lors, les organes de l'Etat se transforment en organes du parti. Le M.P.R. connut son apogée pendant l'âge d'or de la fin de la décennie 1960 (1968) et de la première moitié des années 1970.

Situation économique

Parmi les pays africains, le Zaïre occupe la troisième position quant à sa superficie (2.344.885 km²). Il compte une population d'environ 50.000.000 d'âmes dont 40% habitent les villes. Un dixième de la population zaïroise habite la capitale, soit 5.000.000 de la population.¹⁵ Le pays dispose d'énormes potentialités économiques: richesses minières, possibilités agricoles, forêts exploitables, cours d'eaux poissonneux.

¹⁵Département du Plan: Institut National des Statistiques, Rapport Annuel 1993.

Les mines (le cuivre, le cobalt, l'étain, le diamant, l'or, l'argent, le manganèse, l'uranium) dominent l'économie nationale et fournissent plus de 60% du revenu total. Le Zaïre présente une large variété de régions géographiques et climatiques. Ce qui constitue un atout pour la production des denrées alimentaires et des objets d'exportation. Cependant, ce secteur est complètement négligé au profit du secteur minier qui connaît une chute depuis plus de vingt ans.

Pendant la colonisation, l'économie congolaise était contrôlée par des compagnies internationales en collaboration avec l'Etat Colonial. Ce dernier garantissait les conditions politiques et économiques profitables aux opérations: distribution des terres, répartition des concessions, construction des infrastructures, mobilisation de la main d'oeuvre bon marché et faible corporation des taxes et rapatriement illimité de profits (Huybrechts et Van Der Steen 1980, Schoepf 1988).

Après l'indépendance, la stabilité du climat de ces opérations était bouleversée par la course au pouvoir¹⁶ des responsables politiques dont nous venons de parler et la recherche de la promotion de l'économie nationale. Le nouveau régime est arrivé à calmer la rébellion et à gagner la confiance des organisations internationales. Il obtint des prêts qui lui permirent de fonctionner avec son Parti-Etat. Entre 1968 et 1973, le produit intérieur brut augmenta annuellement de 7% et fut de plus en plus la dépendant du prix du cuivre (Schoepf 1988). Mais quand le prix du cuivre, principale source de revenu national, connut des fluctuations sur le marché international, le Zaïre perdit, en 1974 par exemple, 660 millions de dollars américains qu'il aurait encaissé grâce à l'exportation de ce minerais. La même année, l'augmentation du prix du pétrole¹⁷ rendra son importation plus coûteuse. Cette importation fut quadruplée entre 1973-1987. Chaque année le pays dépensait 200 millions de dollars américains pour couvrir ses besoins en hydrocarbures. Ce qui représentait 20% des devises étrangères dont il disposait. En même temps les autorités exproprièrent les expatriés et distribuèrent leurs biens aux clients, amis et parents du régime.

En 1974, le déclin du prix de cuivre causa la chute du revenu national pendant que la dette extérieure devrait être payée. L'on enregistra un développement cumulatif négatif de 18% pour les années à venir et les prix des denrées alimentaires et autres augmentèrent de 6,58% (Schoepf 1988).

Les effets de ce désordre économique se remarquèrent par le niveau du revenu par tête d'habitant classifié parmi les plus bas du monde. En 1989, la Banque Mondiale estima une moyenne de 150 dollars américains par an. Cette moyenne, comme l'affirme Schoepf, cache une large disparité des richesses et l'inégalité entre les habitants. Jusqu'à 1989, beaucoup de familles prenaient un maigre repas par jour. Mais à partir des événements de 1991, le privilège d'un repas journalier se réduisit souvent à un repas par semaine pour les parents et à trois pour les enfants.

Les guerres civiles angolaises ont joué leur part dans le désastre du Zaïre. En août 1975, la fermeture du chemin de fer de Benguela, la voie la moins coûteuse pour l'exportation du cuivre du Shaba par la côte occidentale africaine ajouta une autre dimension aux problèmes économiques zaïrois. Les invasions du Shaba 1 et 2 (1976-77) et dernièrement Shaba 3 (1991-92)

¹⁶L'énoncé course au pouvoir fut récupérée par le musicien Luambo qui en fit le titre d'une de ses chansons de 1964.

¹⁷Les banques internationales se sont trouvés elles-mêmes avec les garanties substantielles de pétrodollars et ils étaient avides d'utiliser ce fonds comme prêts pour développer le pays. A partir de ce fonds, elles pouvaient obtenir un taux d'intérêt élevé.

compliquèrent la situation économique déjà difficile.¹⁸

Interventions des agences internationales

On ne peut parler de la crise zairoise sans signaler les différents plans de solution préconisés par les Agences internationales. Le projet recommandé pour la stabilisation économique était façonné par le Fonds Monétaire International et la Banque Mondiale dans une série de mesures de la politique d'ajustement structurel (P.A.S). Adhérer à l'ajustement structurel devint une condition sine qua non pour l'obtention de nouveaux crédits par le Fonds Monétaire International (F.M.I.). Pour le Zaïre, les prescriptions du programme de l'ajustement structurel comprenaient entre autre la libéralisation des prix, la fin du contrôle sur les échanges de la monnaie, le rapatriement des profits, la réduction du nombre des firmes parastatales par la privatisation et l'augmentation des produits agricoles et manufacturés. La dernière recommandation permettrait l'exportation afin d'engendrer les échanges en devises pour le remboursement de la dette publique. A côté de ces diverses stratégies figuraient la réduction des budgets, spécialement de celui destiné aux services administratifs et l'amélioration du contrôle des douanes avec les nouvelles taxes sur le commerce international.

Les initiateurs de la politique de l'ajustement structurel croyaient développer l'Afrique par le moyen du libre marché dépendant de la compétition sur le marché et des prix réels. Au Zaïre les maux pour lesquels le programme de l'ajustement structurel avait été prescrit sont réels. Mais ce programme feignit ignorer les plus profondes causes internes et externes de la crise économique. Parmi celles-ci, il faut compter des projets prestigieux initiés par la Banque Mondiale et le Fonds Monétaire International: Inga-Shaba représentant 20% de la dette publique,¹⁹ soit un milliard de dollars américains; le Centre de Commerce International du Zaïre,²⁰ et la Cité de la Voix du Zaïre. D'une façon générale, ces projets bidons n'avaient aucun rapport avec le développement du pays et encore moins avec l'épanouissement de la population.

Aspects culturels

La première moitié des années 1970 est considérée comme l'âge d'or de la Seconde République du Zaïre. Ce fut l'époque où le Président Mobutu visita la Chine et ramena une vision culturelle nouvelle, l'authenticité, afin de créer une identité nationale. La manifestation de la nouvelle culture s'est fait remarquer notamment par le changement des noms du pays, du fleuve, de la monnaie, par une nouvelle hymne nationale et par la suppression des noms européens des villes.²¹

¹⁸Mes propres souvenirs, voir aussi Parfitt et Riley 1989 pour les troubles du Shaba 1 et Shaba 2.

¹⁹Le projet hydro-électrique d'Inga-Shaba est construit sous l'influence de l'ambassadeur américain pour protéger le nouveau régime. Il est dit qu'en 1980 l'ambassadeur Sheldon Vance, qui était un avocat privé dans la compagnie Morrisson Knudsen, a initié ce projet pour fournir un contrat de construction d'une usine d'armes afin de défendre le régime de Mobutu (Georges 1988:15). La puissance potentielle de ce barrage hydro-électrique est de 100.000 MW pendant que la Société Générale d'Electricité estime sa consommation pour l'ensemble du pays à 2.486 MW (Hubrard 1989).

²⁰Le C.C.I.Z. est un grand immeuble avec fenêtres non-ouvrables où le conditionnement d'air fournit par une compagnie française tomba en panne un mois après la période de garantie (Georges 1988).

²¹TABLE DE CONCORDANCE DES NOMS DE LIEUX

Pour imposer ce changement, la décision du Chef de l'Etat fut justifiée comme une action visant à détruire complètement tous les vestiges de l'époque coloniale. Au nom de cette même authenticité, il rejeta également les prénoms chrétiens pour les faire remplacer par des noms zaïrois.

En outre, l'authenticité apporta un nouveau mode d'habillement, condamna le port des pantalons, mini robes et jupes pour les femmes. A la place fut instaurée la tenue nationale: deux pagnes et une blouse. Sous l'influence de la veste appelée col Mao Tse Tsung, les abacosts succédèrent aux vestes et cravates européennes pour hommes. Les hommes comme les femmes commencèrent à s'habiller élégamment. Ce virement idéologique imposé par un décret gouvernemental a promu la symbolisation de l'identité nationale et la recherche du goût repris régulièrement dans la musique populaire. Nous y reviendrons au chapitre 5.

Pratique sociale et politique de la musique populaire

Entre 1945-1960, les musiciens congolais se sont aussi engagés dans la lutte clandestine pour l'Indépendance (Lonoh Bokengele 1970, Gondola 1993). On a vu en 1953 le musicien Adou Elenga être emprisonné pour avoir osé parler dans sa chanson du Congo post-colonial: Atandele Mokili Ekobaluka: la situation changera un jour. En 1960, Grand Kalle et son orchestre African Jazz furent invités par les frères Kanza (l'un d'eux, Thomas, fut le premier universitaire congolais) à accompagner la délégation convoquée à Bruxelles pour la Conférence de la Table Ronde (Kanza Matondo 1993). A Bruxelles, Kalle et l'African Jazz enregistrèrent la chanson: Indépendance Cha Cha qui devint une sorte d'hymne nationale.

L'alliance entre les musiciens et les politiciens est un aspect particulier de la vie du peuple. Tantôt les musiciens dénonçaient les désordres politiques, tantôt ils faisaient l'éloge des autorités politiques dans les chansons comme *Badéputé Mbilinga mbilinga toboyi: Députés, cessez de semer la confusion*, *Lumumba Héros National*, *Kashama Nkoy*, *Cinq ans Ekoki: Cinq ans sont*

Albert	(Lac)	Mobutu
Banningville	(Ville et Région)	Bandundu
Bas-Congo	(District et Région)	Bas-Zaïre
Congo	(Fleuve et Pays)	Zaïre
Coquilhatville	(Ville)	Mbandaka
Costernansville	(Ville)	Bukavu
Edouard	(Lac)	Idi Amin
Elisabethville	(Ville)	Lubumbashi
Haut-Congo	(District et Région)	Haut-Zaïre
Jadotville	(Ville)	Likasi
Provinces	(Province)	Régions
Katanga	(Province)	Shaba
Léopold 2	(Lac)	Maindombe
Léopoldville	(Ville et Région)	Kinshasa
Luluabourg	(Ville et Région)	Kananga
Orientale	(Région)	Haut-Zaïre
Paulis	(Ville)	Isiro
Port Francqui	(Ville)	Ilebo
Stanleyville	(ville)	Kisangani
Thysville	(Ville)	Mbanza Ngungu

déjà passés, Salongo Alinga Mosala: Salongo aime le travail, Votez Vert, Belala authenticité: Prêchez l'authenticité. Selon Kanza Matondo l'authenticité était mal définie parce qu'elle exigea du Conservatoire de Musique et des Arts Dramaturges de modifier son programme académique au profit de la tradition orale. L'inclusion de la tradition orale au programme académique permettrait une élaboration progressive d'un programme basé sur la littérature existante appuyé ensuite par une recherche ethnographique de fonds pour intégrer cet aspect important de la culture dans le programme académique. L'application et l'interprétation de l'idéologie de l'authenticité a certainement eu un côté négatif vis à vis de la population. Elle fortifia le régime dictatorial pour opprimer le peuple. Toutefois, elle permit le développement de la musique par les musiciens qui recevaient un financement et des équipements.²² Ils allaient puiser des expressions et des mélodies dans les chansons de louange adressés aux chefs traditionnels dans leurs fiefs, pour exalter le Guide et son Parti-Unique.

Ces chansons et les danses traditionnelles étaient bien spectaculaires dans la musique de l'animation politique et culturelle qui faisait l'éloge du Président de la République. Dans maints pays d'Afrique, des formes de la musique populaire ont été récupérées et travesties pour servir des fins indiscutablement politiques. Au Zaïre leur performance publique servait à la propagation de l'idéologie du Mouvement Populaire de la Révolution (Parti-Etat). Chaque Région, chaque école, chaque entreprise, chaque institution publique ou privée avait son groupe d'animation qui répétait slogans et louanges lors des rassemblements officiels et des réunions hebdomadaires. Le but poursuivi était clairement énoncé par le Président: Heureux le peuple qui chante et qui danse. Ce slogan énoncé par le Président lui-même montre que la musique peut distraire la population et détourner son attention de la misère et du redressement politique.

Pendant les meetings présidentiels, les musiciens performaient leurs chansons pour entretenir les foules. Mais leur rôle était beaucoup plus spécifique dans la propagation des idéaux du parti et de la nouvelle idéologie. Luambo-Makiadi Franco par exemple était un porte-parole engagé du régime. Par ses compositions musicales il justifiait l'authenticité, la diffusion de l'idéologie et l'éducation du peuple. Plutôt que de cultiver les divisions ethniques, ses chansons insistaient sur l'adoption de l'identité zaïroise. Ewens (1994) cite la chanson Oya dans laquelle Franco glorifie l'authenticité comme la plus grande expression de la liberté individuelle. Cette chanson reprenait le discours du Président devant l'Assemblée des Nations Unies en 1973, discours dans lequel il parlait de l'auto-définition et de la découverte de l'identité, affirmant que le recours à l'authenticité n'était ni une expression de nationalisme ni un retour aveugle au passé. Au contraire, l'authenticité est un instrument de paix parmi les nations, une condition d'existence parmi les peuples et une plate-forme pour les États. Il considérait en outre sa nouvelle idéologie non seulement comme une conscience approfondie d'une tradition donnée, mais aussi comme une forme de respect pour l'héritage culturel des autres. Son but était surtout de réconcilier le pays en exigeant au peuple de bien connaître ses propres valeurs avant d'assimiler celles des autres. Ce beau discours se limitait uniquement aux paroles. Toutes les actions étaient tournées vers l'exploitation du peuple et l'acquisition malhonnête des biens matériels.

Les confessions religieuses n'échappèrent pas totalement à la nouvelle idéologie politique. Les difficultés qui obligèrent le Cardinal Malula à s'exiler pendant un temps à Rome montrent que sa conception de l'authenticité ne correspondait pas tout à fait à celle défendue officiellement par le régime. La performance de la chanson religieuse authentique est comme une source vitale. Elle satisfait le besoin d'exprimer la joie et même la tristesse. Des chansons religieuses circulent par milliers grâce aux bandes-cassettes et bandes-vidéo. Elles débordent le cadre de l'Eglise en ce

²²Déclaration de Wembadio et d'autres jeunes de Zaïko Langa Langa dans *Bingo* 1978, 311.

sens qu'elles sont aussi utilisées par exemple lors des cérémonies de deuil, et c'est indépendamment de l'appartenance confessionnelle des concernés.

Finalement, le folklore a été et reste l'un des principaux inspirateurs de la musique populaire du Congo. Ses défenseurs raisonnent parfois de manière métonymique, comme si l'on souhaitait que les filles nées d'une même mère (en l'occurrence les musiques secondaires ou dérivées par rapport à la musique folklorique dont elles sont issues) ne puissent pas avoir d'autre destin que celui de leur génitrice (Bemba 1984:35). En d'autres termes, malgré l'acquisition de nouvelles valeurs, les kinois n'ont pas complètement rompu avec ses valeurs anciennes. Les cérémonies de deuil ou de mariage, la naissance des jumeaux ou une promotion dans la carrière s'accompagnent souvent de performances musicales du groupe folklorique de l'ethnie de l'intéressé. Le stéréotype colonialiste conservateur affirmait que les tribus sont innés aux africains. A la veille des indépendances, les libéraux gagnaient beaucoup d'influence et il y avait de l'espoir que les tribus traditionnelles disparaissent devant le nationalisme. Cette situation était suivie de l'absence de recherche dans ce domaine et les plaintes des décideurs devant l'échec des tribus dans la vie des africains (Vail et White 1991: 265-70). C'est ainsi que l'ethnicité fut regardée comme histoire construite en interaction avec le processus de colonialisme et de nationalisme. Les idéologies ethniques ont permis aux hommes d'ouvrir/maintenir les voies pour un espace de pouvoir. Ces imaginations ethniques ne s'opposaient nécessairement pas à l'identité nationale mais étaient en interaction dynamique avec elle.

Au Zaïre, la musique populaire et ses chansons occupent une place de choix dans les représentations des actions des populations. Or, bien que ces images aient parfois fait un peu l'objet de discussion du symbolisme chez les anthropologues, elles n'ont pas tellement laissé parler l'entièreté du contenu des textes. Les contenus de chansons sont complexes et parfois contradictoires. Ils relatent du vécu et des expériences individuels et des groupes: l'amour, le mariage, le bonheur, le désir, l'espoir, la déception, le trahison, les souffrances, les rapports familiaux, conjugaux, amicaux, l'habillement, la beauté, la nostalgie, etc. La présentation d'un corpus assez considérable à la communauté scientifique peut être considérée par certains collègues comme superflue.²³

Il est cependant certain, comme je le fais remarquer dans ma note ethnographique, qu'il est difficile de réunir les textes dans un temps relativement court afin d'élaborer ce genre de projet. Des mauvais enregistrements, le manque de titres, d'éditeurs et même de noms des auteurs constituent un autre handicap. La formulation du projet aurait été relativement facile si j'étais en possession des textes déjà transcrits en langue locale.

Recherche sur le terrain

Un séjour au Zaïre étant impossible, la recherche sur le terrain s'est effectuée à partir de 1993, en Belgique, en France et aux Pays-Bas parmi les communautés zaïroises. Elle a consisté en des entrevues en profondeur parfois individuelles ou quelquefois en groupe (en couple ou mixte) qui ont eu lieu soit à domicile, soit dans un *nganda*, un bar ou pendant les cérémonies de mariage et lors des concerts. Une trentaine de personnes, en majorité des femmes, ont accepté de discuter avec nous sur notre sujet. Le matériel collectionné porte sur les représentations de femmes et les

²³On me citera, par exemple, le travail de Dzokanga et Behaghel 1978. Il est certain que la contribution de ces deux chercheurs a une importance dans l'étude culturelle du Zaïre. Mais leur travail ne couvre pas tous les aspects de l'époque choisie dans cette étude.

rappports entre les sexes. Evidemment, la littérature sur la musique au Zaïre, en Afrique et dans le monde ainsi que des écrits sur les rapports entre les sexes ont largement contribué à la réalisation de ce travail.

La décision de présenter un tel corpus a été jugée nécessaire pour une double raison. D'abord, je voulais laisser parler les textes. Ensuite, je pensais qu'il était nécessaire d'offrir à la communauté scientifique un important document afin qu'elle juge de l'envergure de l'emploi des divers éléments artistiques et linguistiques: proverbes, légendes, poèmes, blagues et ironies des auteurs. Si je présentais uniquement les résumés des récits, beaucoup d'expressions utilisées par les musiciens en vue d'agrémenter et de plaire au public auraient sans doute manqué. Je voudrais offrir à la communauté scientifique ces divers éléments et, en même temps, montrer la façon dont se débrouille, pense et s'amuse le peuple kinois qui produit des connaissances malgré l'extrême oppression politique.

Nous avons besoin de poser quelques questions concernant les portraits de la femme dans la chanson populaire zaïroise. Quelle est la relation entre les portraits de femmes et les diverses situations sociales économiques et politiques? Comment les rapports entre les sexes sont-ils illustrés ou symbolisés dans les chansons? Comment les chansons symbolisent-elles les aspirations ou les revendications des femmes? Quelles sont les réponses communes de la société à l'égard des chansons dans lesquelles sont peintes les images de femmes? Et, évidemment, quand nous considérons l'insécurité de l'Etat et les problèmes qui déchirent la société - la profonde crise économique, les maladies et la faim - pouvons-nous prendre les actions des musiciens comme une lutte contre le système oppressif?

La construction du travail

L'approche spécifique de ce travail est de considérer la chanson populaire comme une performance²⁴ représentant la cristallisation qui, sûrement, influence les relations de pouvoir, résumant et interprétant les expériences. La chanson devient la loi de ce qui peut être dit, un système qui gouverne les apparences. D'une part, elle moule l'auto-perception des femmes par rapport aux hommes et aux autres femmes. D'autre part, elle forme la conception que se fait la masse en opposition aux détenteurs du pouvoir. Autrement dit, l'interprétation des certaines chansons mettant en exergue les femmes donnent les raisons culturelles qui stimulent ces représentations dans leur changement contextuel. Ainsi, dans cette étude, les apparences gouvernées par la chanson populaire se situent à trois niveaux: (1) le niveau pratique au sein duquel se manifestent l'apparence vestimentaire et la beauté corporelle de la femme comme une voie de réussite. (2) Au niveau des rapports entre les sexes, on a les discours sur la sexualité insistant sur le maintien des arrangements sociaux et sexuels établis. Et enfin (3), au niveau où la chanson politique interprète le conflit entre le peuple et les autorités politiques. Ces quelques aspects soulevés ici sont loin d'épuiser la problématique du vaste terrain de la chanson populaire zaïroise des bars. Toutefois, ils me paraissent indispensables sur le plan heuristique, en ce sens qu'ils appellent une discussion sur les représentations des actions/expressions cruciales dans les rapports sociaux.

La musique populaire des bars ne peut être assimilée à la culture folklorique, moins encore à la haute culture. Destinée à la vente, elle remplit un rôle idéologique tout en façonnant les goûts de la masse populaire. L'exemple de Luambo-Makiadi Franco est typique. Propagateur de

²⁴Le débat anthropologique sur la notion de performance insiste sur l'action donnant une forme visible, audible à certaines idées, à certaines histoires (Fabian 1990b).

l'idéologie mobutienne, il a montré son intérêt à gagner de l'argent et à acquérir une position sociale. Membre de l'Ordre National de Léopard, Franco a reçu de nombreuses dotations présidentielles. D'autres musiciens façonnent aussi leurs mots pour plaire et cachent leur critique pour échapper ainsi à la censure du régime.

Les images représentées dans les chansons font aussi partie intégrante du domaine de l'action sociale, qui à travers le discours, exagère certaines idées sur les femmes. Elles insistent sur leur devoir et leur nature, leur place et les relations convenables entre les sexes. La religion joue aussi un grand rôle dans ces modèles de la société en ce qui concerne les rapports entre les sexes. Mais, en même temps, il y a une dissonance fondamentale dans le phénomène englobé par ces représentations. D'un côté, les discours chantés expriment les sentiments du peuple. De l'autre côté, ils sont agencés consciencieusement dans le but de mouler, de former, de créer des sentiments populaires favorables au régime.

Représentations

Avant d'aborder en détail la manière dont la notion de représentations est définie et analysée, j'en suggère quelques traits généraux. Ce n'est pas mon intention de prétendre reviser l'entièreté de l'usage de ce concept ayant d'ailleurs fait déjà couler beaucoup d'encre chez les spécialistes. Je voudrais simplement relever quelques éléments intéressants à ma discussion.

En anthropologie, nous apprenons de Fabian que ce concept constitue un problème qu'on aborde de diverses manières. Certains chercheurs favorisent l'usage du singulier pour parler d'une activité ou d'un processus. L'emploi du pluriel par d'autres, invoque les entités, les produits de la connaissance ou la culture (Fabian 1991:207). Reprenant le sens philosophique, Fabian souligne que l'idée de représentation suggère une supposition préalable de différence entre la réalité et ses "doubles." Dans ce cas, les choses sont appariées avec des images, des symboles, des actes ayant autorité et valeur de norme. La précision et le degré d'adaptation entre la réalité et ses reproductions posaient, jadis, dans l'esprit le problème de l'usage du concept de représentations. Cette situation a changé lorsque les philosophes ont perdu tout espoir de déterminer la vérité avec précision. Ils ont trouvé consolation dans le test d'une bonne représentation (Fabian op. cit.). Dans un tel cadre, affirme l'auteur, une représentation est "bonne" si elle permet à la science, y compris l'anthropologie, d'agir ensemble dans le monde.

Ce concept joue en outre un grand rôle dans la présentation d'un document ethnographique servant ainsi d'intermédiaire entre le chercheur, ses interlocuteurs et le lecteur. Le fait que la conception scientifique ramène au problème de distinction entre le connaisseur et le connu, la question de distance est soulignée. Pour rendre présents les interlocuteurs/informateurs ainsi que les conditions dans lesquelles se sont déroulées les recherches, le chercheur donne la voix aux interlocuteurs en citant leurs propos, en renvoyant aux protocoles de leurs entretiens ainsi qu'à d'autres documents produits par eux. Une précision est toutefois apportée par Fabian

If I had to specify anthropology's special contribution to debates about the nature of knowledge, I would say that reflecting on the nature of ethnography has led us to abandon naive faith in distance. One form this realization may take is to reject the givenness of the Other as object of our discipline... othering expresses the insight that the Other is never a simply given, never just found or encountered, but made. For me, investigations into "othering" are investigation into the production of anthropology's object (Fabian 1991:208).

Continuant sa réflexion sur l'usage des représentations, Fabian (1991) pense que l'insistance ne doit pas se faire seulement sur la différence entre la réalité et ses images. Mais on doit prendre les images comme une tension entre représentation et présence. Parce que, affirme-t-il, ceci aide à revendiquer d'abord la primauté de l'expérience comme quelque chose qui nécessite la présence avec le partage de l'espace et du temps. Ensuite, il souligne le processus et la nature productive des représentations non dans le sens faible du terme, usage par lequel processus peut signifier n'importe quelle activité ou séquence intervenue dans le temps et produisant toute chose qu'on choisit de prendre comme un résultat, mais dans son sens fort de transformer, de façonner et de créer. Cette dernière observation épouse notre attente sur l'emploi des représentations des portraits de femmes dans le discours chanté. Bref, c'est dire que l'anthropologie ne devrait pas penser d'abord aux représentations comme une habileté de l'esprit humain, mais plutôt comme ce que nous faisons, comme une praxis (Fabian 1991: 208-209).

Les représentations se réfèrent également aux façons dont les gens construisent les images du monde dans lequel ils vivent aussi bien qu'aux manières dont ils représentent le monde contrairement à leurs expériences actuelles (Beidelman 1993:1). De cette manière, les représentations se réfèrent au concept d'interprétation et de métaphore. Ces différentes significations comptent pour une large variété de canaux dans lesquels les imaginations sont exprimées.

Vue d'ensemble et brèves biographies des musiciens choisis²⁵

A propos de l'émergence de la musique populaire contemporaine, les avis sont divisés. Pour certains, elle date des années 1920, mais elle est devenue surtout connue avec la naissance de l'orchestre African Jazz de Grand Kalle dans les années 1950 (Bemba 1984). Pour d'autres, elle part des années 1940 (Lonoh 1970). L'influence de l'orchestre African Jazz et de son chef d'orchestre Joseph Kabasele/Grand Kalle est incontestable pour le développement de la musique populaire du Congo et du Zaïre. Issue de la classe des clercs, il a cherché à marquer un style nouveau en embrassant la musique des côtes occidentales africaines et des Caraïbes. Son style s'est stabilisé en 1955 par la création de la maison d'édition Esengo qui remplaça Opika. Son nouveau style était apprécié et imité par ses différents rameaux (African Fiesta, African National, le Sukisa et Afrisa International). Il avait formé des nombreux musiciens.²⁶ Fondateur de la musique populaire du Congo Brazzaville et du Zaïre, Grand Kalle a également gardé sa position politique jusqu'à la fin de sa vie. Etant le fanatique du Premier Ministre Lumumba, il a refusé de chanter, comme l'ont fait ses confrères Luambo et Tabu-Ley, pour le régime mobutien. Mais, si Grand Kalle gardait sa position politique du début, il n'en était pas ainsi pour les autres musiciens qui vivaient dans l'ambiguïté. Malgré les intérêts du peuple à défendre, leur situation sociale les amenait parfois à composer et à chanter pour le système dictatorial. Les données biographiques de chaque musicien montrent comment certains d'entre eux ont été emprisonnés pour avoir offensé les membres de la classe dirigeante.

²⁵Ces éléments biographiques proviennent des données collectionnées par Stapleton and May 1987, Bender 1992, Ewens 1991, 1994, Cassettes vidéo: Wemba raconte Shungu Wembadio, film de Bopy Membe 1994, entretiens avec Wuta-Mayi, Rigo Star (juillet et août, 1995) et mes propres souvenirs. Notez aussi que les noms suivant la barre sont leur noms d'artiste les plus connus.

²⁶Tabu-Ley, Kasanda wa Mikalayi/docteur Nico, Bombenga/papa Noël, Pepe Kalle.

Dans ce vaste domaine où existent des centaines de musiciens, il importe de noter la difficulté de sélectionner les musiciens. D'abord, nous avons pensé à la popularité des auteurs-compositeurs. Ensuite, notre expérience nous a fait comprendre le rôle joué par certains thèmes chantés dans la vie quotidienne des gens. C'est ainsi que, grâce aux qualités spécifiques de leurs oeuvres, six musiciens dont quatre hommes et deux femmes, ont été sélectionnés. Tous les six sont zaïrois et ont eu, à l'exception de Tabu-Ley, une formation scolaire peu poussée. Il s'agit: de Luambo Makiadi/Franco, fondateur et chef de l'orchestre le Tout Puissant, TP. OK Jazz; de Sinamoyi Pascal/Seigneur Rocherau/Tabu-Ley, fondateur et chef de l'orchestre Afrisa International; de Kabasele Yampanya/Pepe Kalle, fondateur et chef de l'orchestre Empire Bakuba; de Shungu Wembadio/Papa Wemba, fondateur et chef de l'orchestre Viva La Musica; de M'Pongo Landu/M'Pongo-Love, fondatrice et chef de l'orchestre Checke Checke Love et enfin Mboyo Marie/M'Bilia-Bel, chanteuse et danseuse de l'Afrisa International. Les deux premiers ont été retenus non seulement pour leur ancienneté et en raison de leur popularité mais surtout à cause de l'usage contrasté de leurs vues dans l'utilisation des images de femmes. Pendant que, dans ses récits satiriques, Luambo Makiadi représente la femme comme élément perturbateur de l'ordre social, sous plusieurs facettes allant des rapports entre les sexes (rivalités, jalousies, disputes) aux rapports avec les hommes et les belles familles, Tabu-Ley par contre la loue dans ses histoires romantiques.

Puisque, au début, les femmes²⁷ exerçaient surtout le rôle de supporteurs et quelquefois de danseuses (jouant l'érotisme et le désir de l'homme), il a été également jugé nécessaire de prendre deux d'entre elles²⁸ pour comparer leurs vues sur les images de femmes et les représentations des rapports homme-femme avec celles des hommes. Cet aspect explique le choix de M'Pongo-Love et de M'Bilia-Bel. Comme d'autres femmes musiciennes, M'Pongo-Love et M'Bilia-Bel ont plus tard joué le rôle des chanteuses-compositeurs.

Pepe Kalle est retenu à cause de sa position sociale. Il est parmi les jeunes musiciens dont les oeuvres représentent l'expression des Kinois de la rue et dont les déclarations au sujet des portraits de femmes dans les chansons me semblent capitales. Il déclare que pour manger à Kinshasa, le musicien doit chanter l'amour (Stapleton et May 1987: 159).

Finalement l'étude a retenu Shungu Wembadio/Papa Wemba, populairement connu comme roi de la Sape et lanceur de la mode vestimentaire, sujet permanent de la chanson zaïroise.

Il importe de souligner, avant de donner des spécifications sur les musiciens choisis, que les chansons sont généralement composées par les musiciens. Mais, cela n'empêche pas que des textes rédigés par des personnes extérieures au groupe soient performés par des musiciens.²⁹ Dans cet exercice, nous aurons de temps en temps, lorsqu'il s'agira d'interpréter certaines

²⁷Signalons qu'avant les vedettes Abeti Masikini, M'Pongo Love, M'Bilia-Bel, Vonga Aye, Tshala Mwana, Faya-Tesa et Deyess Mukangi pour ne citer que celles-ci, il y avait quelques femmes musiciennes telles que Yenga Moseka, Miss Bora et Etisomba.

²⁸Les femmes étaient souvent à la queue de la domination masculine et peu nombreuses dans la musique. Malgré le succès de quelqu'unes d'entre elles, le discours populaire les couple avec les hommes qui les découvrent ou les encadrent (M'Pongo-Love et Empompo, M'Bilia-Bel et Samangwana et plus tard Tabu-Ley).

²⁹Voir des chansons composées par Tabu-Ley Rocherau et exhibées par Grand Kalle ou ceux rédigés par Tété, la première femme de Tabu-Ley, et vendus à M'Bilia-Bel.

chansons, la possibilité de donner l'origine de la chanson, la personne qui l'a composée et de soulever la question sociale qui est centre du récit (Beauté d'une femme, M(Po) na moun paka bougé, Jacky et Hélène).

L'engagement des musiciens pour des questions sociales permet de connaître le contexte social, politique et économique. De Grand Kalle aux musiciens actuels, nous enregistrons diverses chansons reprenant des événements sociaux dans la vie quotidienne des gens. Cependant, le virus de la jalousie affaiblissait des rapports entre musiciens. L'envie de créer une maison d'édition les désunissait et les empêchait de créer des conditions nécessaires pour leur promotion sociale. En outre, les musiciens ont la réputation d'être des coureurs de femmes. Cette vie désordonnée conduit les uns à mourir pauvre et d'autres à vivre malheureux.

Mais du point de vue social il y a l'attraction des musiciens vers les personnes économiquement faibles: les femmes, les chômeurs. Ils interprètent leurs déceptions, leurs frustrations et leurs protestations en dénonçant toutes formes de répressions qu'ils subissent. Nous donnons présentement la biographie des musiciens.

1. Luambo-Makiadi³⁰ est né à Sona-Bata, dans la Région du Bas-Zaïre, le 6 juillet 1938 d'un père ouvrier au chemin de fer Matadi-Léopoldville. Le père fut emprisonné après la naissance de son fils. A sa sortie de la prison, la famille déménagea pour Kinshasa où le père mourut en 1949. Sa disparition affecta tellement Luambo que la mort devint plus tard une sorte d'obsession dans ses oeuvres. Aîné de quatre enfants, il aidait beaucoup sa mère dans la vente des beignets en jouant et en chantant pour attirer les clients. Son enfance était marquée par l'amour de la musique et du football. En 1956 il fonda son orchestre OK. Jazz. Pendant que Grand Kalle développait un style progressif basé sur le cha cha, Luambo dirigeait son orchestre sur des voies différentes dont les premières références venaient de la musique Latino-Américaine. Plus tard, son orchestre opta surtout pour la rumba qu'il trouvait être la plus appréciée du public.

Comme chanteur, Luambo avait une voix large souvent conversationnelle, attirée par la sagesse de la rue. La rumeur, une des sources de ses remarquables chansons définissait un style axé sur le Zaïre. Comme les autres musiciens, Luambo avançait avec le temps. Ses premières chansons étaient brèves, bien arrangées et principalement exécutées en lingala. Par contre, ses dernières chansons devenaient très longues, pleines de termes français et entrecoupées par des antiennes. Elles sont des véhicules de tous les problèmes de la vie dont les principaux thèmes portent sur les rapports entre les sexes. Pour lui, l'ensemble de sons était plus important que la mélodie.

La position de Luambo était unique. Il était à la fois homme du peuple et confident du Président Mobutu. Il composa de nombreuses chansons pour la propagande du régime mobutien: Cinq ans ekoki, Belela authenticité ya Mobutu, Candidat na biso: Mobutu Sese Seke Parmi ses dernières oeuvres figurent entre autres, Mamou C 61, La Vie des Hommes C 68, Mario C 81 et Keba na Sida. Sa vie musicale ne connut pas que des roses. Plus d'une fois il fut arrêté pour avoir attaqué certains membres du cercle des élites. En 1980, il dut se réfugier en Belgique. Mais la grâce du Guide Mobutu le ramena au Zaïre où il continua à mener sa vie avant de mourir en Belgique en octobre 1989.

³⁰Si le lecteur veut apaiser sa soif sur la biographie de Luambo et son gigantesque ouvrage, il peut consulter Ewens 1994.

2. Tabu-Ley est né en 1940 dans la ville de Bandundu, anciennement appelée Banningville, d'un père employé de l'Office de Transport Congolais (Otraco). Il a fréquenté l'école catholique et dès son jeune âge il prit goût à la musique. A douze ans, il chantait lors des fêtes paroissiales. Et à quatorze ans, il participait aux chorales de distribution des prix. Le surnom de Rochereau lui fut donné à cause de la brillante réponse qu'il donna à la question concernant le le défenseur de la ville française de Belfort contre les Prussiens au 19 siècle, à savoir le colonel Denfert-Rochereau (Lonoh 1984: 67-68; Bamba 1984).

Après ses études secondaires, Tabu-Ley exerça successivement les fonctions d'employé de bureau du Fonds d'aide aux indigènes et de secrétaire de direction dans un établissement scolaire. Il épousa Georgette Mowana dit Tété qu'il cita plus d'une fois dans ses chansons. Ses compositions débutèrent en 1956 avec Besame Muchacha. A cette époque, les congolais s'enthousiasmaient à imiter la musique afro-cubaine (Bender 1992: 64).

Son admiration pour Grand Kalle et l'African Jazz l'avait conduit à composer plusieurs chansons qu'il passa discrètement à grand Kalle avant de se dévoiler six mois plus tard. Son amitié avec grand Kalle fut consolidée pendant l'apogée de l'African Jazz 1953-56. Tabu-Ley dominait le répertoire et sauva son patron pendant une soirée où Kalle était seul. En 1959, il devint membre intégral de l'orchestre African Jazz, où, occupant le poste de directeur artistique, il enregistra sa chanson Kelia. C'est à cette époque qu'il fit la connaissance du futur Premier Ministre, Patrice Lumumba (Bender 1992:65). Son succès à l'African Jazz lui donna le mérite de rénover successivement cet orchestre sous les noms de l'African Fiesta en 1963 et African Fiesta Flash en 1965.

La musique de Tabu-Ley connut en 1970 son apogée lors de son apparition sur la scène de l'Olympia à Paris. Pendant cette époque, il reçut également la nomination de Chevalier d'honneur du Sénégal par le Président Léopold Sedar Senghor ainsi que le titre de l'Officier de l'Ordre National de la République du Tchad.

La carrière musicale de Tabu-Ley connut également quelques difficultés dues spécialement à la concurrence avec Luambo-Makiadi. Après le départ de Grand Kalle pour la France, les deux musiciens dominaient la scène kinoise. Pour concurrencer son adversaire, il bâtissait son succès sur les chansons de Luambo-Makiadi dans un style bien arrangé.³¹ Avec l'arrivée de M'Bilia-Bel, le conflit musical entre Tabu-Ley et Luambo-Makiadi devint plus prononcé. Lorsque, sous forme voilée, Luambo attaquait Tabu Ley, M'Bilia-Bel ripostait. Mais, malgré la discorde entre les deux musiciens, ils sont parvenus en 1983 à composer ensemble la chanson d'adieu à Grand Kalle: Kabasele in Mémorial.

Il ressort de certains entretiens que l'engagement politique de ces deux musiciens pendant la Seconde République est incontestable. Tout comme Luambo, Tabu-Ley était accusé de servir le régime dictatorial. Il affirma qu'il ne faisait pas la politique mais respectait le pouvoir en place, quel qu'il soit. Un adage zaïrois traduit cette attitude par "le mari de ta mère est aussi ton père." Le musicien n'a pas le droit de juger les gouvernements, déclarait-il. Si le pouvoir est au bout du fusil, le musicien n'a pas d'arme à feu, il n'a qu'une fleur à tendre à tout le monde.³²

³¹Interview avec Bingo en décembre 1978, repris par Bender (1992:65-6).

³²Ces déclarations contredisent celles reprises dans sa chanson Ngonga Ebeti (1993) dans laquelle il dénonce la situation politique actuelle et fait appel à Kasa-Vubu et à Lumumba, Kabasele Jef et Luambo Makiadi Franco.

3. Né à Kinshasa en 1951, Pepe Kalle est un des musiciens dont les oeuvres traduisent les expressions de la rue. Sa carrure lui a valu le surnom d'éléphant. Avant d'embrasser sa carrière musicale, il chantait comme choriste à l'école catholique de Kinshasa/Barumbu. Ensuite, il travailla pendant deux ans chez Grand Kalle avant de fonder son propre orchestre dénommé Empire-Bakuba. Le style de sa musique est marqué par des rythmes folkloriques luba et kongo. *Amour Propre* et *(M)Po na moun paka bougé C 88* figurent parmi ses plus grands succès. Pepe Kalle est parmi les musiciens zaïrois qui voyagent rarement vers l'Europe. L'Afrique de l'Est (Kenya, Tanzanie et Zambie) et de l'Ouest (Sénégal et Burkina Fasso) sont les pays où il se rendait régulièrement et où sa musique est bien consommée. Pepe Kalle est mort en fin novembre 1998 à Kinshasa.

4. Shungu W'embadio/Papa Wemba est né à Lubefu au Kasai-Oriental en 1949. Arrivé à Léopoldville/Kinshasa à l'âge de quatre ans, Shungu a, après son école primaire, eu un intérêt à la musique. Cependant, sa vocation était désapprouvée par son père qui, comme beaucoup de parents, identifiait les musiciens aux drogués et aux bandits. Ce refus rendit pénible le début de sa carrière musicale. Il a pu chanter dans l'orchestre Junior Diamant et l'orchestre Stukas grâce à la complicité de sa mère, chanteuse traditionnelle. Nous savons également que sa vocation musicale ne s'est réellement épanouie que dans *Zaiko Langa Langa* au sein duquel il composa *Chouchouna C 22* et *Meta La vérité C 23*.

Des problèmes financiers le poussèrent à vendre ses oeuvres ailleurs comme le firent de même ses compagnons Evoloko et Mbuta Mashakado pour les leurs. Cet acte les a conduit à quitter *Zaiko Langa Langa* pour fonder l'orchestre *Isifi Lokole* qui a été dissout une année après à cause des problèmes d'argent. La dislocation de ce groupe a donné naissance à *Yoka Lokole* qui n'a pas survécu longtemps. Lors d'un concert donné au Un Deux Trois, Wemba s'est vu chassé par ses compagnons. Ce nouveau départ lui donna ainsi la chance de fonder en 1974 l'orchestre *Viva La Musica*. Le début de cette formation correspond à son investiture comme chef coutumier du village imaginaire de *Molokaï* situé à Matonge sur l'Avenue Kasa-Vubu. La politique de l'authenticité zaïroise l'aidera à puiser son rythme et ses chansons dans les traditions otetela et autres. A côté de sa popularité de musicien et de chef coutumier du village *Molokaï*, la religion de la Sape rend ce chef d'orchestre très célèbre auprès des jeunes gens (Friedman 1992, Gandoulou 1989).

Roi des griffes vestimentaires, Wemba lance les modes masculines italiennes et françaises. Lorsqu'il passe à la télévision, il cite, prix à l'appui, les noms de grandes marques d'habits et de chaussures qu'il porte. Partout où il se rend dans les quartiers populaires de Kinshasa, il est applaudi par les jeunes gens qui en font une idole. Sa grande popularité avait, lors du Meeting Présidentiel à Kinkole, le 20 juin 1987, fait déplacer massivement les jeunes supporters de l'endroit où était le Président pour se rendre du côté où il se produisait. Comme d'autres musiciens de sa génération, Wemba se distingue par l'usage des images de femmes dans ses chansons. *Chouchouna C 22*, *Meta la vérité C 23*, *Amazon*, *Mère Supérieure*, *Kabibi* sont parmi ses meilleures oeuvres. Wemba affirme que la femme est souvent la source de son inspiration et qu'elle procure ainsi la paix du coeur.³³ Elle est comme l'eau et l'air sans lesquels l'homme ne peut pas vivre.

³³Voir son entretien en 1994 avec le journaliste Bolowa Bondjakwa, à son domicile de Mbinza.

5. Orpheline de père à l'âge de cinq ans, M'Pongo Landu/M'Pongo Love est née en 1956 à Léopoldville/Kinshasa. A l'âge de quatre ans, elle a souffert de la poliomyélite qui l'a rendue handicapée toute sa vie. Après ses études de secrétariat, elle a travaillé comme secrétaire de direction dans une compagnie automobile avant d'embrasser en 1976 la carrière musicale. Les chansons Kapwepwe, Marketing International C 30, Ndaya C 31, Pas Possible Mati C 32 et La Femme Commerçante C 43 sont ses grands succès. Dans Ndaya C 31, la voix limpide du Zaïre, comme la nommèrent les journalistes zairois, décrit une femme qui vante les qualités de son mari. Tandis que dans Pas Possible Mati C 32, elle détaille les stratégies employées par une épouse pour retenir son mari à la maison. La Femme Commerçante C 43 est un bilan des obligations d'une kinoise concernant l'avenir de son foyer pendant la période de la crise économique. Elle est décédée à Kinshasa, le lundi 15 janvier 1990.³⁴ Sa mort a été suivie une semaine plus tard par celle son ancien manager, Empompo Lowai.

6. M'Bilia-Bel, de son vrai nom Mboyo Marie, est née en 1958 à Kinshasa, de père mongo et d'une mère mbunza. Elle fit ses études primaires dans la zone de Ndjili. Elle épousa d'abord un infirmier avant de devenir danseuse et choriste chez Abeti Masikini. De sa première union, elle aurait eu quatre enfants.³⁵ Ensuite on l'a vue en 1982 interpréter la chanson de la togolaise Bella Bello chez Samangwana. Grâce au succès de cette chanson, elle fut surnommée M'Bilia-Bel. D'autres l'ont appelée la Nana Mouskouri du Zaïre. Récupérée en 1983 parmi les rochettes de Tabu-Ley, elle chantait peu de temps après en solo dans l'Orchestre Afrisa International. Son entrée a apporté beaucoup de succès à cet orchestre. Tabu-Ley était très content d'avoir une collaboratrice valable pour concurrencer Luambo. A plusieurs occasions, elle a eu à répondre aux attaques contre les femmes, chantées par Franco. Par exemple, dans Bagérants ya mabala C 50 elle décrit la situation d'une femme mariée qui ne peut vivre heureuse dans son mariage, car elle est persécutée par la belle-famille. Dans la chanson Eswui yo wapi? C 54, M'Bilia-Bel soutient les femmes divorcées et attaque les hommes qui ne cherchent qu'à détruire leurs ex-épouses.

Ses nombreuses chansons ne relatent que les rapports entre les sexes et beaucoup pensent qu'elle se réfère à sa propre situation. Pendant qu'elle travaillait chez Afrisa International, elle était la maîtresse de Tabu-Ley avec qui elle a eu une fillette du nom de Mélodie. Comme pour les autres musiciens, le succès de M'Bilia-Bel ne se limite pas seulement au Zaïre. Leurs disques sont diffusés et appréciés au Kenya, en Ouganda, en Tanzanie, en Zambie et dans de nombreux pays européens. Ses chansons sont très appréciées par les zairoises qui se voient représentées dans la plupart d'elles.

Outre ses compositions, sa renommée est due à sa manière de danser sur scène. Ses shows sur les antennes de la Voix du Zaïre ou au Stade attirent les foules. Les mouvements de son corps s'harmonisent avec les paroles et forment un tout. Tabu-Ley était fier d'avoir une telle collaboratrice. Cependant, comme nous signale un informateur, malgré son habitude de louer des femmes, Tabu-Ley est en fait un infidèle.³⁶ Il aurait une soixantaine d'enfants. C'est ainsi qu'apprenant la liaison de son amant et protecteur avec Faya-Tesa, M'Bilia-Bel fut blessée et quitta l'orchestre.

³⁴Les souvenirs de ma fille Bijou.

³⁵Entretien avec Longonya, Louvain-La-Neuve, le 5 janvier 1994.

³⁶Grâce à M'Bilia-Bel qui découvrit la qualité de sa voix magnifique lorsqu'elle a interprété la chanson de M'Bilia-Bel pendant un concours organisé par l'orchestre de la Voix du Zaïre, Faya Tesa fut son entrée dans l'orchestre Afrisa (les souvenirs de ma fille Bijou).

Mais l'infidélité ne fut pas la seule raison de leur mésentente. En 1985, la radio-trottoir kinoise (Walu 1994) répandit l'information selon laquelle la chanson intitulée: La Beauté d'une Femme C 85, ayant eu un succès formidable, serait composée par Tété, la première épouse de Tabu-Ley qui l'aurait ensuite remise à un garçon pour aller vendre le texte à M'Bilia-Bel. Quand cette dernière apprit l'amère vérité, elle tomba malade et fut même hospitalisée à la Clinique Ngaliema. A la même période, elle découvrit que la villa de Ma Campagne³⁷ où elle habitait ne lui appartenait pas comme le prétendait son protecteur. Ce choc provoqua une nouvelle crise pour laquelle elle fut encore hospitalisée. Elle se sépara de Tabu-Ley et sortit la chanson Phénomène C 95 qui connut un grand succès. Son départ provoqua une brèche dans l'Orchestre Afrisa International. Un grand vide a été créé et demeure jusqu'à nos jours. Les fanatiques de Tabu-Ley l'accusent d'être à l'origine de la chute de Ley.³⁸ Malgré son succès, les kinois tendent à la coupler avec son protecteur et amant, d'où son ingratitude envers Tabu-Ley. Rochereau n'est pas le seul à avoir perdu dans cette séparation. M'Bilia a aussi perdu sa popularité.

Présentation de l'étude

Pour des raisons pratiques, cette recherche sera limitée. Malgré mon intérêt général pour les images de femmes et les rapports entre les sexes dans la sélection des textes des six musiciens retenus et l'étude de l'impact spécifique de ces chansons sur les femmes qui les écoutent et essaient d'interpréter leur vie, je ne peux analyser tous les aspects des représentations de femmes. Elles seront débattues dans la manière dont les images de femmes lesquelles leurs auteurs espèrent être prises comme des données aussi bien par les hommes que par les femmes. Au fond, je suis d'accord avec Fabian (1991, 1996) sur sa reformulation du concept de représentations lorsqu'il argumente qu'elles visent à expliquer et à interpréter la réalité ou les réalités telles qu'attestées par le comportement ou l'action et servent en même temps d'intermédiaire par l'emploi des symboles. Dans son examen, il a cherché à déterminer ce qui compte comme représentations et à définir les termes que constituent des telles représentations comme système et comme entités avec des limites externes et des structures internes.

Malgré ma conviction que les valeurs transmises et renforcées par les images chantées sont incontestablement reçues, une partie de mon interprétation s'étendra à la façon dont ces valeurs sont remises en question ou défiées par certaines images de femmes. Ma conclusion est basée sur l'examen de quelques données ethnographiques et de certains extraits des chansons: Beauté d'une femme C 84, Boya ye C 53, C'est dur la vie d'une femme célibataire C 76, Coupe du monde C 58, Esui wapi C 54?, Hélène C 35, Honda C 39, Ida C 66, Jacky C 34, La vie des hommes C 67, Laisse-toi aimer C 19, Layile C 70, Lisanga ya bambanda C 55, Mama Bubu, Mamou C 60, Manganza C 79, Marketing International C 30, Marie-Clara C 16, Mario C 80, Maya ozali coupable ya misère na ngai C 59, Mpo na moun paka bougé C 88, Okogretter ngai mama C 72, Pas possible Mati C 32, Phénomène C 94, Sindo na Bruxelles C 96, Tangawisi C 49, Timothée abangi makambo C 9, Yo mobali tapale C 3, Mon mari est capable C 17, Femme commerçante C 42.

³⁷Ma Campagne est un quartier bourgeois de la Zone de Ngaliema.

³⁸Pendant mon travail sur le terrain, le compatriote qui m'accompagna au concert de M'Bilia-Bel à Saint Denis à Paris, la traitait d'ingrate à l'égard de Rochereau. Vieux asili likolo ya mwasi oyo, Le vieux n'a plus de succès à cause de cette femme.

Le chapitre 1 a donné une introduction générale décrivant principalement les informations de base et la justification de l'étude. Il traite aussi de certains aspects de l'histoire de la ville de Kinshasa et souligne le contexte dans lequel s'est développé la musique populaire. Ce chapitre offre également une esquisse de la façon dont le changement culturel s'est opéré à partir de l'intervention coloniale, spécialement concernant les valeurs relatives à la musique et à l'habillement. Vient en second lieu le chapitre 2 sur la méthodologie et sur quelques considérations théoriques ayant guidé ce travail. Quant au chapitre 3, il fournit une interprétation de certains éléments linguistiques du langage des chansons ainsi que l'usage des proverbes africains. Les chapitres 4, 5 et 6 de ce travail traitent de plus près, avec quelques détails, la vie des kinois à travers la pratique musicale et son discours. J'ai essayé de faire ressortir un certain nombre de thèmes: la notion de beauté physique dans la définition de la féminité, le rôle de la mode dans la formation de l'identité, les pratiques sexuelles de la femme ainsi que les rapports entre le peuple et les détenteurs de pouvoirs. Autrement dit, l'étude vise à montrer la façon dont la culture populaire, par le truchement de la musique comme action sociale joue un rôle considérable dans la vie quotidienne des populations. J'ai aussi essayé d'exposer de quelle manière les situations politiques et économiques alimentent régulièrement l'imagination populaire par la performance musicale. Enfin, la conclusion résumera les résultats des discussions de tous les chapitres développés dans ce travail.

CHAPITRE 2

QUELQUES REFLEXIONS SUR LA METHODOLOGIE ET L'APPROCHE THEORIQUE DANS LA COLLECTION ET L'EXAMEN DES CHANSONS

Introduction

Pour examiner les images de femmes et les rapports entre les sexes, il s'est avéré nécessaire d'employer plusieurs méthodes pour établir le nombre de questions soulevées dans cette étude. L'examen des chansons populaires en termes de mélange peut être identifié facilement aux éléments locaux qui incorporent des proverbes, légendes et des styles extérieurs venus d'Afrique, d'Amérique et d'Europe. Des chansons lingala contiennent de nombreux mots étrangers et locaux (Bemba 1984, Ewens 1991, Bender 1992). Elles se présentent comme un résultat de continuité et de changement des conditions socio-économiques. Les portraits de femmes tendent à dominer les différents thèmes.

Ce chapitre examine les données des recherches ethnographiques¹ menées à Bruxelles, à Louvain-La-Neuve et à Paris en 1993 (novembre-décembre), en 1995 (juillet-août) et en 1996 (novembre) ainsi que des entretiens multiples menés aux Pays-Bas et des conversations téléphoniques et lettres. Il vise à débattre d'abord des techniques et des sources des données recueillies, suivies par la discussion de certains concepts ayant guidé l'étude. Enfin, la manière concrète d'appliquer des notions débattues dans ce travail clôturera ce chapitre.

La réalisation de ce travail s'est basée sur quatre sources:(1) la littérature sur la musique populaire au Zaïre, en Afrique et dans le monde, (2) des textes transcrits et traduits, (3) des concerts et autres festivités (4) et enfin des entretiens avec quelques musiciens et quelques consommateurs de la musique zairoise.

Musique populaire: Etat de la question en anthropologie africaniste

La littérature sur la musique populaire en Afrique accorde une grande attention aux régions du Sud et de l'Ouest par rapport à celles de l'Est et du Centre.² Jusqu'aux années 1970, la plupart des travaux ont privilégié l'examen des instruments musicaux, des rythmes, des mélodies et de l'origine de cette musique. Kazadi wa Mukuna (1974), Fabian (1978), Bemba (1984) insistent beaucoup sur l'origine de la musique populaire de Kinshasa et de Lubumbashi. Celle-ci est fortement influencée par les conditions socio-économiques. Ces conditions ont certainement contribué à sa création et à son épanouissement. Mais il manquait à ce débat l'examen des textes et de leur signification sociale. L'analyse et l'interprétation des divers éléments linguistiques des chansons s'avère nécessaire pour mieux faire ressortir certains aspects de cette pratique culturelle comme le mariage, le divorce, l'infidélité, la stérilité, le célibat, la sexualité, l'habillement et la rumeur.

¹L'ethnographie est définie par Fabian comme un morceau de travail rédigé adressant des questions qui doivent être posées quand la théorie anthropologique est en rapport avec l'information, les expériences et les idées collectionnées par des recherches pratiques lesquelles sont communément appelées ethnographie. L'ethnographie peut se différencier en genres - et ranger des analyses systématiques aux narratives parfois autobiographiques. Certaines sont pointées avec des tables et des diagrammes, les autres avec des anecdotes et des recollections, d'autres encore avec des dialogues et textes cités (Fabian 1996: 187).

²Nketia 1986, Simon 1983, Coplan 1982, Stapleton et May 1989, Graham 1988 et Waterman 1990 ont dénombré les ponts qui relient les courants musicaux de l'Afrique en comparant leur évolution. Bemba (1984) examine les cinquante ans de la musique du Congo et du Zaïre en soulignant l'influence de styles importés de chaque (les rythmes latino-américains, la guitare électrique, le jazz, etc).

En reconsidérant les premières cinquante années (1920-1970) de l'histoire de la musique du Congo et du Zaïre, Bemba (1984) souligne qu'il s'agit d'une musique des pauvres, des marginaux victimes d'une double oppression, sexuelle et économique et des ceux pour qui l'amour était l'unique richesse-refuge. Tshonga Onyumba est parmi les rares chercheurs à décrire les relations homme-femme dépeintes dans les chansons des années 1980. Il cite les thèmes du mariage, de l'amour et de la magie. Cependant son interprétation est teintée par son optique populiste selon laquelle la femme est synonyme de péché et selon laquelle la soumission de celle-ci à l'homme est cautionnée par la religion.

Certaines recherches intéressantes ont été menées au niveau du continent. Waterman (1990, 1997) et de Ewens (1991, 1994) ont étudié l'histoire sociale et l'ethnographie de la musique populaire de jùjù au Nigéria et celle de OK Jazz au Zaïre. Ces études examinent l'intéressante relation entre la musique, l'identité et le pouvoir dans les sociétés urbaines. Ils ont essayé d'unifier des récits autour de nombreux thèmes comprenant des relations de continuité, de changement, de construction sociale, le rôle du style dans les représentations de l'identité et de l'idéologie de la culture populaire.

D'autres chercheurs se sont appuyés sur la musique pour décrire la vie des populations à des époques spécifiques. On peut noter comment la vie et les oeuvres musicales de Ebenezer Calander analysées par Bender (1989) tracent et commentent les événements quotidiens et les conceptions morales dominantes pendant deux générations dans la ville de Freetown à Sierra-Leone. Son livre sur La Musique Contemporaine Africaine (1992) donne une vue d'ensemble sur la musique africaine et quelques détails importants sur la vie des musiciens, les orchestres et les styles de danses. L'ouvrage montre également la façon dont les musiciens règlent leurs conflits par l'emploi des images de femmes.

Pendant que certains chercheurs³ voient dans les portraits de femmes et les rapports entre les sexes comme le reflet de la société actuelle, d'autres (Matondo 1972, Fabian 1978) les analysent du point de vue symbolique. On a vu chez Fabian (1978) une dimension métaphorique renvoyant à l'intention des acteurs, à l'ordre social, aux relations femme-homme. L'usage de la métaphore indique l'intention de la population de dénoncer les malaises de la société, malaises dont il serait autrement défendu de parler directement. La comparaison et les liens entre les trois pratiques culturelles, le mouvement religieux Jamaa, la peinture et la chanson populaire font ressortir les portraits des femmes et les rapports entre les sexes. Selon Fabian ces représentations véhiculaient surtout des difficultés éprouvées par les hommes colonisés en milieux urbains. Cet argument de Fabian se trouve déjà dans Matondo (1972) qui, malgré la reconnaissance de l'élément médiateur de la femme dans la chanson, attribue son image négative à sa nature, c'est à dire, à ses fonctions biologiques. Ce qui signifie que la femme est responsable de tout malheur ou désordre social. A notre avis la notion de nature soutenue par les socio-biologues dont le débat est bien connu, n'est qu'une manipulation idéologique qui crée et renforce la différence sociale entre les sexes. La position occupée par la femme dans la société est surtout le résultat des facteurs socio-historiques.

Les hommes ne sont pas les seuls à réfléchir sur les relations entre les sexes dans le discours chanté. Deux femmes zaïroises, Nkongoma et Amisi (1989) discutent les représentations de femmes et attribuent la dégradation de ces portraits à l'urbanisation. Par contre elles font l'éloge de la musique folklorique zaïroise sans fournir de référence précise. Leur principal argument semble être l'incapacité des Africains de se départir de la colonisation où le système d'éducation post-colonial et les gouvernements n'ont rien fait pour restaurer la dignité des femmes. La

³Tshonga Onyumba 1986, 1987 et Bemba 1984.

critique de l'échec de la culture affirme l'élaboration de nouvelles idées appropriées aux situations africaines dans les chansons. Ici, elles ne critiquent pas seulement la façon dont les images de femmes se sont dégradées, mais elles ridiculisent globalement l'héritage du système colonial d'éducation et du langage.

Dans le croisement des cultures, Koskoff et al (1987) montrent l'importance de la performance musicale dans les relations entre les sexes et soulignent entre autre comment la performance maintient l'arrangement social et sexuel établi. En effet, de nombreuses chansons décrivent le maintien de l'ordre social et sexuel établi (chapitres 5 et 6). Elles véhiculent les idéaux de l'ordre social.

La protestation et la menace de l'ordre établi sont parfois représentées sous forme d'images de femmes comme stratégie de pouvoir décrivant des contextes dans lesquels les femmes et quelquefois les hommes ont l'occasion d'adresser leur message à la communauté et/ou à l'individu concerné. Ces portraits sont utilisés non seulement comme critique sociale mais aussi comme des tactiques pour se défendre, pour attaquer les autres, pour encourager/décourager les maris/amants devant une situation donnée ou tout simplement pour justifier une décision prise. Pour les chanteuses, la présence continue des stratégies de l'emploi des images de femmes constituent un véritable outil qui les aide elles ainsi que d'autres femmes à faire entendre leur voix dans la communauté et à assurer pour ainsi dire le contrôle de leur vie. L'espace partagé par les musiciennes concernées par ce genre de discours signifie qu'elles ont la possibilité de puiser dans les anciens répertoires. On reconnaît souvent des adages de la rue dans les chansons de M'Bilia-Bel quand elle évoque la division sociale du travail.⁴ Des emprunts au christiannisme et à la culture euro-américaine ne sont pas rares.⁵ M'Bilia-Bel est l'une des chanteuses zairoises qui, selon l'interprétation populaire, raconte ses propres actions dans la majeure partie de ses chansons. La chanson Phénomène C 94 décrit, semble-t-il, la rupture d'avec son amant et chef d'Orchestre, Tabu-Ley.

Contextes de la musique populaire: Concerts et festivités

La musique populaire zairoise est un genre poétique connu de tous. Les chansons sont exhibées à l'occasion des événements significatifs de la vie collective - cérémonies de mariage, baptême, première communion, deuil, soirées de gala, meetings présidentiels. Ces manifestations sont des occasions propices pendant lesquelles ses consommateurs expriment leurs sentiments de joie ou de protestation. Durant le concert, les fanatiques chantent à haute voix et (dés)approuvent par des gestes de la main et des mouvements de la tête les messages véhiculés. Ils montent souvent sur le podium pour remettre à leur idole quelques billets de banque⁶ ou pour lui essuyer le visage avec un pagne. Ils profitent de cette occasion pour toucher le star et lui parler afin de se faire remarquer sur les antennes de la télévision. Tandis que les shows exhibés au Zaïre sont d'une grande vivacité, les spectacles européens se distinguent par l'absence de démonstration extravagante: On ne distribue pas de billets de banque et il y a absence de conversation avec le

⁴Nazali mwasi C 47: le mari défriche le champ et la femme vient ensemercer pour que la famille ait à manger.

⁵Si tu m'a nourrie et habillée, c'est pour payer la dette d'Adam envers Eve: Eswi wapi C 54.

⁶Ces billets sont ramassés par un des chanteurs et remis plus tard à l'intéressé. La pratique de couronner le chanteur avec des billets de banques, sert, selon Watermann 1990, (1) à rembourser les dettes, (2) à renforcer des types des relations (3) à négocier des statuts sociaux par une exhibition publique de richesse. Cet argent symbolise pour le musicien l'appréciation de la part des fanatiques.

musicien. La joie du public est connue par des manifestations moins bruyantes. Le musicien gagne surtout en symbole. L'Europe avec ses décors lui donnent un bon cachet au pays pour l'écoulement de ses chansons.

M'Bilia-Bel, Bamundele, Wuta-Mayi et Ntesa sont les musiciens qui nous ont accordé un entretien. Deux courtes conversations avec M'Bilia-Bel après son concert du 23 juillet 1993 à Delft et celui du 13 novembre de la même année à Paris furent de moindre importance. Ces rencontres ont été différemment perçues. La première fut facilitée par mon apparence vestimentaire. J'étais habillée en tenue nationale. Je portais un pagne nommé "La Conférence Nationale". Mon interlocutrice eut l'impression d'être en présence de l'épouse d'un ambassadeur. Le deuxième rendez-vous a été vite pris pour Paris. Arrivée là en novembre, ma tenue de mécanicien avait tout gâché.⁷ M'Bilia-Bel m'évita et aucun entretien en profondeur n'eut lieu. Je suis arrivée à avoir les données sur elle et sa carrière grâce à son collaborateur Bamundele et à ses amies. Ces difficultés expliquent l'effort considérable que doit déployer un chercheur pour obtenir des informations sur la culture qu'il étudie.

Questions de méthode

Relations chercheur-interlocuteurs

Traditionnellement, les anthropologues allaient collectionner des informations auprès des personnes qui faisaient l'objet de leurs études. Malgré certaines connotations négatives de leurs interprétations, il est cependant juste de reconnaître leurs efforts en vue d'obtenir ces données tout en ayant conscience de la différence entre les aspects culturels décrits et les leurs. Ces chercheurs méritent donc d'être félicités. Sans ces efforts déployés dans des conditions parfois difficiles, le recueil des données sur les représentations des structures socio-culturelles serait vain. Si nous voulons savoir comment s'y prend un(e) anthropologue local(e) partageant pleinement ou partiellement la pratique culturelle concernée, nous avons quelques informations sur ce sujet. L'acquisition du savoir culturel peut se baser sur les souvenirs personnels si le chercheur a eu une grande expérience dans la connaissance de sa culture. Si par contre son savoir est limité, il doit s'appuyer sur la procédure classique pour l'extraction des données ethnographiques, procédure qui demande parfois la confrontation entre ce que connaît le chercheur et le savoir des auditeurs et producteurs.

A ce sujet le problème communément rencontré par tous les anthropologues étrangers et locaux demeure celui de la communication. La capacité de dialoguer convenablement avec ses interlocuteurs est au centre de la recherche sur le terrain. Ce point est largement discuté dans la majeure partie des travaux de Fabian dont voici un petit extrait:

I came away from my reflections convinced that ethnography is essentially, not accidental, communicative or dialogical; conversation, not observation, should be the key to conceptualizing ethnographic knowledge production (1990:4).

L'importance de la communication ou du dialogue demeure cruciale dans toute recherche ethnographique. Même quand l'étude est menée par un chercheur local dans sa propre communauté, la difficulté de se faire accepter est parfois grande, du moins au début de la

⁷L'importance accordée à l'habillement a été fortement souligné pendant ma recherche sur le terrain. J'étais régulièrement reprochée de me négliger avec une tenue de mécanicien, c'est-à-dire, en jeans, pantoufle et un petit pull-over. Pendant que cet accoutrement me dévaluait auprès de ma communauté, il constitue malheureusement une véritable torture psychologique pour certains collègues qui le considèrent comme une stratégie d'attirer les hommes.

recherche (Morsey 1988:77).

Une certaine méfiance s'est manifestée à mon égard et m'a rendu en quelque sorte étrangère parmi les nôtres. Cela signifie que l'anthropologue local(e), n'est pas tout à fait à l'abri des difficultés éprouvées par le chercheur étranger. Pendant que ce dernier se heurte aux obstacles d'ordre culturel qui l'empêche d'entrer en interaction avec ses interlocuteurs, les conditions socio-politiques peuvent, si elles s'imposent, rendre le chercheur local(e) incapable de communiquer avec les gens.

Quand je débutais la recherche ethnographique, j'avais beaucoup confiance en moi. Je pensais, en tant que zaïroise, avoir dans un domaine aussi populaire que la musique, le privilège d'engager facilement les conversations avec les gens. Consciente également de la connaissance des plusieurs langues nationales et officielle du Zaïre et forte des éléments socio-culturels à ma disposition, je minimisais les difficultés d'interaction avec les membres de la communauté zaïroise.

Comme l'on sait, le système politique zaïrois avait modifié, par le partage des intérêts bénéfiques au cercle d'élites, progressivement la conscience du peuple. La transformation négative de la conscience favorisait la méfiance et la crainte parmi les gens. La peur de se confier à l'autre justifie de fois de nombreuses accusations abusives. Ainsi, ma double position de femme et de chercheur me rendait plus suspecte aux yeux des compatriotes. Pendant la Révolution Mobutienne, certains éminents professeurs et chercheurs d'universités zaïroises s'adonnaient à la politique pour faire face à la stagnation et à l'irrégularité des salaires. Ils occupaient de hautes responsabilités dans la hiérarchie politique. Les femmes étaient surtout utilisées pour soutenir la Révolution à travers la danse, l'animation populaire et l'espionnage. Ainsi s'explique la tendance à m'assimiler aux élites et clients du régime dictatorial.

Avant de me rendre sur le terrain, je cherchais à acquérir le matériel de travail. Pour ce faire, j'ai demandé sans succès aux compatriotes d'emprunter ou de copier des cassettes ou CD avec des chansons zaïroises. Leur réaction ne fut pas encourageante. Pour certains, j'étais un élément dangereux, un agent de la sécurité de Mobutu qui cherchait à enlever les réfugiés zaïrois des Pays-Bas. Pour d'autres, spécialement les femmes, je devenais malheureusement la cible de leur colère. Entrer en contact avec elles, était une occasion pour arracher leurs maris. Une femme intellectuelle est à éviter parce qu'elle possède les atouts nécessaires pour détourner les maris d'autrui. Malgré cet obstacle rencontré auprès des mariées, je pensais être épargnée de l'expérience de me faire percevoir comme une menace sexuelle par le choix d'un accoutrement très modeste. Malgré cette stratégie, mon activité m'a, en tant que femme célibataire, placé dans un état vulnérable. J'étais quelquefois sujet des avances sexuelles, mêmes par les abbés ayant l'habitude de se faire supporter par les femmes.

Mais, lorsque six mois plus tard, je les avais convaincu de ma solidarité féminine, maternelle et patriotique, je devins amie des mêmes femmes qui se méfiaient de moi. Cette confiance me permit de saisir la signification des aspects spécifiques de certaines situations. Par exemple, l'une d'entre elles reçoit un montant insuffisant d'argent de ménage auquel elle ajoute de l'argent gagné par son travail sans évidemment en parler au mari.⁸ Le problème surgit quand la femme perd son travail et demande de l'argent supplémentaire au mari. La réaction du mari est très décourageante.

L'entrevue avec cette femme, comme celle avec d'autres, montre suffisamment que le problème de communication dépasse parfois de simples conditions permettant uniquement l'extraction du

⁸Notez que le mari la laisse se débrouiller avec son argent pour satisfaire ses besoins et s'occuper de sa famille d'origine.

savoir. L'attitude adoptée par le chercheur envers ses interlocuteurs et interlocutrices, la confiance et parfois l'intérêt accordé à leurs problèmes, facilitent les entretiens. Autrement dit, l'acquisition de la connaissance populaire demande qu'on dépasse le simple jeu de question/réponse. Ce dépassement et, évidemment, l'apport des amies et collègues, m'ont permis d'entrer en interaction profonde avec les auditeurs, les femmes chantées et les musiciens.

Méthode performative

Pour mettre dans leur contexte les idées qui vont suivre, il est nécessaire de revenir sur ma préoccupation méthodologique de départ. Il y a quelques années, j'ai appris à travailler avec la méthode performative (Schoepf et al 1987, 1991). Dans un sens général, la performance est un élément de toute action sociale et de toute culture humaine (Finnegan 1992). Elle peut être un mode de langage utilisé, un moyen de parler qui devient constitutif dans le domaine de l'art verbal comme communication parlée (Bauman 1977a). La performance souligne aussi l'interaction entre les talents individuels et les cultures à étudier. Elle aide et encourage parfois les chercheurs à explorer et à comprendre des idées et des pratiques locales (Fabian 1990b). Dans de nombreux cas, la performance musicale a été signalée par quelques chercheurs comme une sorte d'arme pour des gens socialement faibles. Elle devient ainsi une voie qui permet de véhiculer et d'émettre des critiques et des commentaires sociaux. Les musiciens/chanteurs zaïrois, comme nous le verrons, utilisent toute sorte d'expressions sarcastiques, proverbiales et des blagues pour émettre des commentaires sur les problèmes sociaux, politiques et économiques locaux. L'emploi de cette couverture dans les chansons leur permet, dans certains cas, mais pas toujours, de se protéger contre les sanctions.

MacLeod (1982) définit la performance comme un ensemble d'activités, allant d'une conférence au festival. Il affirme que la performance prévoit un programme d'activités spécifiques, bien organisées entrevoyant un début et une fin. L'isolation culturelle des idées de base des artistes pendant l'exhibition de leurs oeuvres est prise également en compte dans sa définition. L'emploi du concept performatif a été aussi jugé nécessaire par des anthropologues et folkloristes américains pour qui l'enregistrement et l'analyse du discours oral semblent avoir une signification centrale. Cette méthode permet de documenter l'apparition, la propagation ou la création des formes culturelles. Ces chercheurs ont insisté sur la réalisation de l'expression orale et de l'art verbal à travers la performance, plutôt que sur des textes écrits (Finnegan 1992:13). Leur intention était de souligner l'intégralité des événements produisant des mythes et des récits racontés. Enfin Fabian ajoute que l'attention à la performance rend nécessaire l'étude des événements en tenant compte de leur contexte global: la distribution des rôles parmi les participants, l'emploi des concepts de temps et d'espace, concepts liés quant à eux à la performance orale, dans la musique et dans la danse.(Fabian 1990b:8).

La méthode performative dite expérientielle consiste à introduire le changement culturel dans les organisations informelles (les affaires), le gouvernement, le développement de la direction administrative, le leadership, la capacité de prise de décision, la transmission d'un nouveau savoir aux adultes dans une large variété de cadres. Cette méthode a été appliquée dans le cadre du projet *Connaissida*, la prévention contre le Sida, sous la direction de Schoepf, pour désigner l'usage d'un procédé d'apprentissage, comprenant les jeux de rôle, les discussions en petits groupes et les affiches afin de démontrer aux participants leur capacité à réduire le risque de contamination.⁹ Le leader ne donne pas des conseils. Il organise plutôt la recherche des solutions

⁹Le projet *Connaissida* visait le changement de comportement des gens: la protection à travers l'usage des condoms. Mon étude consistait à enregistrer les actions des auditeurs/supporters, néanmoins non dans le but spécifique de les guider à changer de comportement mais plutôt de comprendre l'usage des portraits de femmes comme une action culturelle.

appropriées aux modes de vie des participants. Cet exercice cristallise les expériences de la vie réelle. Le savoir cognitif est stimulé par l'impact émotionnel de la situation. Ainsi, le développement des réactions des participants sur ce qu'ils viennent de faire, voir et entendre en groupe, constitue un filtre social pour une expérience d'apprentissage. Le groupe arrive vite à développer un savoir-faire avec des normes et des valeurs qui renforcent l'apprentissage de la nouvelle connaissance et habilité (Schoepf 1991:198).

"Performers", participants et le déroulement de la performance

Certaines questions peuvent être posées sur le déroulement de la performance. Par exemple: les actions du musicien/chanteur dans la performance. Le musicien peut chanter ou alterner avec une femme. C'est le cas de M'Bilia-Bel et Tabu-ley, Luambo-Makiadi Franco et Jolie Dette. Un autre point peut se rapporter à la manière dont le performer/musicien remplit son rôle.

La recherche de l'originalité et du succès stimulent certains musiciens à imaginer toutes sortes de stratégies pour capter l'attention de l'assistance et des supporters. Le cas de Papa Wemba est très parlant. Après avoir été à deux reprises chassé par ses collègues, le musicien Wemba avait finalement trouvé une technique pour attirer la curiosité. Il s'est fait couronner chef du village imaginaire de Molokaï. Pour ce faire, il s'habillait pendant toutes ses performances de 1978 en tenue de chef de village. C'est-à-dire, un pagne en raphia avec une veste au dessus et une canne en signe de commandement. Le succès de son investiture comme chef du village Molokaï lui a donné encore plus d'imagination pour impressionner. Laissant de côté la tenue indigène, il commençait à se vêtir en culotte kaki, un casque, des chaussettes blanches et des souliers noirs. Cet accoutrement rappelle, dans la mémoire collective, la colonisation. C'est l'ensemble de ses tactiques vestimentaires et le succès obtenu qui l'ont fait pour ainsi dire couronner roi de la sape qui est devenue au Zaïre et au Congo Brazzaville une des marques de distinction et de l'identité nationale.

D'autre part, la manière dont se déroule la performance musicale kinoise dépend également des localisations et des occasions. L'animation lors des meetings et la propagande présidentielle était généralement faite par les meilleurs musiciens. Pendant ces rencontres, l'appréciation de la performance musicale dépend de la présence de la vedette. Son absence occasionne souvent la protestation du public. Ces performances permettaient non seulement d'écouter le message politique mais aussi de donner aux gens une occasion de danser et de s'amuser gratuitement. Quant aux soirées de gala à la Cité de la Voix du Zaïre ou à l'Hôtel Intercontinental, la performance se déroulait pendant 4 à 5 heures avant l'arrivée de la vedette. De fois, le journaliste chroniqueur intervient pour apaiser les supporters lassés d'attendre leur idole. L'entrée sur scène de celle-ci éveille le public qui se réjouit de savourer les belles chansons sélectionnées pour la circonstance.

D'une façon générale, une espèce de sentiment de communion anime les spectateurs et leur idole pendant la performance. Ce sentiment est celui d'appartenir à la même nation zaïroise. Il s'explique en partie par le mélange des aspects et des expressions culturels zaïrois. En même temps, il évoque des actions sociales dans la vie quotidienne des populations.

Entrevues

En général, nos entretiens débutaient par des formalités de routine, la présentation et l'explication de l'objet de notre visite. La présentation était suivie de l'audition d'un morceau de chanson qui était commenté à la fin. Des femmes mariées (première ou seconde épouse) avec une instruction et un travail rémunéré, affichaient une certaine liberté dans leurs déclarations. Cette capacité de discuter librement semble être due à la position plus ou moins forte qu'elles occupent au sein de leur foyer grâce à leur travail. Par contre, les femmes sans éducation ou travail payé essayaient

timidement de répondre suivant les valeurs sociales établies.

Un autre fait souligne la différence entre les deux groupes. Les intellectuelles du groupe s'abstenaient à s'identifier aux portraits décrits et à émettre un quelconque jugement de valeur. Par contre, le reste des femmes exprimaient quelquefois le désir d'être comme les héroïnes de certaines chansons. Leurs déclarations ne confirment pas automatiquement leurs actes mais laissent entendre une certaine modification de comportement. Etant donné que l'objet de cette étude ne visait pas l'évaluation des changements de comportement des femmes à partir des chansons, nos entretiens étaient dirigés vers l'interprétation des expériences de vie et les souhaits exprimés par des gens pour l'amélioration des conditions de vie en couple et dans la société.

Comme je le disais, nous écoutions d'abord un morceau de chanson avant de passer aux commentaires libres des membres du groupe. Mon rôle consistait surtout à amener les gens à ne pas perdre de vue l'objectif de ces entretiens. Ce qui nécessitait de temps en temps mon intervention qui consistait, soit à poser une question, soit à demander une précision afin d'éviter la déviation et le débordement. Toutefois, il faut dire que, malgré mon rôle de guide, la neutralité totale fut très difficile. Les mots, les gestes et l'attitude trahissaient ma proximité culturelle. Pendant des conversations, il m'arrivait de faire un signe de négation avec la tête, de souffler certaines réponses sur un fait connu de tous. Mais, chaque fois que j'étais consciente de ma réaction, je me taisais et laissais parler les interlocuteurs.

En outre, mon intervention ne consistait pas à aider le groupe à développer une sorte de conscience critique qui mène à la coopération de l'action sociale et d'indépendance (Freire, Hope et Timmel dans Schoepf et al, 1991:193). Ceci n'empêche cependant pas de prendre en considération les manifestations cognitives enregistrées pendant nos entretiens. Elles peuvent, dans d'autres circonstances, aider à provoquer et soutenir le changement de comportement des femmes.¹⁰

L'approche développée visait surtout à recueillir des idées essentielles des supporters et des auditeurs en ce qui concerne les portraits de femmes en rapport avec leur situation et celle des autres. L'envie de mener au sein du couple une vie équilibrée et de réduire les blâmes, les anxiétés et la culpabilité étaient régulièrement soulevées par nos interviewé(e)s.

Une autre question importante à propos de la recherche sur le terrain concerne le mode de remerciement. Aussi, la façon de protéger les identités des interlocuteurs pose souvent un problème. Une recherche sur le terrain menée par le chercheur dans sa communauté ou parmi ses amis exige beaucoup de sensibilité. La manière de remercier provoque parfois un malaise, par exemple quand on doit demander aux informateurs de signer une décharge pour une somme d'argent donnée ou un quelconque cadeau. Cela gâche toute l'amitié et est interprété comme l'achat des informations. En même temps, on ne peut feindre de récompenser leurs efforts surtout qu'ils savent que leurs connaissances contribueront d'une manière ou d'une autre à la promotion du chercheur. Pour être juste, dans une recherche comme celle-ci, recherche où les interlocuteurs vous consacrent leur temps et vous offrent régulièrement soit à manger soit à boire, il serait vraiment gênant de ne pas répondre à leur amitié. Ils peuvent encore pardonner à un chercheur étranger en supposant qu'il ignore ou qu'il oublie la loi de la réciprocité.

¹⁰L'usage des chansons dans les campagnes de vaccination, de la lutte contre la malaria et la diarrhée infantile au Zaïre montre comment l'information atteint toutes les mères qui amènent de plus en plus leurs enfants à la vaccination. Pour la malaria, les zairoises suivent les conseils prodigués par le Programme Elargie de Vaccination (P.V.E.) pour donner, au début de toute fièvre, une cure anti-malarienne.

Nos premiers entretiens avaient eu lieu le 24 octobre 1993, le 31 décembre et le 4 janvier 1994 à Louvain-La-Neuve et à Bruxelles avec deux couples (à leurs domiciles), cinq jeunes filles, cinq femmes (au Couvent des Soeurs des Annonciades où je logeais) et une femme et six hommes (dans le *nganda* Ya Maze à Bruxelles). La discussion tournait surtout autour du contenu de certaines chansons et du contexte dans lequel elles se sont performées. Je me promenais avec les bandes-cassettes des chansons populaires que je faisais jouer pour me permettre d'observer la réaction des gens et de m'approcher. Tous les interlocuteurs pensaient que les récits chantés représentent une sorte de réalité sociale vécue.¹¹ Pour certains, il y a de temps en temps, des ajoutés imaginaires de la part du musicien qui observe la société et récupère le discours social qu'il matérialise à travers la chanson. Une fois que la chanson est cristallisée par un arrangement harmonieux du compositeur, certaines personnes se l'approprient pour ainsi justifier leurs actions, surtout quand elles se trouvent une situation semblable à celle décrite dans la chanson. Par contre, celles qui se sentent négativement visées, s'attaquent aux chansons qui font intervenir la dimension voilée comme moyen de régulations des rapports sociaux.

Nos conversations soulevèrent également la question de la vie des musiciens et musiciennes. Cette préoccupation a d'ailleurs été plus approfondie dans la section prévue pour leurs biographies respectives. Toutefois, il semble que la pratique musicale du temps colonial diffère de celle de la période post-coloniale. Les résultats des entrevues faites à Kinshasa dans les années 1980 par Longonya montrent que la vocation des premiers musiciens et musiciennes n'était pas tellement liée à l'argent.¹² La femme était certainement chantée. Mais ses images deviennent beaucoup plus intenses lorsque l'argent est devenu une source de revenu considérable (voir la déclaration de Pepe Kalle dans Stapelton et May 1985). La recherche des clients afin de maximiser le chiffre d'affaires permet aux musiciens comme Luambo-Makiadi d'amuser beaucoup plus la catégorie de femmes appelée les Moziki cents kilos. Ses nombreuses chansons relatent le succès et les problèmes éprouvés par ces femmes.

Le déroulement de nos entrevues se faisait souvent dans un climat de confiance dans les *nganda*, lors des fêtes et des concerts. Pendant ces entretiens, la liberté d'expression était encouragée. Chaque fois que nous arrivions à un sujet délicat, nous demandions aux hommes de nous laisser seules entre femmes pour permettre aux interlocutrices de parler sans gêne de leur propre expérience.

La seconde partie de nos conversations a eu lieu en juillet-août 1995, dans les Banlieues de Paris (Grigny-Centre, Corbeilles Esonnes et Evry). Une intéressante révélation cognitive s'est produite lors d'une importante entrevue en profondeur avec une des femmes qui a fait l'objet d'une chanson. Elle nous a ouvertement exposé les émotions éprouvées lors de la sortie de la chanson qui porte son nom. Elle s'est sentie très flattée lorsque des journalistes Brazzavillois se sont spécialement déplacés pour s'entretenir avec elle au sujet de la chanson qui porte son nom. Le succès inouï de cette chanson sur les deux rives du Congo/Zaire l'a rendue très célèbre aux yeux des gens. Autrement dit, ses qualités d'épouse digne lui ont attiré une grande renommée dans le

¹¹La chanson (M)Po na moun paka bougé C 88 illustre la situation socio-économique et politique dans laquelle elle a tiré son origine. En effet, on relate le détournement des déniés publiques par les membres du groupe d'élites politiques qui s'amuse d'arracher les fiancées des jeunes gens pauvres et d'engrosser en série des jeunes filles de familles pauvres. Cette chanson décrit un fait réel du Premier Secrétaire du Parti-Etat qui vivait avec une jeune fille de l'âge de sa petite fille.

¹²Mes entretiens avec Longonya ont eu lieu à Louvain-La-Neuve, le 04-01-1993. Gondola 1993 montre aussi la fonction socialisatrice et la capacité de la musique populaire à se tenir à la lisière de la tutelle politique. Selon lui, cette fonction est entraînée aujourd'hui dans l'agrainage de la production commerciale qui laisse peu de place à la véritable création.

contexte africain. Certains hommes importants sont allés courtiser ses jeunes soeurs dans l'espoir de trouver en elles les qualités décrites dans le texte de Diya.¹³ Ces données recueillies pendant notre travail sur le terrain complètent ce qui est dit dans les chansons et ouvrent la voie à la discussion théorique.

Quelques considérations conceptuelles ayant guidé l'étude

L'examen de la musique populaire zaïroise s'est avéré difficile en ce qui concerne le choix du cadre conceptuel. Vu le nombre d'orientations théoriques (musicologiques, littéraires, linguistiques et sociologiques) auxquels nous devons faire appel, nous avons opté, malgré sa définition polémique, pour un concept compréhensif de la culture populaire en anthropologie (voir Fabian 1998).

Culture populaire

La littérature anthropologique indique un certain nombre de dichotomies à propos de la culture populaire. Avant les années 1950, l'étude de la culture populaire était surtout assimilée à l'étude folklorique. Les conceptions européennes du 19^{ème} siècle opposaient d'un côté la littérature écrite (la haute culture) aux contes et chansons populaires; et de l'autre la musique classique à la musique folklorique (populaire). En anthropologie, Redfield (1941) opposa dans son travail sur "The Folk Culture of Yucatán" au Mexique a haute culture (ancien maya) à la culture folklorique contemporaine.

Le terme culture populaire a attiré beaucoup d'attention dans les recherches sur l'oralité. Il a émergé comme un concept qui permet d'analyser et d'enregistrer l'art verbal. Au début, il a été fréquemment utilisé pour diriger l'attention à l'ordinaire comme opposé aux activités professionnelles. Certains chercheurs pensent que ce terme couvre l'expression verbale, la contestation contre l'idée de supériorité ou de la haute culture par l'Occident et/ou une pratique de résistance de la classe ouvrière ou subordonnée contre les détenteurs du pouvoir (Fabian 1978, Scott 1985, Finnegan 1992). Malgré cette reconnaissance, il apparaît que l'un des problèmes réside dans la façon dont cette notion est utilisée.

Comme outil permettant la description des actions du peuple, la culture populaire désigne, pour certains, une homogénéité et une permanence (idée de pureté), une adaptation (Herskovits 1969), la réaction contre le pouvoir établi (Fabian 1978) et enfin une expression de la production du savoir populaire à travers les actions quotidiennes du peuple (Fabian 1982, 1990a et b). Les récentes définitions de la culture populaire insistent sur les rapports de dépendance et de contradiction entre la culture dominante et la culture dominée. Ceci revient à traiter de l'organisation sociale en termes de classe, contexte dans lequel la culture populaire existerait en opposition avec la culture de la classe économiquement dominante (Mouchtouris 1989:11).

Un autre problème concernant l'emploi de ce concept réside dans son usage exagéré et flatteur dans les descriptions politiques et idéologiques. Le Symposium National sur la Culture à l'Ecole tenu à Kinshasa en 1985 illustre comment certains chercheurs nient l'existence de la culture urbaine en milieu scolaire¹⁴ à cause des conditions défectueuses de la vie du peuple. Cet

¹³Entretien avec Diya Wuta-Mayi, Paris le 15 et 27 juillet 1995.

¹⁴Le Colloque sur la culture à l'école dans lequel j'ai participé, en 1985 au Centre Pédagogique Appliqué: C.P.A. à Kinshasa a révélé une opposition évidente entre les participants. Celle-ci se caractérise, d'un côté, par négation complète de l'existence de la culture en milieux urbains zaïrois, et de l'autre côté, elle insiste sur son état embryonnaire (Kimputu Rapport Général du Colloque).

argument sous-entend principalement l'introduction de certaines valeurs coloniales et néocoloniales (Said 1978). La recherche de la culture purement zairoise empêche d'apporter la lumière sur la manière dont s'exerce la pratique des actions sociales. Ce refus sème ainsi la confusion et handicape la compréhension.

La tendance puriste essaye d'exposer constamment le support de substance et de fixité, en évoquant des conditions caractéristiques "traditionnelles" pour rejeter l'idée de supériorité de l'Occident vis à vis des cultures africaines. Ce désir d'un modèle pur pourrait expliquer une sélection basée sur des souvenirs historiques des communautés urbaines par rapport aux milieux ruraux. La désolation des premiers citadins reprise par les musiciens dans leurs chansons de lamentation exprime le désespoir devant la perte de certaines valeurs traditionnelles et face à la lutte contre le nouveau mode de vie imposé (Fabian 1978 et Bemba 1984). Pour Kimputu (1985), c'est en réponse à ce défi lancé contre les collègues africains qu'il donne ses recommandations pour une nouvelle culture zairoise: retour à la source. Cet avis souligne le fait que la culture populaire représente non seulement le peuple africain mais aussi les valeurs traditionnelles à réhabiliter pour le retour à la normalité. Ainsi la notion de la culture comme celle de l'ethnicité et celle du nationalisme devient un mot magique pour construire une idéologie hégémonique de différenciation entre les nations, les ethnies et les classes.

Il est certain, comme l'affirment ces chercheurs, que l'influence coloniale a très fortement façonné et continue à modeler la culture zairoise. Mais, l'acharnement continu contre l'Occident doit céder la place à la reconnaissance des expressions de l'expérience quotidiennes des populations, à travers lesquelles se manifestent des actions et des interactions et où se produisent toutes sortes de connaissances populaires. Celles-ci permettent aux acteurs soit d'apprécier les femmes dont le comportement répond à l'ordre social, soit de blâmer celles qui dévient. Elles leur permettent aussi de ridiculiser les détenteurs de pouvoir et de protester contre le système oppressif en place grâce au discours oral. Cette expression culturelle va au delà des éloges, critiques et protestations du peuple contre les femmes et les détenteurs du pouvoir. Elle est aussi partie intégrante des amusements du peuple (Bemba 1984, Ewens 1991, Stapleton et May 1989, Bender 1992, White 1998).

Le concept de discours

Avant d'examiner cette question en détails, il convient de d'exposer le sens général de ce concept. Comme le souligne Finnegan (1992), le discours couvre toute sorte de formes de communications verbales dans la société. Il est une expression concrète des relations entre langue et culture qui crée, recrée, centralise, modifie et transmet la culture et la langue et leur intersection. Il articule et communique les connaissances de sens commun, des suppositions, des idéologies formelles (Omoruto-Kharono 1990) ainsi que la manière dont s'utilisent des symboles culturels et des ressources particulières du langage (Weedon 1987). Sur le plan interprétatif, ce concept indique la manière de penser et de produire les significations. L'argument de Foucault, repris par Weedon à ce sujet, va au delà de ces deux aspects du discours. Weedon considère en plus la façon dont le discours constitue la nature du corps, l'esprit conscient et inconscient ainsi que la vie émotionnelle des sujets qui cherchent à gouverner (Weedon 1987:108). Autrement dit, cette interprétation signifie qu'à côté de la communication et de la production des connaissances de sens commun, le discours forme et constitue aussi le sujet individuel.

Outre la production de sens commun, il y a également lieu d'indiquer l'engagement du discours dans les relations de pouvoir qui ont souvent, mais pas toujours, des bases institutionnelles (ibid. 108). Ce concept devient ainsi indispensable pour expliquer la manière dont les individus se regroupent comme sujets à travers des connaissances de sens commun, connaissances intériorisées et souvent non mises en question. Dans ce sens, le discours revêt une grande autorité, acquiert une légitimité et exerce un contrôle sur les sujets grâce aux institutions qui

l'aident à se reproduire sous des formes écrites et verbales. A tout moment, une variété de discours s'opère dans une société (Hobsbawm and Ranger 1983). Les uns semblent affecter plus significativement les individus que les autres. Ce sont de puissants discours qui ont leur base dans les institutions par lesquelles ils gagnent l'autorité, la légitimité et le contrôle sur les individus (Weedon 1987:109).

Ces discours possèdent également la capacité de se reproduire au niveau institutionnel avec toutes sortes de tentatives qui permettent de produire des formes alternatives de connaissances exprimant non seulement des idées et des significations, mais formant aussi des "êtres" conscients et inconscients. Autrement dit, une quelconque tentative de contester l'idéologie dominante intériorisée par les individus devient difficile. Le discours idéologique du Mouvement Populaire de la Révolution façonné au début de la Seconde République du Zaïre illustre comment le Parti-Etat présentait constamment des images déformées de la réalité en produisant ainsi ce qu'on appelle la fausse conscience au profit du groupe dominant. Une image de bienfaisance et du consentement respectueux est créée. Repris dans toutes les institutions formelles et informelles, ce discours permettait son intériorisation chez les individus qui n'osaient pratiquement pas le remettre en question.

Discours comme résistance

Malgré la sévérité des sanctions appliquées sur ceux qui réfutent le discours dominant, il est possible de le contredire. Tout dépend de la façon dont le peuple manipule le langage. Certaines recherches signalent la possibilité de contester le discours dominant et de produire des significations alternatives dans le savoir populaire.¹⁵ Cela étant, nous considérons que l'articulation et la communication des discours formels et informels sont importants quant à la création et à la légitimation des rapports de force (homme-femme, riche-pauvre).

La mise en lumière de la lutte du peuple contre l'idéologie dominante a été signalée par Scott (1985), Mouchtouris (1989) et Vail et White (1991). Scott montre comment les formes et les significations de résistance quotidienne des paysans malaysiens visent plus au moins le même objectif que le défi ouvert des ouvriers contre la classe politique. Il soutient que ces formes de résistance visent l'atténuation ou le refus des déclarations faites par la classe dominante. Il souligne un point très utile quand il affirme que l'arrière-plan du comportement des protestataires se base souvent sur les symboles, les normes et les formes idéologiques. Ces langages symboliques soulignent le rôle actif et créatif des paysans comme producteurs de culture, plutôt que de les représenter comme des victimes passives de la classe dominante. Malgré la compréhension partielle et imparfaite de leur situation, les symboles utilisés sont doués d'intentions, de valeurs et de détermination qui conditionnent le comportement (Scott 1985:38).

L'analyse de Mouchtouris porte sur les chansons populaires lui ayant permis de saisir les événements de la vie quotidienne à travers la lutte et les sentiments des grecques de 1940-1945. Comme outil de lutte, ces chansons faisaient apparaître les mécanismes idéologiques que l'individu devait mettre en place pour résister. Grâce à elles, les femmes parvenaient par exemple à prendre la relève des hommes blessés et à refuser de collaborer avec les Allemands.

Au Zaïre, le double lien entre d'un côté, les portraits de femmes et du peuple et, de l'autre côté,

¹⁵Le groupe dominé peut utiliser les moyens indirects pour exprimer leurs imaginations alternatives -- le théâtre, la peinture et certaines chansons populaires zaïrois - (Scott 1985, 1990 Matondo 1972, Fabian 1978, 1990b, Bemba 1984, Yoka 1984, Duasenge 1985 et Ndaywel 1993). Ces dernières deviennent une forme cachée de résistance. Ce phénomène a incité une extension de l'usage du terme licence poétique (Vail and White 1991).

entre ces mêmes images et le groupe dirigeant est un élément important dans l'interprétation des représentations des rapports de force entre riches et pauvres. Ces relations sont importantes pour la compréhension de la culture populaire kinoise où les images de femmes sont parfois liées dans leur production à la procédure de l'accumulation des biens à travers le détournement du dénier public par le cercle des élites. Les expressions utilisées pour décrire ces portraits de femmes témoignent de l'attention que la culture zaïroise attache une création conforme à sa propre dynamique.

Discours représentant les portraits de femmes

Le débat sur les représentations a longtemps préoccupé les anthropologues (Fabian 1991:208). Dans un sens général, les sciences sociales définissent représenter comme désigner, signifier, refléter, annoncer, symboliser, formuler, dépeindre, interpréter. Le propos initial de ce projet visait à établir le lien entre les représentations des images de femmes et les rapports entre sexes à partir des données du discours chanté. Les représentations se réfèrent alors à la division entre les images positives et négatives des femmes basée sur la construction des échelles de valeurs souvent changeantes et quelquefois contradictoires. Ces images peignent fréquemment des situations souhaitées. Elles ne reflètent donc pas purement et simplement la réalité. Les représentations peuvent indiquer la réalité, mais cette dernière peut demander l'emploi de certaines images pour être comprise. Elles peuvent être un outil de création, de description ou d'explication des idées qui interprètent le processus social. On les retrouve dans les conversations quotidiennes, dans les discours religieux et politiques, dans les articles des journaux et les oeuvres scientifiques.

Dans la littérature sur les femmes, la notion de représentations fait l'objet d'un débat très riche. Certains écrits basent leurs explications au niveau biologique pour souligner l'inégalité entre les sexes et la subordination de la femme. La dépendance et la subordination de la femme semblent être liées à sa capacité de transmettre la vie. Et la domination masculine trouverait ses racines dans la nature. D'autres études appuient leurs explications sur les facteurs socio-culturels pour indiquer la différenciation des images des hommes et des femmes. Leurs explications se réfèrent à la construction des idées et de leurs interprétations. Grâce à la construction socio-culturelle, ces idées et leurs interprétations produisent souvent des effets chez l'être humain.

Modèles biologiques

En Europe, des représentations de la différence entre les sexes insistaient traditionnellement sur les caractéristiques de pouvoir, de force dans l'agressivité et de compétitivité de l'homme. La femme se caractérisait par son engagement pour les soins alimentaires, par sa tendance facile à la coopération et par son émotion. Ces stéréotypes diffèrent d'une culture à une autre et peuvent avoir peu ou rien à voir avec les traits biologiques. C'est ce qu'explique Herndon en citant l'exemple de la culture indienne Pueblo au sein de laquelle le pouvoir peut être attaché à n'importe quel sexe et est ouvert à tous (1988:12). Elle ajoute que dans les rapports entre la biologie et la culture, malgré l'agressivité masculine liée aux testostérones, dans les expériences faites chez les animaux, aucune évidence biologique ne prouve le monopole de l'un ou l'autre sexe quant à la compétitivité, l'autorité, l'indépendance, la passivité, l'éducation, l'émotion ou l'affectivité (ibid. 12). Autrement dit, ces différences génétiques ou hormonales entre les sexes ont conduit nombre de chercheurs en sciences sociales à expliquer le développement naturel de différences sexuelles dans le comportement des hommes et des femmes, en prenant la biologie comme base. Toutefois, il est possible que les traits biologiques façonnent les traits de différences entre les sexes, mais ils ne les dictent pas. C'est dire que la construction sociale des images de femmes nourricières, patientes et faisant sacrifice de soi ne sont pas déterminées par les conditions naturelles. Elles sont plutôt le résultat de la nécessité sociale et culturelle pour

maintenir la "stabilité sociale" (Mies 1986, Koskoff, 1987, Moore 1991). Cette nécessité culturelle est faite à travers la socialisation des enfants aussi bien par les hommes que par les femmes elles-mêmes.

Modèles culturelles

A travers les modèles culturels, il y a une sélection des comportements préférentiels pour les filles ou les garçons, pour les hommes ou les femmes. Ces modèles culturels sont habituellement véhiculés oralement. La musique/chanson populaire constitue pour ce fait, au Zaïre, une voie de communication pour transmettre, renforcer, créer et légitimer, les valeurs socio-culturelles, spécialement celles ayant trait à la différence entre les sexes. Le contenu des discours sur les images de femmes est déterminé entre autre par le mécanisme de contrôle qui crée et recrée les identités. Ceci est une situation dans laquelle non seulement les musiciens mais aussi le reste de la population apprécient les pratiques locales comme étant leur propre culture. Celle-ci est vue du dedans et du dehors. Tantôt elle est considérée comme sincère, tantôt comme ironique. Les habitudes créées et recrées, même celles qui expliquent l'instabilité et le changement des contextes des portraits de femmes, sont reconnues comme partie de la culture zaïroise. La performance chantée devient ainsi une voie qui influence les relations entre sexes, en résumant et en interprétant les expériences de vie pour mouler à la fin la perception que se font les femmes vis à vis d'elles-mêmes et par rapport à d'autres hommes et d'autres femmes.

Comme nous l'avons déjà souligné, la continuité de l'incorporation et la reconnaissance des images de femmes dans le discours chanté dépend de la manière dont ces images sont construites et de la manière dont elles continuent à être créées. Il importe pour cela de définir, d'une part, le discours sur les rapports entre les sexes et de souligner, d'autre part, leur limite.

Discours sur les rapports entre les sexes

En Afrique, les observations puisées dans la littérature soulignent comment ces représentations sont spécialement créées par les hommes,¹⁶ et perpétuées par les deux sexes. La principale image de la femme africaine demeure celle de la douce mère et épouse qui donne la vie aux gens.¹⁷ Elle est une créature qui accepte la fécondité et le sacrifice de soi. D'où la généralisation au Zaïre de l'expression *maman* à toutes les femmes sans distinction d'âge. Le mot *maman* se réfère aux qualités de douceur, de bonne épouse et de mère. Le terme *maman* est repris par les orateurs comme une supplication. Il suggère un mode de parler ayant un but rhétorique et persuasif communément connu au Zaïre. Ce qui est intéressant d'expliquer, c'est la façon dont il est exprimé et ce qu'on en fait. Ce terme affectueux par lequel les enfants désignent leur mère biologique se prononce également devant une situation de surprise. Un locuteur peut pousser une exclamation: *mama na ngai bino nzela ya rail boyoka te!* Oh mère, ne vous fatiguez-vous pas de vous promener le long de cette voie ferrée (C 28)!

Une utilisation intéressante de ce terme se rapporte à une situation formelle dans laquelle le locuteur se trouve dans une relation d'inégalité clairement définie avec l'auditrice représentant une structure de pouvoir (Jacky C 34). Dans ce cas, l'orateur cherche à évaluer et à contrôler la

¹⁶Bozzoli 1991, Camara Laye 1954, Fainzang et Journet 1988, Gaidzanwa 1985, Hunt 1990, MacGaffey 1987, Matteredu 1982 Omorotu 1990, Shoepf, 1988, C. Schoepf, B. Schoepf, Walu et al 1988, B. Schoepf et al 1988, Walu 1977, 1991, Yates 1980, 1982.

¹⁷Une forte image de la mère donne un poids égal avec la figure du père. Une forte mère garde la tradition et respecte les autres et elle-même dans la grande estime dans laquelle elle est soutenue par son mari et partout (Camara Laye 1954).

réaction de l'auditrice afin d'élucider une réponse coopérative de sa part. Parfois, l'expression "maman" s'emploie pour renforcer ou supporter la réaction de l'auditrice.

A l'opposé de la "douce, bonne épouse et mère" se trouve la femme sophistiquée et artificielle, femme dévoyée par la modernité, laquelle la détourne de sa vocation africaine. Ici la reproduction culturelle des discours sur les portraits d'une bonne mère, d'une douce épouse et d'une nourricière contribue au maintien des valeurs africaines dans les rapports entre sexes.¹⁸ Il faut peut-être ajouter que ce maintien est également le résultat de la longue histoire de la domination et de l'exploitation des pays africains par l'Occident.

Dans la recherche de surmonter la domination sociale, économique et politique, les discours anti-impérialistes avaient longtemps préoccupé l'esprit des leaders africains qui cherchaient à rentrer à la source, c'est-à-dire à la tradition. Ainsi, certains faiseurs d'opinion comme Luambo-Makiadi cherchaient à jouer un rôle direct dans la libération culturelle du peuple. Ses nombreuses chansons émettaient des commentaires qui visent à influencer les actions des femmes et des hommes. Cette reproduction socio-culturelle met surtout l'accent sur les qualités de mère et d'épouse ainsi que sur les idées qui les entourent.

Les qualités d'une douce, bonne épouse et mère permettent, comme nous venons de le signaler, une continuité hiérarchique des attentes et des restrictions de comportement ainsi que l'accès à certains genres de contrôle social. En outre, le désir d'être comme les héroïnes¹⁹ de certaines chansons et les souhaits exprimés pour améliorer la vie dans le couple et dans la société aident à provoquer et à soutenir quelques changements dans les actions des femmes. Accompagné souvent des conseils permanents prodigués aux femmes pour leur propre évaluation, ce souhait insiste sur de bonnes manières de délicatesse et de patience dans le parler²⁰ et dans l'habillement.²¹ Ceci fait partie des ingrédients récupérés et appropriés par les créateurs et lanceurs de la mode féminine kinoïse dans le but de rentabiliser leur chiffre d'affaires.

¹⁸L'image de bonne mère décrite par l'écrivain Okot p'Bitek est un exemple d'une recherche pour marquer ce portrait stéréotypé de femme afin de faire des commentaires concernant la dichotomie entre la vie rurale et urbaine, transposée comme la dichotomie entre traditionnel et moderne (Omorotu 1991).

¹⁹Le terme héros est utilisé par Bal 1992 pour désigner un rôle principal dans une narration. Dans celle-ci, un agent raconte une série d'événements. Comme ces événements concernent le changement et le processus, les narrations offrent beaucoup de possibilités pour une interprétation des images (bonnes ou mauvaises). A travers le processus de narration, quelques rôles sont qualifiés de héros pendant que d'autres sont définis comme traîtres (Bal 1992).

²⁰L'ouvrage de Aebischer 1985 est très parlant à ce sujet. Elle montre comment un fait banal tel que le bavardage couvre un univers de significations et d'interprétations qui organise une façon de voir et de comprendre la vie. Le bavardage nous conduit à discriminer le parler des femmes du parler des hommes.

²¹Chapkis 1986, Egboni 1987, Parkin 1992 et le chapitre 5 dans lesquels l'accoutrement de luxe fait ressortir la beauté et la dignité de la femme.