

**Pour l'amour du pays :
générations et genres dans les clips vidéo
à Kinshasa, R. D. Congo**

Bob WHITE*



En 2009, des millions de téléspectateurs en République Démocratique du Congo ont été surpris et quelque peu charmés par la sortie d'un clip vidéo qui chantait les louanges des Forces Armées de la République Démocratique du Congo (FADRC). Charmés parce que la chanson utilise un langage patriotique pour répondre au sentiment de beaucoup de Congolais qui pensent que leur pays est devenu encore une fois la cible d'un projet envahisseur. Surpris parce qu'il aborde un sujet tabou dans les clips vidéo de la musique populaire congolaise, la guerre, et qu'il s'adresse directement aux soldats impliqués dans un conflit régional le plus sanglant depuis la Seconde Guerre mondiale selon certaines estimations¹. Les racines de ce conflit sont profondes et complexes,

* Université de Montréal, Québec, Canada, bob.white@umontreal.ca

mais pour les Congolais, le conflit prend de l'ampleur en 1996 quand Laurent Désiré Kabila (avec le soutien du Rwanda et de l'Ouganda) parvient à mettre fin au régime de Mobutu et à s'installer comme président de la République en 1997. Suite aux Accords de paix de Lusaka en 1997, les tensions entre Kabila et les pays qui ont soutenu sa rébellion s'intensifient, en partie à cause de la présence de milices hutues dans l'est du pays, grande source d'inquiétude pour le Rwanda et d'instabilité généralisée dans la région. Suite à l'assassinat mystérieux de Kabila, son fils Joseph Kabila prend le pouvoir et une deuxième tentative d'accords de paix est entreprise en 2002. En 2003, Kabila fils est installé comme président d'un gouvernement transitionnel en attendant les élections fédérales de 2006 qu'il remporte. Depuis cette période, les problèmes dans l'est du pays persistent. Malgré un succès relatif des efforts de démobilisation de nombreuses factions de groupes rebelles, plusieurs entités restent actives dans la région, notamment les troupes de Laurent Nkunda². Le gouvernement central doit composer avec une crise de légitimité suite à l'impunité des protagonistes du conflit et au fait que Joseph Kabila est perçu comme quelqu'un de l'Est qui n'a jamais bénéficié d'un soutien total auprès des résidents de Kinshasa, les « Kinois ».

« Baminga FARDC », un clip vidéo parmi les centaines qui sont produits chaque année à Kinshasa, est remarquable, non seulement parce qu'il fait explicitement référence à une situation politique, ce qui est extrêmement rare dans la musique populaire congolaise, mais aussi parce qu'il s'insère dans la logique de la pratique relativement récente de *libanga* (le lancement de noms d'hommes de pouvoir en échange d'un soutien financier³) sans entrer dans un discours de soumission au pouvoir central de l'État. Les paroles de la chanson s'adressent directement au peuple

1. International Rescue Committee, *Mortality in the Democratic Republic of the Congo: An Ongoing Crisis*, 2007, <http://www.theirc.org/resource-file/irc-congo-mortality-survey-2007>.

2. Selon un rapport de 2010 du International Crisis Group, « La tentative congolaise et rwandaise de mettre fin au conflit qui sévit à l'Est du Congo, en concluant un accord présidentiel secret et en recourant à l'usage de la force, est en train d'échouer et doit être fondamentalement révisée par le gouvernement de Kinshasa et la communauté internationale ».

3. White, Bob W., *Rumba Rules: The Politics of Dance Music in Mobutu's Zaire*, Durham, Duke University Press, 2008.

congolais, lui demandant de soutenir les soldats des forces armées, impliqués dans une guerre régionale qui date depuis dix ans, mais cette mobilisation est ambiguë étant donné que les musiciens, ayant participé à la composition et à la production de la chanson, avouent avoir reçu de l'argent d'un membre influent du gouvernement de Kabila. Tandis que le clip a été taxé de « propagande » pro-gouvernementale dans la blogosphère congolaise, le débat autour de sa production révèle une certaine tension entre les aînés et les cadets de la scène musicale à Kinshasa et une grogne par rapport à la redistribution des ressources de l'État.

Les enquêtes empiriques pour ce texte ont été effectuées dans le cadre d'un projet de recherche intitulé « l'ethnographie de l'écoute »⁴. Ce projet, structuré autour d'une équipe de recherche multidisciplinaire internationale basée à Kinshasa, a été conduit en deux étapes. La première étape consistait à effectuer un sondage auprès d'un échantillon aléatoire de mélomanes de la musique populaire congolaise à Kinshasa afin de déterminer les chansons qui ont le plus marqué l'imaginaire des Kinois depuis les débuts de ce genre musical. Pendant la seconde étape nous nous sommes servis des résultats de la première étape pour organiser une série d'entrevues de groupe (*focus groups*) afin d'explorer les dynamiques sociales urbaines à travers l'écoute de la musique populaire. Un des objectifs du projet, outre celui de vouloir documenter cet aspect important du patrimoine culturel congolais, a été d'expérimenter des nouvelles méthodologies de recherche ethnographique à travers à la notion de la « réception ». Plusieurs membres de l'équipe avaient remarqué que les entrevues de groupe organisées avec des mélomanes des différentes générations musicales suscitaient un intérêt particulier chez les participants, surtout des groupes mixtes entre les mélomanes des troisième et quatrième générations. Comme j'explique plus loin, cette observation nous a permis de postuler certains liens entre le milieu des musiciens et celui des mélomanes, au moins en ce qui concerne les dynamiques générationnelles. La chanson « Baminga FARDC » a été identifiée après la fin de la seconde étape de la

4. Pour en savoir plus voir White, Bob W. et Yoka, Lye M. (eds.), *Musique populaire et société à Kinshasa: Une ethnographie de l'écoute*, Paris, L'Harmattan, 2010.

recherche donc nous n'avons pas pu l'intégrer dans les sondages ou dans les entrevues de groupe. C'est pour cette raison que j'ai décidé de faire une analyse formelle de « Baminga FARDC » et non pas une analyse de sa réception. Pour effectuer ce travail, j'utilise l'analyse de discours comme méthode. Cette méthode consiste en l'analyse des symboles et autres motifs récurrents (textuels, visuels, sonores) afin d'explorer les stratégies que les artisans de la musique populaire utilisent pour interpeler différentes catégories de mélomanes.

En effet, dans ce texte, j'explore les mécanismes et les enjeux de la narrativité dans les clips vidéo de la musique populaire à Kinshasa, en prenant comme exemple principal un clip vidéo qui rompt avec les normes esthétiques et narratives de la production audio-visuelle au Congo. À travers une analyse détaillée des paroles et des images de la chanson, je montre comment l'expérimentation avec les composants génériques des clips vidéo (narrativité, intertextualité et montage) permet aux artistes-musiciens de Kinshasa d'attirer l'attention des mélomanes, surtout des jeunes, en leur proposant un message à la fois patriotique et revendicateur. Après un bref aperçu sur les dynamiques entre les artistes et les hommes de pouvoir politique, je présente l'historique de la production du clip vidéo « Baminga FARDC », et une explication des circonstances qui ont motivé la composition et la production de la chanson. Cela permet l'analyse du clip vidéo, non seulement une description des différents moments du clip mais aussi une lecture des symboles et des références intertextuelles. Cette analyse est suivie par un point de vue sur le conflit à travers le clip vidéo, lequel point de vue ne doit pas se réduire à un problème intergénérationnel entre un cadet qui se fait barrer la route par un aîné mal intentionné. Dans la dernière section, je constate qu'à travers l'expression d'un sentiment patriotique, certains musiciens de Kinshasa essaient de se rapprocher des jeunes en se distanciant des aînés. Dans ce sens, il s'agit d'une stratégie de mise en marché ou de « vedettariat » qui mobilise les liens symboliques et politiques

entre un sentiment générationnel et celui de l'appartenance à une identité nationale⁵.



Chanter le pouvoir

Les liens entre la culture populaire et le pouvoir sont particulièrement complexes dans les systèmes politiques caractérisés par une liberté d'expression limitée. Johannes Fabian⁶ distingue la définition de la « culture populaire » de celle de la culture « tout court » en anthropologie pour expliquer la pertinence de cette culture populaire dans le cadre d'une anthropologie critique. Selon cet auteur, la culture populaire rend possible un nouveau travail analytique puisqu'elle est impliquée dans des réseaux et des institutions qui dépassent les frontières de la culture « tout court », non seulement au niveau de sa production et de sa distribution mais aussi de sa signification. L'intégration de la culture populaire à ces différents niveaux nous permet de voir les processus que la « culture tout court » aurait tendance à ignorer ou à cacher : l'articulation de différentes sortes d'identité (associative,

5. Sur la notion de vedettariat voir White 2008 et la discussion de Pype sur "celebrity": "Media Celebrity, Charisma and Morality in Post-Mobutu Kinshasa", in *Journal of Southern African Studies*, 35, 3, 2009, p. 541-555.

6. Fabian Johannes, *Moments of Freedom: Anthropology and Popular Culture*, Charlottesville, University Press of Virginia, 1998.

régionale, nationale), le mouvement du capital (politique, symbolique, financier), l'instrumentalisation de la culture (que ce soit pour des besoins commerciaux, politiques ou autres) pour ne nommer que les plus évidents. Autrement dit, la culture populaire dans les sociétés africaines constitue un outil diagnostique important pour l'analyse du pouvoir.

Une certaine fascination pour la « résistance » au pouvoir a déjà fait l'objet de plusieurs critiques avisées, et la question de la résistance est au centre des dynamiques intergénérationnelles dans la mesure où la posture de la revendication est souvent occupée par la catégorie démographique des « jeunes »⁷. Ma recherche ethnographique en République Démocratique du Congo décrit un contexte où la résistance est loin d'être la norme dans les attitudes artistiques et pratiques de gestion. Plus spécifiquement, j'ai identifié trois différents modèles d'autorité utilisés par les artistes-musiciens dans la gestion des carrières musicales à Kinshasa : “playing with power”, “strategic collaboration”, and “putting Kinshasa on your head”⁸. Ces modèles, qui représentent des orientations par rapport à la gestion du pouvoir, sont incomplets sans une considération plus approfondie des stratégies utilisées pour interpeler les acteurs politiques en dehors du contexte de la scène musicale⁹. Alors je propose ici cinq stratégies que les musiciens utilisent pour interpeller les gens du pouvoir à Kinshasa. *L'indifférence* peut s'exprimer à travers le silence par rapport aux thèmes politiques (chansons d'amour) ou à des moments plus explicites, par exemple un artiste qui répond aux questions d'un journaliste en disant « je ne fais pas la politique ». Cette position est perçue par le public avec un certain scepticisme, mais beaucoup d'artistes continuent à la défendre. *La résistance ouverte* est plutôt rare dans ce contexte, bien qu'il existe quelques exemples connus sur le continent : l'afro-

7. Abu-Lughod, Lila, “The Romance of Resistance”, in *American Ethnologist*, 17, 1990, p. 41-55; Ortner, Sherry, “Resistance and the Problem of Ethnographic Refusal”, in *Comparative Studies in Society and History*, 37, 1, p. 173-193.

8. White, Bob W., *Rumba Rules: The Politics of Dance Music in Mobutu's Zaire*, Durham, Duke University Press, 2008.

9. Pour lire des exemples de cette problématique ailleurs en Afrique, voir Nyairo, Joyce et James Ogude, “Popular Music, Popular Politics: *Unbwogable* and the Idioms of Freedom in Kenyan Popular Music”, in *African Affairs*, 104, 415, 2005, p. 225-249; Martin, Denis-Constant, *Quand le rap sort de sa bulle : sociologie politique d'un succès populaire*, Paris, Seteun-Irma, 2010.

beat de Fela Kuti au Nigeria, la musique *chimurenga* de Thomas Mapfumo au Zimbabwe, et le reggae africanisé de Tiken Jah Fakoly en Côte d'Ivoire. *La dérision* peut prendre plusieurs formes, surtout en R.D. Congo où la liberté d'expression a été sérieusement limitée depuis longtemps, par exemple par le biais de la caricature ou de la banalisation¹⁰. Un des seuls artistes à utiliser la dérision de façon systématique est Luambo Makiadi, dit «Franco», leader du légendaire O.K. Jazz¹¹. *Le discours indirect* s'articule souvent autour d'une ou de plusieurs figures de langue (allégorie, métaphore, parabole) pour critiquer le pouvoir sans pour autant se compromettre. Cette stratégie permet aux mélomanes d'interpréter le message politique d'une chanson qui se cache derrière des paroles qui pourraient sembler anodines ou inoffensives. *L'éloge*, sans suivre les traces des griots maintenant bien documentées en Afrique de l'ouest et au Sahel¹², est une forme artistique bien distincte à Kinshasa. Depuis les années 1980, les mécanismes de l'éloge dans la musique populaire se sont multipliés (surtout les différentes formes de *libanga*), mais ces pratiques sont nécessairement en dialogue avec le passé afin de mobiliser des stratégies pour le présent¹³.

Dans mes recherches sur la musique populaire à Kinshasa, je me suis beaucoup intéressé à l'éloge, non seulement parce qu'elle remet en question les modèles analytiques que nous avons à notre disposition pour expliquer les dynamiques de pouvoir, mais aussi parce que l'habitude de «chanter» le chef prend place de façon

10. Mbembe, Achille, "The 'Thing' and Its Double in Cameroonian Cartoons", in *Cahiers d'études africaines*, XLIII, 4, 2003, p. 791-826

11. White, Bob W, *op. cit.*, 2008.

12. Conrad, David C. et Barbara E. Frank (eds.), *Status and Identity in West Africa: Nyamakalaw of Mande*, Bloomington, Indiana University Press, 1995; Camara, Sony, *Gens de la parole: Essai sur la condition et le rôle des griots dans la société malinké*, Paris, Karthala, 1992; Diawara, Mamadou, "Mande Oral Popular Culture Revisited by the Electronic Media", in Barber, Karin (ed.), *Readings in Popular Culture*, Bloomington, Indiana University Press, 1997. Schulz, Dorothea, "Pricey Publicity, Refutable Reputations: *Jeliw* and the Economics of Honor in Mali", in *Paideuma*, no. 45, 1999, p. 275-292.

13. Fabian, Johannes, *op. cit.*, 1996.

importante dans l'imaginaire de la culture politique au Congo¹⁴. Le système de spectacles de propagande dansée et chantée pendant les années 1970 et 1980 du régime de Mobutu, connu sous le nom d'*animation politique et culturelle*, avait été justifié en utilisant des critères de complicité entre le peuple et le chef de l'État : « Heureux le peuple qui chante et qui danse », pour reprendre une célèbre expression de Mobutu. L'animation politique et culturelle devenue la pierre angulaire des politiques culturelles de la II^{ème} République, occupait une place importante dans la programmation médiatique (surtout à la télévision) dans le Zaïre de Mobutu¹⁵. À travers *l'animation politique*, la musique traditionnelle fut réhabilitée de façon systématique pour faire les louanges de Mobutu et de son parti-État, le Mouvement Populaire de la Révolution (M.P.R). Cette façon d'interpeler le pouvoir est devenue une véritable « tradition » pour les artisans de la musique populaire à Kinshasa, non seulement par l'intégration de certains éléments de la musique traditionnelle, mais aussi par le phénomène du *libanga* qui maintenant fait partie intégrante du son et de la structure de la *rumba* congolaise.

Aujourd'hui, la manifestation la plus évidente de cette tradition d'interpellation serait sans doute le *libanga*, une pratique courante dans la musique à Kinshasa qui consiste à « lancer » (en lingala *kobwaka*) contre rétribution appelée geste de « reconnaissance » les noms des amis, connaissances ou contacts intéressés¹⁶. Pour certains mélomanes, le phénomène du *libanga* est symptomatique de la dégradation des formes classiques de la *rumba* zaïroise qui datent de la fin de la période coloniale : les musiciens seraient devenus des spécialistes du marketing, voire des magiciens

14. Yoka, Lye M, « Musique et pouvoir », in White Bob W. et Yoka Lye M. (eds.), *Musique populaire et société à Kinshasa: Une ethnographie de l'écoute*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 239-256.

15. White, Bob W., « L'incroyable machine d'authenticité: l'*animation politique* et l'usage public de la culture dans le Zaïre de Mobutu », in *Anthropologie et Sociétés*, 30, 2, 2006, p. 43-64.

16. Pour une analyse plus détaillée, voir White, Bob W., "Modernity's Trickster: 'Dipping' and 'Throwing' in Congolese Popular Dance Music", in Conteh-Morgan, John et Olaniyan, Tejumola (eds.), *Drama and Performance in Africa*, Bloomington, University of Indiana Press, 2004, p. 198-218; White, Bob W., *op. cit.*, 2008.

de l'artifice¹⁷. Pour d'autres, surtout ceux qui appartiennent à la génération de mélomanes qui ont passé à l'âge adulte durant la crise économique des années 1980, il est normal que les artistes chantent les noms des nantis puisque les musiciens vivent dans la précarité d'une industrie musicale qui est en panne de ressources et d'inspiration. Outre cette justification financière, les jeunes gens qui se sont habitués à cet aspect de la musique le perçoivent comme une façon de se rapprocher des « stars » mais aussi comme un moyen de reconnaissance sociale dans un espace urbain de plus en plus anonyme¹⁸.

Le *libanga* est un phénomène assez récent de la culture populaire au Congo, mais il faut le situer dans une longue histoire de liens étroits entre les artistes populaires et les gens du pouvoir. D'abord, il est important de souligner que le *sponsoring* fait partie du paysage musical congolais depuis au moins l'indépendance, non seulement à travers les nombreux exemples des chansons publicitaires comme la célèbre *Azda* de Franco¹⁹, mais aussi dans les relations entre les artistes populaires et les grandes brasseries de la capitale. Les politiques de *sponsoring* des principales brasseries de Kinshasa (Unibra avec la bière Skol et Bralima avec la bière Primus) garantissent depuis plusieurs décennies une visibilité et une source de revenus importantes pour un certain nombre d'artistes. Cherchant constamment un lien avec les leaders de l'opinion publique, les brasseries essaient d'associer leurs produits aux artistes les plus en vogue en sponsorisant des concerts, des tournées et des émissions de télévision. La nature compétitive des ententes de *sponsoring* avec les musiciens explique en partie pourquoi la méga-star Werra Son (« Roi de la forêt ») a participé à la production d'un clip vidéo promotionnel pour chacun des deux rivaux de la bière à des moments différents de sa carrière²⁰.

17. Makobo, Serge, « Musique de Kinshasa : des artifices qui bousculent les mœurs », in White, Bob W. et Yoka, Lye M. (eds.), *op. cit.*, 2010a, p. 175-210.

18. White, Bob W., *op. cit.*, 2008.

19. Il s'agit de la chanson que Luambo Makiadi « Franco » a chantée dans les années 1970 pour faire la publicité de la voiture coccinelle Volkswagen nouvellement arrivée au Congo (*Azda* étant le nom du concessionnaire).

20. Werra Son « Tindika Lokito » : <http://www.youtube.com/watch?v=OlwTgu1ESWc&feature=channel>

Werra Son « Sous sol » :

<http://www.youtube.com/watch?v=QwGFPgQIQ9E&feature=channel>

Le deuxième type de rapprochement entre les artistes et les hommes de pouvoir s'observe lors des campagnes électorales et est d'ordre plus ponctuel. Luambo Makiadi « Franco », leader du légendaire Orchestre O.K. Jazz, est sans doute l'artiste qui a le plus fait l'éloge des politiciens au temps du Zaïre. Outre des chansons composées au nom de quelques figures politiques de l'époque postindépendance (« Docteur Tshombe » pour Moïse Tshombe, « Lumumba, Héros National » pour Patrice Lumumba) et au nom du régime Mobutu (« Cinq ans ekoki », « Votez vert », et « Mobutu candidat na biso »), Franco a produit un album entier avec quelques reprises de ses chansons « politiques » les plus connues²¹. Bien que Mobutu n'ait jamais organisé d'élections démocratiques, les responsables de sa machine médiatique se servaient de la présence des artistes comme Franco pour donner une image de soutien et de solidarité autour de sa personne. Laurent-Désiré Kabila, arrivé au pouvoir sans être connu par la plupart des Congolais, avait clairement besoin de prendre de la distance par rapport à la culture politique de Mobutu. À quelques exceptions près, les musiciens ont immédiatement ressenti les effets du changement de pouvoir, puisque Kabila ne s'intéressait pas autant que Mobutu aux éloges des musiciens, surtout au début de sa présidence²².

Ainsi, la mobilisation des artistes-musiciens lors des élections présidentielles de 2006 entre Kabila et Bemba n'a surpris personne. Une série de clips vidéo faisant la promotion de Joseph Kabila a suscité peu d'intérêt en dehors du fait qu'ils ont fait l'objet de commentaires et de rumeurs quant à la participation de certaines vedettes. Les clips en faveur de Kabila représentaient un véritable

21. Il est intéressant de noter que cet album contient aussi des chansons qui ne font pas la promotion électorale.

22. White, Bob W., *op. cit.*, 2008. Pendant le gouvernement de Laurent Kabila, il y a eu une chanson produite pour faire la promotion de la nouvelle devise nationale (« Franc congolais ») et une chanson pour encourager le sentiment patriotique (« Tokokufa pona Congo »). Malgré la présence d'un grand nombre de vedettes musicales dans les clips vidéo, ces deux chansons ont été perçues comme des chansons de propagande par la plupart des gens à Kinshasa (voir discussion ci-dessous). Kabila aurait aussi fait appel à l'artiste-interprète Jean Goubald afin de produire un album de chansons « patriotiques ». Selon certaines rumeurs, Kabila faisait la promotion de l'album en prélevant sur le salaire des fonctionnaires (voir le lien suivant :

<http://alexengwete.afrikblog.com/archives/2009/02/03/12341476.html>).

who's who de la musique populaire congolaise (Mbilia Bel, Kester Emeneya, J.B. M'Piana, Bozi Boziana, Adolphe Dominguez, Reddy Amisi, Do Akongo, et d'autres), dont certains ont été qualifiés de « collabos » au gouvernement de Kabila²³. La plupart des clips vidéo revisitent les formules déjà connues de l'éloge politique : Joseph Kabila, « artisan de la paix », « candidat du peuple », « chef courageux », « soyons unis derrière lui », « espoir de l'avenir » et « garant de notre bonheur ». L'émergence du clip vidéo, à la fin des années 1980, a donné de nouveaux outils artistiques et promotionnels aux professionnels de l'industrie musicale. Toutefois, comme nous allons le voir dans l'analyse du clip vidéo « Baminga FARDC », ces outils peuvent être utilisés à plusieurs fins. Avant de m'attarder à décrire les aspects techniques de la narrativité dans les clips vidéo, j'aimerais présenter les personnalités qui ont participé à la chanson en essayant de les situer par rapport aux dynamiques générationnelles.



23. Le Parti du peuple pour la reconstruction et la démocratie (PPRD) est le parti créé en 2002 par Joseph Kabila, l'actuel président de la République. Pour voir un exemple de cette accusation contre Werra Son, consultez les commentaires en réaction au clip vidéo :

http://www.youtube.com/watch?v=_1a0SzKauOE&feature=channel

Petite histoire d'un clip vidéo

Il y a beaucoup de débats au sujet des générations dans le contexte de la musique populaire à Kinshasa, mais les générations musicales correspondent généralement aux groupes d'âge biologique, qui comme dans toutes les sociétés, peuvent varier selon la grille d'analyse ou l'orientation scientifique²⁴. À Kinshasa, on parle généralement de quatre générations, dont plusieurs se recoupent entre elles. Non seulement les spécialistes de la musique mais aussi les mélomanes ont tendance à identifier les générations non pas par l'année mais par artiste, ce qui rend quelque peu difficile une catégorisation exacte des générations. Par exemple quand on veut faire allusion aux artistes de la première génération, on utilise le terme « bawendo » (pour l'artiste Wendo Kolosoy, probablement l'artiste le plus connu de sa génération) ; quant à la musique des jeunes aujourd'hui, ils portent souvent le nom du groupe phare de la quatrième génération : « les Wenge ». Il y a des dates qui correspondent plus ou moins aux grandes périodes ou « vagues » de la musique populaire : la première (1940-1950), la deuxième (1950-1970), la troisième (1970-1990), la quatrième (1990-présent)²⁵. Néanmoins, il y a des artistes et des groupes qui traversent les différentes générations, comme par exemple l'Orchestre Empire Bakuba de Pépé Kallé, qui faisait partie de la troisième génération mais qui comptait parmi ces mélomanes beaucoup de jeunes de la quatrième génération.

Ainsi, l'Orchestre Empire Bakuba, un des orchestres les plus populaires au Congo, fut fondé au milieu des années 1970 dans la vague de la troisième génération de la musique populaire à Kinshasa. L'orchestre Empire Bakuba (ou simplement « Empire ») est un des rares groupes à avoir été créé avec le système de cofondateurs (Pépé Kallé avec Papy Tex et Dilu Dilumona). Au milieu des années 1990, Pépé Kallé devient le seul leader du groupe, du moins selon le point de vue des mélomanes de Kinshasa.

24. Pour en savoir davantage voir Makobo, Serge, « Mythe et réalité des identités générationnelles à travers la musique de Kinshasa », in White, Bob W. et Yoka, Lye M. (eds.), *op. cit.*, 2010b, p. 62-90 ; Tchebwa, Manda, *Terre de la chanson: la musique zairoise hier et aujourd'hui*, Bruxelles, Éditions Duculot, 1996.

25. Pour une description plus détaillée du son et des artistes de chaque génération, voir White, Bob W., *op. cit.*, 2008.

Pendant cette période, alors que les autres groupes à la mode (surtout Zaiko Langa Langa de Nyoka Longo et Viva La Musica de Papa Wemba) subissent une série de conflits internes qui vont mener à la « dislocation » (un ou plusieurs artistes quittent le groupe pour former leur propre orchestre), Empire sera le seul à avoir 25 ans de vie publique sans se disloquer. Pendant les années 1990, Empire a connu un nouveau souffle à l'extérieur du pays, grâce à une programmation active de tournées à travers l'Afrique et un certain rapprochement avec la musique *soukous* (une forme adaptée de la musique populaire de Kinshasa pour des publics non-Congolais)²⁶, mais aussi par le caractère spectaculaire et ludique de sa présence sur scène.

Né en mars 1969, Gode Lofombo fait partie de la quatrième génération en termes d'âge, mais en tant que membre de l'orchestre *Empire Bakuba*, il a évolué dans un orchestre de la troisième génération et son âge ne semble pas avoir eu d'impact sur sa mobilité dans le groupe. En tant que protégé du « vié »²⁷ Pépé Kallé, Lofombo bénéficiait d'une place privilégiée au sein de l'orchestre. Ce privilège n'était pas dû à des affinités familiales ou ethniques (la famille de Lofombo vient du Bas-Congo et celle de Pépé Kallé du Kasai), mais plutôt à l'affection que lui portait Pépé Kallé en raison de son talent de compositeur, d'arrangeur et de bassiste. La façon de jouer la guitare basse de Lofombo, à la fois plus percussive et plus mélodique que ses prédécesseurs, devint une des signatures de l'orchestre *Empire* et fit de lui sans doute le bassiste le plus sollicité de sa génération.

À la suite de la mort de Pépé Kallé en 1998, Lofombo se trouve dans une situation financière de plus en plus précaire, car un conflit éclate au sujet d'un contrat de tournée entre Lofombo et son « grand frère », l'animateur et chorégraphe Djuna Mumbafu, connu pour avoir popularisé plusieurs cris d'animation légendaires dans les années 1980, dont « moto » et « kwassa kwassa » (et aussi protégé de Pépé Kallé). Ce conflit se solda par une séparation définitive entre les deux artistes. Malgré des connaissances avancées en enregistrement, mixage et production, Lofombo

26. White, Bob W., *op. cit.*, 2008.

27. À Kinshasa, le terme « vieux » (parfois prononcé « vié ») est un signe de respect et non pas un terme péjoratif comme dans les pays industrialisés de l'Europe et l'Amérique du nord.

n'arrive pas à redémarrer sa carrière musicale, en partie à cause de l'absence de son ami Djuna, mais aussi parce que les Kinois ne sont pas habitués à voir les instrumentalistes à la tête d'un orchestre. Après une série d'albums qui n'ont pas eu le succès attendu, l'orchestre de Lofombo (Delta Force) devint inactif et le jeune prodige est obligé de gagner sa vie à travers ses connaissances techniques de la musique. Lofombo considère que l'essentiel de son problème s'explique par les mauvaises intentions des aînés de l'industrie musicale à Kinshasa, thème abordé plus loin dans le texte.

Dans la foulée des activités promotionnelles entourant les élections de 2006, Joseph Kabila fit des efforts de rapprochement entre son gouvernement et les « stars » de la scène musicale à Kinshasa. Cette nouvelle période d'ouverture permit au public de distinguer plus facilement entre Kabila fils et Kabila père, ce dernier ayant jugé en arrivant à Kinshasa que les Kinois avaient besoin d'« arrêter de danser » et de « retourner au travail ». Comme pour signaler la fin de la transition, Kabila fils annonça son intention de donner 2 000 000 dollars américains aux « artistes » congolais. Il convoqua une réunion avec tous les grands musiciens de la capitale. L'événement est filmé et peu après, devient le sujet de beaucoup d'intrigues dans les médias de Kinshasa. Suivra une série de polémiques non seulement au sujet de l'utilisation de l'argent, mais aussi au sujet de la définition du terme « artiste »; le ministre précise par la suite que le terme « artiste » s'applique à tous les artistes du Congo et non plus seulement aux musiciens. Le conflit intergénérationnel prend ici une nouvelle dimension, puisque la rencontre avec Kabila avait été organisée principalement par des artistes de la troisième génération, notamment par Papa Wemba, Koffi Olomide et Kester Emeneya.

Déçu d'avoir été exclu du processus de consultation, Lofombo compose une chanson qui, selon lui, saurait intéresser non seulement les responsables du gouvernement Kabila mais aussi une bonne partie du public congolais, autant à Kinshasa que dans l'est du pays. Dans cette chanson, Lofombo explique l'importance de soutenir les soldats de la FARDC et il encourage plusieurs catégories de personnes (politiciens, soldats, citoyens) à ne pas lâcher le combat contre « l'ennemi agresseur » (c'est-à-dire le Rwanda) dans le contexte de la guerre dans l'Est. Après avoir

terminé une première version de la chanson, il a réuni un certain nombre de musiciens de la quatrième génération qui, comme lui, accusent les artistes de la troisième génération d'avoir monopolisé l'argent donné par le chef d'État. C'est ainsi que l'orchestre Les Léopards est né. Après avoir préparé une première stratégie promotionnelle pour la chanson, Lofombo et ses collègues ont fait le tour de leurs réseaux afin d'obtenir un soutien financier pour la production et la distribution de la chanson ainsi que du clip vidéo qui s'ensuivra²⁸. Voici un extrait d'entrevue avec Lofombo à ce sujet :

« J'ai eu cette idée suite à l'exclusion que nos vieux nous font chaque année. On est des artistes ici au Congo, mais chaque fois qu'il y a un problème, le gouvernement ou les organismes internationaux veulent que les musiciens participent dans un projet pour faire entendre un message par la voie musicale. Malheureusement, souvent nos vieux s'intercalent, ils ne veulent pas que nous soyons là, cette fois-ci moi je me suis décidé de faire quelque chose à côté d'eux... parce chaque année il y a un projet et nous ne sommes pas là, ... le public commence à oublier nos visages. Je suis allé à la télé pour demander à tous les artistes congolais qui voulaient venir avec moi pour chanter cette chanson-là. Ceux qui ont répondu oui, ils sont venus et maintenant ça marche, le public a accepté la chanson, même les enfants commencent à chanter cette chanson dans la rue »²⁹.

Il y a certainement un élément d'intérêt personnel dans l'explication de Lofombo (« le public commence à oublier nos visages »), puisqu'au moment de l'entrevue, il traversait une des périodes les plus difficiles de sa carrière. Comme beaucoup de musiciens qui vivent une baisse de popularité, il semble chercher un bouc-émissaire pour expliquer le changement dans sa situation professionnelle. La critique qu'il fait des musiciens de la troisième génération (« souvent nos vieux s'intercalent ») exprime un sentiment présent chez beaucoup de musiciens : les aînés ont tendance à monopoliser les ressources limitées de l'industrie du disque et à bloquer le chemin aux jeunes. Ironiquement, la plainte de Lofombo ressemble beaucoup à celle des musiciens de la

28. Visionner le clip à l'url suivant : « Baminga FARDC » :

http://www.youtube.com/watch?v=50Zot_ej1A

29. Entrevue avec Lofombo Gode réalisée par David Nadeau-Bernatchez, à Kinshasa, en janvier 2009.

troisième génération face aux « vieux » de la deuxième génération, notamment Franco, Tabu Ley et Kiamanguana Verckys. Étant donné l'importance des générations dans le contexte de la musique populaire à Kinshasa, il n'est pas tout à fait surprenant que sa critique s'exprime à travers un argument de type générationnel. Au contraire, un artiste avec l'expérience de Lofombo est conscient du fait que la critique générationnelle attire l'attention des jeunes Kinois et que pour faire passer un message, il faut utiliser cet argumentaire.

À vrai dire, « Baminga FARDC » n'est pas la première chanson de Lofombo à avoir une visée socio-éducative. En 1996, il a été sélectionné comme arrangeur et directeur artistique d'un projet que j'ai supervisé pour UNICEF-Zaïre dans le cadre de la lutte contre le VIH-SIDA et pour lequel il a composé plusieurs titres³⁰. Lofombo, qui a d'abord fait une formation en pédagogie, fait référence à l'aspect socio-éducatif de son travail dans une entrevue où il critique l'utilisation d'obscénités dans la musique des jeunes :

« Je salue l'initiative de l'actuel Ministre de la culture qui est déterminé à combattre les artistes qui profanent la musique. En ce moment, toutes les œuvres à succès sont maquillées d'obscénités. Les artistes musiciens tirent les dividendes de succès basés sur des bêtises. Par exemple, l'animation « Mwana asubeli courant » est une œuvre d'un animateur de Delta Force que j'avais rejetée, mais elle a été reprise par Wenge Musica Maison Mère et a connu du succès. « Kotazo », les chansons à succès de Ferré ou Fally Ipupa, en les analysant de près, vous confirmerez mes affirmations. Notre musique a cessé d'être éducative et elle a été profanée par les artistes, les médias (la radio et la télévision), les shégués « enfants de rue »... C'est depuis 2003 que je mène ce combat. Il faut vraiment des actions d'envergure pour relever la primauté de l'art »³¹.

En lisant ces extraits dans lesquels Lofombo fait allusion aux artistes de la quatrième génération (dont certains sont plus jeunes que lui, par exemple Fally ou Ferré), la nature du différend avec les

30. Le projet « Pardon, Pardon », complété en 1997, a été financé en partie par l'ONU-SIDA. Pour voir des extraits de ce projet, visiter le lien suivant : <http://www.criticalworld.net/projet.php?id=83&type=0>

31. Entrevue avec Gode Lofombo, « Werra, Fally, Ferré... tirent leur succès des obscénités débitées dans leurs chansons », lundi 9 juin 2008 Paul Kabeya (AEM) Kinshasa-RDC, (<http://www.afriquechos.ch/spip.php?article3256>, consulté le 8 avril, 2011).

artistes de la troisième génération n'est pas le même. Quand il parle des musiciens de la troisième génération, il aborde la question sous l'angle de la distribution équitable de ressources. Quand il s'agit des musiciens de la quatrième génération, il présente une série d'arguments relatifs aux mœurs et au rôle socio-éducatif de l'artiste-musicien. Alors comment faire valoir cette position, critique à la fois des aînés qui l'ont précédé et des jeunes qui l'ont « trouvé là », à travers une chanson destinée à un public le plus large possible? En quoi la technologie du clip vidéo peut faciliter la tâche? Pour répondre à ces questions, il faut d'abord analyser les stratégies narratives utilisées.



Genres et « hooks » dans les clips vidéo

L'arrivée du phénomène du clip vidéo dans les espaces domestiques et commerciaux en Afrique n'a fait qu'accroître la présence de la musique dans le « paysage médiatique »³² des différents pays d'Afrique subsaharienne³³. Pour le meilleur et pour

32. Schulz, Dorothea, « Mélodrames, désirs et discussions. Mass-media et subjectivités dans le Mali urbain contemporain », in Werner, Jean-François (ed.), *Médias visuels et femmes en Afrique de l'Ouest*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 109-144.

33. La recherche au sujet des clips vidéo commence à paraître aux États-Unis et au Canada dans les années 1980, à la suite de la sortie du géant MTV et dans la

le pire, les attentes de l'industrie musicale actuelle de Kinshasa obligent les artistes à accompagner tout nouvel album d'un clip vidéo. Ainsi, les clips vidéos de tous les genres musicaux (populaire, religieux, traditionnel, international, etc.) sont retransmis à la télévision, non seulement pendant les émissions spécialement conçues pour eux mais aussi entre les émissions, à la fin de la journée de programmation et pendant les pauses publicitaires. Les clips vidéo servent alors d'outil promotionnel important pour les artistes-musiciens, puisque certains albums peuvent vendre autant de cassettes vidéo que de cassettes audio ou disques compact. Les cassettes et les enregistrements de spectacles, surtout ceux d'Europe, sont particulièrement appréciés par les mélomanes, autant à l'étranger que dans la diaspora congolaise.³⁴

En plus de sa valeur économique, le clip vidéo possède, à Kinshasa, une grande valeur symbolique. Malheureusement, la valeur symbolique des clips vidéos -que ce soit au niveau purement visuel ou bien au niveau des interstices entre le visuel, le sonore et le textuel- est trop souvent compromis en raison de formules prévisibles et de la monotonie de la musique populaire³⁵. La

foulée de l'intérêt pour le clip vidéo « Thriller » de Michael Jackson. À ces débuts, la recherche dans ce domaine proposait une analyse de contenu (soit de l'image soit des paroles) et s'intéressait beaucoup à la violence et aux représentations des femmes. Pour un bon exemple de cette première vague de recherche, voir Frith, Goodwin et Grossberg (eds.), *Sound and Vision: The Music Video Reader*, New York, Routledge, 1993. L'anthropologie ne parle que rarement des clips vidéo, voir par exemple Hayward, Philip, "Local Interpretation: Music Video, Heritage and Community in Contemporary Vanuatu", in *Perfect Beat*, 10, 1, 2009, p. 59-79; McGovern, Michael, *Making War in Côte d'Ivoire*, C. Hurst & Company Ltd, 2011, Schulz, Dorothea, "Music video and the effeminate vices of urban culture in Mali", in *Africa*, LXXI, 3, 2001, p. 345-372 et Whitehead, Neil, "Post-Human Anthropology", in *Identities: Global Studies in Culture and Power*, 16, 2009, p. 1-32.

34. Sur la distribution des cassettes vidéo et des films, voir Pype, Katrien, "Exchange and Circulation. An Anthropological Perspective on the Video Store in Kinshasa", in *MediaFields Journal*, 1(1), online journal, special issue on video stores - <http://www.mediafieldsjournal.org/exchange-circulation/>.

35. Dans un texte fascinant au sujet de la musique « Goth/Industrial », Neil Whitehead constate que la plupart des clips vidéos sont limités par le fait d'être pris dans une fonction illustrative de la musique : « It is probably fair to say that the vast majority of music videos, being simply promotional devices, are either films of a band cavorting in a way that matches some element of the lyrics or simply a band performing the music track. In other words, for musicians the

majorité des clips à Kinshasa sont tournés et montés avec un budget limité dans un délai de temps très court (généralement quelques jours) et la plupart du temps sans préparation de scénario ou de trame narrative. C'est principalement pour cette raison que les clips vidéo de la musique congolaise se ressemblent autant, malgré quelques distinctions à l'intérieur du genre tel les figurants, la façon de s'habiller et de danser, les lieux de tournage (studio avec écran bleu, jardin ou cour autour d'une piscine, intérieur de maisons de luxe, etc.).

La notion de genre³⁶, qui peut s'appliquer aussi bien aux textes qu'aux images et au son, comporte quelques avantages par rapport à l'analyse à partir du symbole³⁷. Premièrement, l'analyse des genres dans la musique populaire, que ce soit par style, structure ou génération, nous permet d'analyser le processus de diversification dans les différents milieux de la production culturelle³⁸. De plus, l'analyse des aspects génériques fait resurgir beaucoup d'informations au sujet des catégories d'inclusion et d'exclusion sociales³⁹, un enjeu important dans la compréhension des dynamiques intergénérationnelles⁴⁰. En m'inspirant de la notion

visual element was largely a way of replicating performance rather than a distinct artistic project in its own right », Whitehead, N., *op. cit.*, p. 9.

36. Bakhtin, M. Mikhail, *Speech Genres & Other Late Essays*, Austin, University of Texas Press, 1986.

37. Frith, Simon, "Why Do Songs Have Words?", in *Contemporary Music Review*, 5, 1, 1989, p. 77-96 présente une excellente analyse de l'importance des paroles dans la production de la musique populaire. Il explique notamment l'importance de l'analyse du genre et les faiblesses des approches de l'analyse de contenu.

38. White, Bob W., *op. cit.*, 2008.

39. Fabian Johannes, *Moments of Freedom: Anthropology and Popular Culture*, Charlottesville, University Press of Virginia, 1998.

40. Dans son texte sur l'économie politique de l'industrie de film au Nigeria, Jonathan Haynes (Haynes, Jonathan, "Nollywood in Lagos, Lagos in Nollywood Films", in *Africa Today*, 54, 2, Winter 2007, p. 131-150) explique suivant Karin Barber (Barber, Karin, "Popular Arts in Africa", in *African Studies Review*, 30, 3, 1987, p. 1-78) que les clichés dans la production des films vidéo du Nigeria constituent des « structures génératives » qui sur le long terme auront un impact considérable. Selon Haynes, ces structures aurait eu pour conséquence que Nollywood puisse financer et aider un plus petit nombre de cinéastes qui travaillent, au moins en partie, dans l'objectif de faire des films d'une plus grande qualité et pour un public étranger ou au moins mixte.

de « structures génératives » de Karin Barber⁴¹, je considère le clip « Baminga FARDC » à titre d'exemple et en fais une description. Il s'agit d'un exemple particulièrement intéressant; sur certains aspects, « Baminga » correspond à l'« idéal type », au sens wébérien du terme, des clips de la musique populaire à Kinshasa, alors que sur d'autres aspects, il représente une rupture radicale avec les normes esthétiques de production de l'industrie musicale locale. Une analyse plus approfondie de cette rupture nous permet de voir au-delà de l'innovation artistique. Par exemple, les artistes utilisent plusieurs sortes de « hooks » (éléments accrocheurs) dans le clip afin d'attirer l'attention des spectateurs. Les « hooks » peuvent être visuels, sonores, textuels, ou une combinaison de ces différents éléments. Certains « hooks » utilisés par les Léopards relèvent du répertoire déjà connu à Kinshasa (par exemple l'utilisation des voix féminines), tandis que d'autres (par exemple l'utilisation des sons de tir ou des extraits de scènes de guerre) semblent couper radicalement avec les normes de l'industrie musicale. Dans la mesure où la rupture exprimée dans le clip « Baminga » reflète une tension entre différentes visions du rôle de l'artiste, il reste à établir si cette tension serait le résultat des différences générationnelles (par exemple que les musiciens de la quatrième génération soient plus portés à composer des textes éducatifs) ou s'il s'agit plutôt des variations dues aux différences individuelles, question que j'aborderai à la fin de cette analyse.

Dans les prochaines lignes, en suivant la méthode de l'analyse de discours, je propose d'abord une description détaillée du clip vidéo afin de mieux comprendre le propos de la chanson dans les propres termes de l'artiste. Ensuite je donnerai quelques éléments d'analyse qui permettent d'examiner le clip sous un angle intergénérationnel. Ainsi, « Baminga » s'ouvre avec l'image d'un léopard en mouvement sur laquelle se superpose l'image du drapeau congolais (toujours rare dans les clips de musique populaire)⁴². Par

41. Barber, Karin, "Popular Arts in Africa", in *African Studies Review*, 30, 3, 1987, p. 1-78.

42. Le titre de la chanson tourne sur un jeu de mot important, « mbinga » qui veut dire « grand » (dans le sens physique ou moral) mais aussi « épais » (dans le sens « résistant »). Le mot pour armée ou soldat « mapinga », donc les grands soldats de la FARDC (voir Engwete, Alex, « Intermède musical : La rumba propagande FARDC », 9 février 2009,

la suite sont présentés les personnages du clip, les artistes-musiciens habillés en tenue militaire, quelques personnages politiques (dont le président et des membres influents du gouvernement), des groupes de soldat en défilé militaire, les troupes de l'Organisation des Nations Unies, et des civils (surtout des femmes et des enfants) fuyant le conflit avec leurs effets personnels sur le dos et sur la tête. Selon Lofombo, « Baminga » est une chanson pour encourager les soldats, s'adressant principalement aux soldats de la FARDC (« ne lâchez pas le combat », « nous sommes derrière vous, nous vous faisons confiance pour ramener la paix au Congo »)⁴³. En même temps, la chanson exprime un soutien moral à la population, surtout à ceux qui ont été directement affectés par les conséquences de la guerre, les gens de l'Est : « Oh, l'Est », s'adressant à toute la région, mais particulièrement aux habitants de la région des Kivu (Mères de Kivu, Bana Goma, Bana Bukavu) « nous sommes tous derrière vous dans votre malheur ». Malgré la grande distance physique et culturelle entre Kinshasa et le reste du pays, les chanteurs de la chanson s'identifient au sentiment d'être envahis. Al Patchino chante « si tu vois un étranger dans ton quartier, cherche à savoir qui c'est et d'où il vient ». La RDC est « à nous les Congolais seulement » et il faut la protéger, pas la partager (« tokokabola yango jamais, jamais, jamais »).

L'expression d'un sentiment xénophobe contre les « envahisseurs » de la guerre dans l'Est (à Kinshasa ce terme fait généralement allusion aux Rwandais) se transforme en un sentiment de victimisation : « Pourquoi ça n'arrive qu'au Congo? » « Si les autres pays sont jaloux de nous, c'est la faute à qui? ». Ensuite, la chanson fait référence à toutes les conséquences de la guerre (les femmes violées, les enfants qui ne vont pas à l'école, les hommes sans emploi, les rivières remplies de sang). Le sentiment d'exaspération (« ça suffit, on en a marre ») est suivi d'un sentiment de refus (« Biso toboyi ») : refus des chefs « sorciers », d'hommes forts et de prise de pouvoir sans processus électoral. Le message oscille entre l'indignation contre la violence de la guerre (« Nous avons tous dit non à la guerre ») et l'impératif de préparer la paix

(<http://alexengwete.afrikblog.com/archives/2009/02/index.html>)

43. Une transcription et une traduction des paroles de la chanson sont incluses en annexe.

par la guerre (« bagarrez, tout le monde, bagarrez »). Il y a clairement un effort de rapprochement avec les compatriotes de l'Est qui, sur les plans linguistique et culturel, ont très peu de points communs avec les habitants de Kinshasa. Les interprètes de la chanson représentent les différentes régions du pays avec des extraits des différentes langues nationales (voir annexe), mais ils représentent surtout « le pays » de Kinshasa : « Si vous essayez de faire ça à Kinshasa, ça ne peut pas marcher, nous sommes les élus du peuple »⁴⁴. Dans l'imaginaire géographique des Kinois – « Bana Goma, Bana Bukavu, Kinshasa RDC » – la fin d'un solo vocal chanté avec beaucoup d'émotion et de mélancolie permet aux Kinois de s'imaginer un rapprochement (pour ne pas dire appropriation) avec les gens de l'Est.

Au plan visuel, le clip vidéo « Baminga FARDC » introduit un nombre important d'éléments à travers l'utilisation de l'intertextualité, dont la plupart sont des éléments complètement inédits dans l'histoire de la musique populaire à Kinshasa⁴⁵. D'abord il fait allusion à certains dispositifs des bulletins d'information diffusés à la télévision nationale. Utilisant plusieurs sources d'archives, il intercale des images des reportages d'actualité politique : discours de politiciens, conflit militaire et mouvement des troupes. Certains motifs -flore, faune, et carte politique du pays- s'inspirent du téléjournal de la Radio et Télévision Nationale du Congo qui, depuis la période de Mobutu, utilise ces symboles de la diversité naturelle du pays pour introduire le bulletin

44. White, Bob W., *op. cit.*, 2008, explique une réaction semblable des Kinois face à l'arrivée de l'AFDL à Kinshasa à la fin du régime de Mobutu.

45. Ici j'utilise la notion d'intertextualité proposée par Bakhtine et élaborée plus tard par Kristeva (Kristeva, Julie, « Bakhtine. Le mot, le dialogue et le roman », in *Critique*, 239, avril 1967). L'idée de l'intermédialité pourrait s'appliquer sauf qu'il s'agit principalement des allusions à l'intérieur du même médium, donc un clip vidéo qui fait référence à un film documentaire ou à d'autres clips vidéo. Pour en savoir plus sur la notion d'intermédialité, voir le Centre de recherche sur l'intermédialité à l'Université de Montréal : <http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/vitrine/default.asp>.

Pour une analyse intéressante des rapports entre images et sons dans les clips vidéo de la musique populaire américaine, voir Vernallis, Carol, "The Aesthetics of Music Video: An Analysis of Madonna's "Cherish"", in *Popular Music*, 17, 2, 1998, p. 153-185.

d'informations. De plus « Baminga » fait allusion directe aux motifs visuels de la propagande. À travers des archives de défilé militaire, nous voyons les rangs de soldats marchant de façon synchronisée devant le stade principal de Kinshasa. Ils sont suivis par des chars d'assaut et des camions d'artillerie lourde, le tout dans un ensemble organisé et discipliné qui doit faire la démonstration de la force militaire du pays. Les artistes font chacun à son tour le geste de saluer la caméra pour souligner leur identification aux soldats loyalistes mais aussi pour indiquer au spectateur qu'il s'agit d'une mise en scène. Effectivement, l'allusion la plus importante dans ce clip est celle aux pièces de théâtre qui racontaient les exploits du Maréchal Mobutu dans le contexte de l'*animation politique est culturelle*⁴⁶. Certaines prises dans le clip reprennent exactement les mêmes images de ce théâtre de propagande, par exemple l'inspection des troupes par Mobutu. Ces sketches, surtout celui qui relate les exploits militaires de Mobutu, font énormément plaisir au public congolais, en grande partie parce que dans ce contexte théâtral, l'imitation de Mobutu était souvent permise, selon certains, pour permettre aux spectateurs de se défouler.

D'autres références intertextuelles dans le clip vidéo font allusion au milieu artistique de Kinshasa, un milieu qui est habitué à piquer la curiosité des mélomanes à travers la polémique⁴⁷. Comme d'autres clips vidéo destinés à l'éducation ou à la propagande, « Baminga » reprend le format du grand succès américain « We Are the World », avec une série de vedettes qui prêtent leur voix à la composition d'un artiste-musicien-arrangeur connu pour faire la promotion d'un message éducatif ou d'une cause humanitaire⁴⁸.

46. Kapalanga, Gazungil Sang'Amin, *Les Spectacles d'animation politique en République du Zaïre*, Louvain-la-Neuve, Cahiers théâtre Louvain, 1989.

47. Makobo, Serge, *op. cit.*, 2010a, p. 175-210.

48. Composée par Michael Jackson et Lionel Richie (dans une coproduction de Quincy Jones), « We Are the World » a été récemment repris par une autre sélection d'artistes populaires dans le cadre d'un projet de levée de fonds pour les sinistrés du tremblement de terre en Haïti. D'autres exemples de clips au Congo utilisant le même format comprennent du « Franc Congolais » (une chanson qui visait à faire la promotion de la transition du nom de la devise nationale de « nouveaux zaïre » en « franc congolais »), « Tokokufa pona Congo » (une des premières chansons de propagande du gouvernement Kabila père, littéralement « nous allons mourir pour le Congo »), et « Rien que la vérité » (chansons dans la lutte contre le sida, financé par les fonds du gouvernement américain).

L'utilisation de cette structure générative, qui trouve sa légitimité dans le tournage des images au studio d'enregistrement, garantit une aura de « star » au clip; il ne faut pas oublier que l'objectif de ce genre de clip n'est pas seulement d'utiliser les vedettes pour aider une bonne cause mais pour montrer les bonnes intentions des vedettes comme personnages publics. Cette dynamique est de plus en plus visible depuis les vingt dernières années, suite à la prise de conscience des limitations des programmes de sensibilisation organisés par plusieurs catégories d'organismes et structures humanitaires dans plusieurs régions du continent⁴⁹. Cependant, il est important de remarquer une certaine mutation des catégories de genres, celle du glissement entre l'aide humanitaire et la propagande.

Ce qui sépare « Baminga FARDC » de la grande majorité des clips vidéo qui passent à la télévision à Kinshasa, indépendamment de la génération musicale, c'est non seulement le fait de faire allusion à une situation ou à un conflit politique (extrêmement rare dans la musique congolaise moderne), mais surtout d'exprimer la colère face à cette situation. En tant que chanson partiellement commandée, « Baminga » réussit à justifier sa pertinence en utilisant des références intertextuelles comme « hook » pour capter l'attention de plusieurs catégories de spectateurs, surtout les jeunes⁵⁰. La mention des politiciens (« Président Kabila debout, Sénat et Parlement unissez-vous ») et le sentiment nationaliste qui appellent la population à défendre les intérêts du pays constituent des messages destinés aux hommes de pouvoir. À travers des messages de sympathie et de soutien (« nous sommes derrière vous »), les artistes se rapprochent de la population mais aussi des soldats des forces armées. Ils visent l'attention des Kinois en utilisant un message de *bravado* par rapport à l'imperméabilité de Kinshasa à l'invasion étrangère (« S'ils essaient à Kinshasa... ») et l'attention des organismes internationaux en parlant de la violence faite aux femmes et des élections démocratiques, deux aspects de la politique d'aide internationale qui lient le financement aux comportements

49. White, Bob W., "Bad Ventriloquism and the Bureaucratic Imperative or How Not to Intervene in the Fight against HIV-AIDS", manuscrit non publié, <http://www.criticalworld.net/projet.php?id=83&type=0>, 2005.

50. White Bob W., *op. cit.*, 2008.

politiques et militaires⁵¹. D'ailleurs, il est intéressant de constater que dans le texte de la chanson, il y a peu de références aux institutions et organismes internationaux impliqués dans le conflit, alors qu'au niveau des images s'affichent plusieurs références aux forces de l'ONU (par exemple voir les images des soldats, qui avec l'aide du montage, servent de guide pour les soldats de l'ONU).

Les aspects formels du clip jouent également un rôle important pour l'impact voulu sur le public. D'abord, le son et les images sont souvent synchronisés, par exemple les canons qui tirent en même temps que les accents des mains qui tapent, ou les images d'archives des soldats qui marchent au rythme de la chanson. Ensuite, deux autres aspects formels ressortent immédiatement du clip « Baminga ». Le premier est l'absence de la danse ou de l'apothéose rythmique appelée *seben*, la signature musicale de la musique populaire moderne, qui existe depuis les débuts de la première génération, mais qui est généralement considérée comme un élément qui permet de distinguer les différentes générations⁵². Le second aspect est l'utilisation d'une musique *rumba*, un style souvent associé aux deux premières générations de la musique populaire (des années 1940 aux années 1970), mais qui revient en force depuis le début des années 2000. Le style *rumba*, qui s'exprime à travers un pas de danse à deux, langoureux et romantique, est associé à une période où les mœurs n'étaient pas

51. Le spectateur familier avec les clips vidéo à Kinshasa remarquera également la présence particulière des femmes dans « Baminga ». Dans la plupart des clips à Kinshasa, la femme joue un de trois rôles, celui de danseuse (obligatoire dans tous les clips), celui de décor (la fille ou les filles qui se mettent autour de l'homme pendant qu'il chante), et celui d'objet de désir (ce qui est le plus proche des protagonistes dans le scénario, mais sans parole). Dans le clip « Baminga », la femme joue le rôle de décor, mais dans un des passages les plus forts de la chanson (« on en a marre », elle est chanteuse et revendicatrice). Dans une entrevue promotionnelle pour le clip, Lofombo explique qu'il tenait à cet aspect de la chanson pour défendre l'honneur des femmes qui ont été victimes de viol pendant le conflit politique de l'Est (voir <http://www.youtube.com/watch?v=8E5-ijpzfGI>).

52. Madoda, Doudou, « Monotonie dans la musique congolaise moderne: manque de créativité ou absence de goût? » in White, Bob W. et Yoka, Lye M. (eds.), *op. cit.*, 2010, p. 111-134; Makobo, Serge, *op. cit.*, 2010a, p. 175-210; White, Bob W., *op. cit.*, 2008.

menacées par la musique des jeunes⁵³, et donc devient facilement l'objet d'un regard nostalgique de la part des mélomanes des deuxième et troisième générations. Les éléments formels esthétiques du clip « Baminga » ne sont pas seulement le résultat d'une vision artistique, mais aussi d'une certaine frustration ressentie par les jeunes musiciens par rapport à l'emprise des aînés sur la scène musicale et les ressources qui en découlent.



Conflit des générations?

Le clip « Baminga FARDC » a été joué de nombreuses fois par jour sur plusieurs chaînes de télévision pendant environ trois mois au début de l'année 2009. Il passait à la télévision pendant une période d'intense recrudescence de la violence en 2009 quand la celle-ci dans l'est du pays menaçait en dépit de tous les efforts de dialogue, de démilitarisation et de la pression internationale dans la région. Le fait qu'il partageait les ondes avec les images du conflit dans l'est du pays explique en partie pourquoi le clip semble avoir eu autant d'impact sur les téléspectateurs à Kinshasa⁵⁴. S'il y a une

53. Mayamba, Thierry Nlandu, « La musique congolaise : entre le miroir cassé et le miroir recollé », in White, Bob W. et Yoka, Lye M. (eds.), *op. cit.*, 2010, p. 257-270.

54. Entrevue avec Lofombo Gode, à Kinshasa, en octobre 2010.

connexion qui se crée entre les gens de Kinshasa et le reste du pays, c'est à travers l'expression d'une identité commune, une sorte de patriotisme géographique qui joue sur la tension entre identité nationale (« Bana ya Congo », « Bana RDC ») et identité locale ou régionale (« Bana Kivu »). L'impact du clip, certes difficile à mesurer, relève en partie de ce sentiment que les envahisseurs, maintenant non seulement rwandophones mais aussi swahiliphones, sont arrivés à Kinshasa avec des allures d'une nouvelle bourgeoisie qui a bénéficié directement ou indirectement de la guerre dans l'est du pays. À Kinshasa, une certaine apathie a toujours existé à l'égard des gens de l'Est, mais « Baminga » démontre qu'à ce moment de l'histoire face à la possibilité de reprise de la violence dans l'Est, certains jeunes musiciens ont, pour la première fois, essayé de rallier toute la nation avec l'expression -sans doute maladroite- « oh, gens de l'Est ».

L'expression d'un sentiment apparemment patriotique pourrait sembler surprenante dans le contexte d'une chanson associée à la musique de propagande, mais des échanges sur la blogosphère congolaise démontrent la présence d'une dynamique très similaire ailleurs⁵⁵. Après avoir qualifié les Forces Armées de « fanfaronnade douteuse » et le clip des Léopards de « rumba propagande », le blogueur Alex Engwete demeure plutôt sympathique aux artistes dans la chanson, même si son analyse met l'accent sur les aspects artistiques du clip :

« Bien que ce soit une chanson de propagande, on ne peut s'empêcher d'apprécier la créativité de ces musiciens doublés de comédiens qui ont su utiliser le beat traditionnel *ekanga* de l'Équateur pour en faire cette chanson inoubliable qui fait déjà chanter et danser les enfants de Kinshasa et de tous les autres coins de la République. J'aime particulièrement la participation des chanteuses, de nouvelles voix dont je n'ai reconnue aucune »⁵⁶.

55. La description du clip donnée par un utilisateur du site web Daily Motion propose le résumé suivant : « This is a propaganda tune to praise the army and to call for national unity ».

56. <http://alexengwete.afrikblog.com/archives/2009/02/index.html>.

La discussion qui suit est un mélange de chronique musicale et de confrontation d'idéologies politiques entrecroisées d'idées des représentants des troisièmes et quatrièmes générations musicales :

« Cher Bely21, au fait, puisque tu le mentionnes, Maray Maray est le seul chanteur que j'ai reconnu sur ce clip (comment s'appelle encore le fils de Maray Maray, le petit chanteur métis?). C'est pitié, quand même, ce genre de propagande éhontée juste pour l'argent. J'aurais compris si c'était motivé par des idéaux patriotiques, comme ceux de Joseph Kabasele quand il chantait Lumumba. Bely21, honte à ta génération ! ». *Posté par Alex Engwete, 04 février 2009 à 17:53*

« Cher Alex, tu ne pouvais pas si bien dire, honte à ma génération. Mais on ne peut blâmer le fils sans s'interroger sur le rôle du père. Ma génération est une génération sacrifiée sur l'autel de l'avidité pécuniaire par la génération de nos parents, génération que [sic] tu appartiendrais par extension (tu en es pas si loin). Si la génération Mobutu avait pensé à promouvoir l'éducation et le sens de l'effort à travers le travail, il n'y aurait pas eu autant de disciples de Sakombi aujourd'hui. Le fils de Maray-Maray est connu sous le nom de Bébé Rico ou Bébé Tchanda si je ne me trompes [sic] ». *Posté par Bely21, 04 février 2009 à 18:38*

« Cher Alex, en parlant d'intermède musical, je me souviens que L.D Kabila non content de voir les J.B et Werra occuper le top du hit-parade congolais dans les années 1998-1999, il allait lui aussi se lancer dans la carrière musicale, président qu'il était, en espérant décrocher un kora (le prix le plus prestigieux de la musique populaire africaine). Il fera appel à Jean Goubald et sortirons ensemble un cd intitulé "l'hymne des opprimés". Pour s'assurer d'entrer au hit-parade (entrée conditionnée par les nombres des cd vendus), L.D.K exigera que tout fonctionnaire de l'État ainsi que les membres de CPP puissent s'en procurer une. Pour éviter que certains puissent dire qu'ils n'ont pas les moyens de le faire, il exigera un prélèvement à la source (salaire) contre un cd. Les fonctionnaires se sont vus amputer l'équivalent de \$10 sur leur maigre salaire de l'époque en échange d'un cd alors qu'ils n'avaient pas des cd-players pour jouir de leur achat. C'est le cas de le dire que L.D.K était vraiment un aventurier, quel escroc!!!! Les escrocs, il y en a dans toutes les générations ». *Posté par Bely21, 04 février 2009 à 19:10*

« Merci Alex, j'apprécie la neutralité de ce clip qui est plus patriotique qu'autre chose. Rien de comparable avec les ridicules et humiliantes animations du MPR associées au culte de la personnalité. L'armée a toujours rassemblé dans les pays civilisés. L'insulter est une abomination. <http://www.youtube.com/watch?v=Xpi6oHEh-qU> ». *Posté par Bony, 04 février 2009 à 20:01*

Après avoir critiqué le clip comme une « propagande éhontée juste pour l'argent », Engwete sera ramené à l'analyse diachronique par son interlocuteur Bely21, qui veut blâmer non seulement la génération des jeunes (« une génération sacrifiée ») mais aussi celle des vieux. Selon lui, le vrai héritage de la génération Mobutu serait la prolifération des « disciples de Sakombi » (le responsable de la propagande de Mobutu), et il confirme cette hypothèse avec une histoire au sujet de l'utilisation de la musique par Kabila père⁵⁷. Effectivement, l'histoire de la production du clip « Baminga » commence avec le sentiment chez Lofombo que certains artistes (surtout les plus visibles de la troisième génération comme Papa Wemba, Kester Emeneya et Koffi Olomide) ont eu accès à l'argent de Kabila⁵⁸. Si Lofombo a décidé d'écrire une chanson pour attirer l'attention des hommes du pouvoir, ce sera lu par certains comme un geste de désespoir⁵⁹. Dans une entrevue récente à Kinshasa, Lofombo s'est vidé le cœur en parlant de la haine qu'il ressent envers « nos vieux » qui, selon lui essaient de bloquer systématiquement « la relève » :

« Malheureusement il n'y a pas eu de retour [d'argent envers les artistes]. Au contraire il y a une guerre qui s'est déclenchée, entre nous qui avons

57. Sakombi Inongo devient Ministre de l'information sous Mobutu en 1970 et sera connu comme l'artisan principal de sa campagne de « recours à l'authenticité », ainsi qu'un grand nombre de mécanismes de propagande pour le régime. En 1992, il fit un témoignage public d'une conversion religieuse dans lequel il décrit en détail les pratiques mystiques utilisées par Mobutu et les gens de son entourage pour conserver le pouvoir.

58. Lofombo n'est pas le seul à avoir eu ce sentiment : un groupe de Congolais vivant en Angleterre et se nommant Les Combattants du CRC (Conseil de résistance congolais) depuis quelques années essaient d'organiser le sabotage des tournées européennes de plus grands artistes congolais. En guise de justification de leurs actes ils allèguent que les artistes musiciens (comme les politiciens et les pasteurs) bénéficient d'un soutien financier du gouvernement Kabila, qui est, selon eux, un gouvernement illégitime. Pour plus d'information sur les Combattants et leurs revendications, voir :

http://www.frieze.com/comment/article/the_double_club,

http://congovideos.com/component/option.com_seyret/Itemid.94/task.videodirectlink/id.229/

59. « Quant à Lofombo, disons qu'il n'avait pas le choix... Il m'a dit que ça lui a redonné du souffle. Il a dû partager l'argent avec ses collaborateurs. Pour vivre ici, il sied de prendre des risques » (Serge Makobo, communication personnelle, le 9 février 2009).

chanté cette chanson et les autres artistes, donc nos vieux [les artistes de la troisième génération], qui n'ont pas voulu venir chanter dans cette chanson. À mon avis, ils ont déjà tracé la stratégie pour que nous soyons à l'écart de tout ce qui va se passer dans ce pays. Bref, ils ne veulent pas la relève. En ce moment il y a un combat fort entre nous et les vieux, ils font tout pour que nous soyons dispersés. On est jeunes, mais dans 20 ans... on sera au même endroit et [ils ne vont] pas vouloir partager avec les gens. C'est la mauvaise foi, c'est la sorcellerie »⁶⁰.

Après la sortie du clip « Baminga », l'ami et collaborateur de Lofombo, Al Patchino (ancien chanteur du groupe de Papa Wemba) tombe gravement malade et décède. Après plusieurs demandes d'assistance financière, aux dires de son entourage, l'ancien mentor d'Al Patchino aurait libéré un montant de 200\$ américains à titre de sa contribution aux frais médicaux. Pour une question de principe, l'argent (qui était loin d'être suffisant pour sauver Al Patchino) fut refusé et une série de rumeurs a commencé à circuler selon lesquelles Wemba aurait été à la source d'un mauvais sort qui aurait été la cause du mort d'Al Patchino, en partie parce que les deux étaient en compétition pour l'amour d'une jeune danseuse de l'orchestre. Dans l'impossibilité d'aider son ami, Lofombo constate qu'il « fallait laisser Alpa mourir » :

« Il y a des [gens] encadrés par nos vieux pour nous faire mal, les policiers nous obligent à négocier avec eux. Pour le moment j'ai peur, je n'ai rien fait, sauf que je suis ami d'Alpa Al Patchino], mais il sait pourquoi il a quitté l'orchestre de Wemba... Pendant qu'il était malade j'étais tout près de lui, tout ce que je peux faire, c'est de respecter sa volonté. Il ne supportait plus le vieux, malheureusement je ne peux dire ça à la télé, c'est tout un problème. Or il n'y a que Lofombo qui vit avec Al Patchino, il y a d'autres qui connaissent cette histoire. Il faut simplement respecter un vieux, même s'il vient arracher tes [biens], il ne faut pas dire ça, c'est manquer du respect »⁶¹.

L'observation d'un écart entre les artistes de la troisième génération et ceux de la quatrième génération doit tenir compte du fait que tous les artistes de la quatrième génération ne sont pas

60. Entrevue avec Lofombo Gode réalisée par David Nadeau-Bernatchez, à Kinshasa, en janvier 2009.

61. Entrevue avec Lofombo Gode réalisée par David Nadeau-Bernatchez, à Kinshasa, en janvier 2009.

pauvres et marginalisés. Au contraire, la quatrième génération a vu l'émergence d'une promotion de jeunes artistes qui n'ont rien à envier aux aînés, notamment les artistes du clan Wenge comme Werra Son et J.B. M'piana. Les *stars* de la quatrième génération ont formé à leur tour de jeunes artistes comme Ferré Gola et Fally Ipupa (dits de la cinquième génération par certains) qui réussissent très bien leur carrière et leur vie d'artiste. Cependant, les artistes ciblés par la critique de Lofombo (et par extension par Les Léopards) sont les artistes de la troisième génération et non pas ceux de la quatrième. Premièrement, les artistes de la quatrième génération restaient tranquilles lors des discussions avec le Président Kabila parce que la présence dominante des artistes de la troisième génération (leurs mentors) les mettait dans une position de respect et/ou soumission. Deuxièmement, en critiquant les artistes de la troisième génération, les membres des Léopards s'adressent non seulement à ceux qui ont le succès, mais aussi à ceux qui ont le pouvoir, c'est-à-dire le pouvoir d'être aîné. De plus, le fait de critiquer les artistes de la troisième génération permet aux Léopards d'ignorer le fait que d'autres représentants de la quatrième génération ont réussi dans l'industrie musicale malgré la rigidité de l'hierarchie générationnelle.

Les analyses que nous avons faites de la réception de la musique populaire à Kinshasa⁶² démontrent que certaines dynamiques intergénérationnelles dans le milieu des musiciens se manifestent également dans la société kinoise de façon plus générale. Dans les entrevues de groupe composées de générations mixtes, les participants de la troisième génération accusaient les participants de la quatrième génération de ne pas être capables de reconnaître la « bonne musique » et d'aimer le bruit plus que la musique. Les participants de la quatrième génération répondaient aux participants de la troisième génération en disant que les époques musicales antérieures n'ont pas eu de véritables *stars*, puisque seulement les artistes de la quatrième génération ont été capables de remplir des stades partout en Afrique et des grandes salles de spectacles en Europe. Ensuite, la discussion tournait

62. Diyongo, Jean-Claude, « Comprendre le genre à la congolaise par la musique », in White, Bob W. et Yoka, Lye M. (eds.), *op. cit.*, 2010, p. 135-152; Makoko, Serge, *op. cit.*, 2010b, p. 62-90; Madoda, Doudou, *op. cit.*, 2010, p. 111-134.

souvent vers les questions de la mobilité sociale, avec les participants de la quatrième génération (cette fois-ci les non-musiciens) se disant « bloqués » par les aînés. Ils demandaient pourquoi les gens des générations précédentes restent au pouvoir et cumulent des richesses pendant que les jeunes restent dans la précarité. Certains membres de la troisième génération se disaient eux aussi déçus par le comportement des aînés en ramenant la discussion des tensions entre les mélomanes de la troisième et de la deuxième génération.



Le patriotisme et la culture populaire

Étant donné la nature cyclique des relations intergénérationnelles, c'est-à-dire une génération de cadets qui contestent l'autorité morale des aînés et une génération d'aînés qui questionnent la contribution des jeunes, en quoi la chanson « Baminga » serait symptomatique d'une nouvelle dynamique intergénérationnelle ? Pour répondre à cette question il faut situer la chanson et le clip vidéo non seulement dans le contexte d'un conflit entre les cadets et les aînés, mais aussi dans un moment historique particulier où les Congolais se sentent menacés par une éventuelle reprise de la violence dans l'est du pays après une période de calme relatif. Au cours de la même période, suite aux élections de 2006, plusieurs observateurs ont remarqué la répression du mouvement

politico-culturel Bunda Dia Kongo dans l'ouest du pays tandis que les forces de Laurent Nkunda dans l'Est semblaient bénéficier d'une certaine immunité grâce à sa proximité avec le pouvoir à Kigali. Il faut aussi prendre en compte l'attention accrue portée depuis quelques années par la communauté internationale aux crimes de guerre en R.D. Congo (notamment le cas de l'ex-candidat à la présidence Jean-Pierre Bemba et la violence contre les femmes comme armes de guerre) et l'impact que cela peut avoir sur le sentiment patriotique pour plusieurs secteurs de la population. Au moment où le clip vidéo passait à la télévision, ni les soldats des FARDC ni le gouvernement de Kinshasa ne jouissaient d'une bonne image auprès du Congolais moyen, et beaucoup d'inquiétudes s'exprimaient par rapport à l'influence des nouvelles élites qui arrivaient de l'est du pays, vraisemblablement enrichies par la guerre.

Autrement dit, Kinshasa est un espace en mutation et force est de constater que les inconforts dus à cette mutation s'expriment souvent à travers des dynamiques intergénérationnelles. « Baminga FARDC » ressemble à une chanson de propagande sans l'être complètement, comme si les jeunes essayaient de s'approprier le format proposé par les artistes des générations antérieures en lui donnant un nouveau sens ou une nouvelle visée politique. On pourrait dire que l'articulation d'un conflit intergénérationnel permet aux artistes de prendre une certaine distance vis-à-vis des gens au pouvoir tout en s'approchant des jeunes. Ce clip vidéo s'insère dans la logique flatteuse de la musique des générations antérieures, même si les artistes derrière le clip ont fait un effort conscient de réduire le rôle du *libanga* dans la chanson et que certains interprètent la chanson comme une critique de la gestion du conflit dans l'Est. Le clip pose un geste patriotique qui contient des éléments à la fois conciliateurs et xénophobes, mais il se distingue clairement des expressions artistiques des générations musicales antérieures, qui n'ont jamais osé introduire du contenu politique dans leur musique. S'il est vrai, comme cette analyse semble l'indiquer, qu'il s'agit d'un moment intergénérationnel important, ce serait principalement parce que certains artistes, guidés par différentes motivations, ont essayé de rallier les jeunes de tous les coins du pays derrière cette idée controversée et quelque peu utopique de l'amour patriotique.

Selon un commentateur, la particularité de ce clip vidéo vient du fait que « ... ça vient prendre les gens par le cœur et il n'y a pas beaucoup qui ont pensé faire une œuvre [de ce genre]. C'est un peu un sentiment de nationalisme, ce que les gens pensent tout bas, Lofombo le dit tout haut : 'C'est votre pays, vous devez le défendre' »⁶³. Effectivement, si on exclut les chansons produites dans le contexte des campagnes électorales, les hymnes nationales et les chansons de propagande des années 1970 et 1980, il y a une absence presque totale de chansons patriotiques dans la musique populaire congolaise⁶⁴. Il s'agit d'un genre musical qui est généralement associé à des propos ludiques ou romantiques et a connu très peu d'artistes spécialisés dans la critique sociale, surtout sous la forme de la dérision ou de la satire⁶⁵. Autrement dit, la musique populaire de Kinshasa n'a jamais fait une critique systématique du pouvoir. Cette absence s'explique non seulement par la crise permanente du pays qui tient les musiciens dans une position de précarité et de dépendance, mais aussi par une culture politique d'autorité charismatique (ce que les Kinois appellent la *guidomanie*) sacralisée par le régime de Mobutu et renforcée en partie par les artistes-musiciens eux-mêmes⁶⁶. C'est pourquoi la chanson des Léopards semble être critique vis-à-vis le pouvoir bien que les artistes ont reçu de l'argent des politiciens pour produire la chanson. Donc il ne serait pas surprenant que les critiques du pouvoir émergent pendant une période de guerre (quand la nation est menacée) et que ces critiques passent par un langage patriotique puisque le patriotisme est un des seuls mécanismes narratifs qui permet la mobilisation des masses sans menacer ceux qui se trouvent au pouvoir. Il ne s'agit pas de chercher à savoir si « Baminga FARDC » est une chanson de propagande ou une chanson patriotique. Selon moi, elle est à la fois les deux : elle

63. Communication personnelle avec Serge Makobo, le 20 février 2010.

64. Il y a par contre un bon nombre de chansons qui chantent les éloges de Kinshasa, voir Tchebwa, Manda, *op. cit.*, 1996.

65. Voir l'analyse de Debhonzapi sur Franco : Debhonzapi, Olema, *La satire amusée des inégalités socio-économiques dans la chanson populaire urbaine du Zaïre. Une étude de l'œuvre de Franco (François Luambo) des années 70 et 80*, Thèse de doctorat en Littérature comparée générale, Université de Montréal, 1997.

66. White, Bob W., *op. cit.*, 2008.

exprime l'ambivalence de l'imaginaire social de Kinshasa, déchiré entre la fierté et la honte, entre l'argent et les principes, entre le passé et le futur. La question qui se pose est plutôt la suivante : en quoi cette chanson reflète un changement au niveau des dynamiques générationnelles ? Mais avant de répondre à cette question, disons quelques mots sur la notion du patriotisme.

Avec le recul historique que nous avons du XX^{ème} siècle, il est difficile de regarder le phénomène du patriotisme avec indifférence. Si l'émergence de l'État-nation moderne a coïncidé avec de nouvelles formes de gouvernance, de technologie et d'organisation sociale, il a été témoin également d'un nationalisme des fois dangereux et sans limite. La manifestation du nationalisme, que ce soit le sentiment d'appartenance (par exemple dans le cadre des jeux olympiques) ou une forme beaucoup plus radicale d'amour pour la patrie (pouvant mener à la violence), est souvent source d'inconfort pour les intellectuels qui, comme Adorno, sont « contre tout système »⁶⁷. Le malaise que ressentent beaucoup d'intellectuels en sciences sociales, politiquement de gauche et investis dans une vision cosmopolite du monde, relève du fait qu'ils s'imaginent plutôt comme citoyens du monde que comme citoyens d'un pays en particulier; si pays il y a, il s'appelle « science », « savoir », ou encore « vérité ». Comme Hans Georg Gadamer⁶⁸ nous l'a rappelé avec force, qui dit « vérité » n'est jamais très loin de dire « méthode ».

Dans un débat fascinant paru dans la revue *Boston Review* au milieu des années 1990, Martha C. Nussbaum répond à un texte de Richard Rorty sur l'importance du patriotisme comme sentiment qui permet l'articulation d'une identité commune nationale. Nussbaum critique les arguments de Rorty et représente une autre position de gauche qui se méfie de tout geste patriotique⁶⁹. Dans le même numéro spécial, le philosophe canadien Charles Taylor répond à Nussbaum en parlant du patriotisme comme une sorte de

67. Ma traduction, Said, Edward, *Representations of the Intellectual*, New York, Pantheon, 1994, p. 41.

68. Gadamer, Hans-Georg, *Vérité et méthode: les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Paris, Seuil, 1996.

69. Nussbaum, Martha C, "Patriotism or Cosmopolitanism", in *Boston Review*, 19, 5, 1994, p. 6.

ciment ou garant du système démocratique⁷⁰. Ces deux positions, l'une humaniste et l'autre cosmopolite, constituent deux pôles idéologiques à l'intérieur de la grande famille progressive. Maintenant avec un peu de recul nous pouvons constater que ce débat très riche autour de la tension entre le patriotisme et le cosmopolitisme est devenu un monologue (pour ne pas dire mode) des chercheurs qui s'intéressent principalement à ce dernier. Depuis le début des années 2000, il y a un renouveau d'intérêt pour la question du cosmopolitisme⁷¹, mais la plupart des penseurs qui participent à cette « nouvelle » littérature semblent avoir ignoré l'aspect idéologique de leur propre position, une position finalement qui est plus postmoderniste que post-humaniste⁷². Donc un débat sur la différence entre une position humaniste et une position cosmopolite termine en valorisant la position cosmopolite à travers une critique du nationalisme, et pourtant nous savons que le patriotisme ne peut pas se réduire au nationalisme.

Si l'anthropologie nord-américaine des années 1990 (fortement influencée par les critiques postmodernistes des années 1980 aux États-Unis) avait beaucoup de ressemblances avec la position cosmopolite, les pionniers de la discipline telle que nous la connaissons aujourd'hui se rapprochaient davantage à une position humaniste. Dans un discours prononcé à l'Université de Columbia en 1917, Franz Boas -un des plus grands héritiers du *volk* du romantisme allemand-critique les systèmes d'éducation publique qui inculquent les valeurs patriotiques au détriment des valeurs humaines :

“Based on this knowledge, it is my opinion that our first duties are to humanity as a whole, and that, in a conflict of duties, our obligations to humanity are of higher value than those toward the nation; in other words, that patriotism must be subordinated to humanism. For this reason I believe that the purely emotional basis on which, the world over, patriotic

70. Taylor, Charles. “Why Democracy Needs Patriotism”, in *Boston Review*, 19, 5, 1994, réédition dans Cohen, Joshua (ed.), *For Love of Country: Debating the Limits of Patriotism*, Boston, Beacon Press, 1996, p. 119-121.

71. White, Bob W., “Congolese Rumba and Other Cosmopolitanisms », in *Cahiers d'études africaines*, XLII, 4, 168, 2002, p. 663-686.

72. White, Bob W., “The Promise of World Music: Strategies for Non-Essentialist Listening”, in White, Bob W. (ed.), *Music and Globalization: Critical Encounters*, Bloomington, Indiana University Press, sous presse.

feelings are instilled into the minds of children is one of the most serious faults in our educational systems, particularly when we compare these methods with the lukewarm attention that is given to the common interests of humanity. I dare say that if all nations cultivated the ideals of equal rights of all members of mankind by emotional means such as are now used to develop passionate patriotism, much of the mutual hatred, distrust, and disrespect would disappear”⁷³.

Nous ignorons si la reproduction des valeurs patriotiques dans les sociétés contemporaines s’effectue avec ou sans l’approbation des intellectuels. Pour la plupart des citoyens, le patriotisme fait partie de la vie autant en périodes de crise qu’en périodes de calme. Pendant les périodes de crise, le patriotisme est utilisé pour mobiliser le corps social à travers les corps des citoyens; la mobilisation du sentiment national à la suite des attaques du 11 septembre 2001 constitue un exemple particulièrement révélateur. Dans la crise perpétuelle du contexte africain, et ce malgré tous les abus des régimes autoritaires en Afrique, le patriotisme fait partie du quotidien, surtout dans des contextes où les politiciens l’utilisent pour légitimer leur présence ou critiquer une position d’opposition à leur égard. L’analyse sociolinguistique de Pascal Rubango⁷⁴ sur la diaspora congolaise dans les forums de discussion virtuels démontre que l’idée du patriotisme constitue une des armes les plus courantes dans la confrontation des différents points de vue politiques et idéologiques. Le sentiment patriotique chez les Congolais, qui se manifeste de façon prononcée pendant les premières années du régime Mobutu, prendra une forme inédite à partir du moment où le conflit dans l’est du pays fait surgir un sentiment anti-rwandais, surtout lié au soutien du Rwanda à la rébellion de Kabila père. Même si Kabila père a rejeté le soutien rwandais qui lui a permis de faire tomber le régime Mobutu, cette alliance a tâché sa crédibilité et celle de son fils⁷⁵. Le sentiment anti-rwandais, très fort à

73. Boas, Franz. <http://www.spartacus.schoolnet.co.uk/USAboas.htm>, conférence donnée à Columbia University, le 7 mars 1917.

74. Rubango, Nyunda ya, *Les pratiques discursives du Congo-Belge au Congo-Kinshasa: une interprétation socio-linguistique*, Paris, L’Harmattan, 2001.

75. À Kinshasa, il y a toujours eu beaucoup de discussion autour des origines de Joseph Kabila, pour lire un exemple récent, voir le lien suivant : <http://lejaloncongolais.blogs.courrierinternational.com/archive/2009/02/23/nkund-a-et-joseph-kabila-sont-rwandais.html>

Kinshasa, n'est jamais loin de la xénophobie, et la chanson « Baminga » est remplie d'allusions à la menace rwandaise : « La RDC est seulement à nous » ou « Tous les Congolais seront tous derrière le gouvernement en place pour bouter l'ennemi dehors ». Cette version du patriotisme exprime l'angoisse non seulement d'être envahi mais d'être compromis, même si beaucoup de Congolais ont de la difficulté à imaginer qu'ils pourraient un jour se laisser emporter par la brutalité vécue au Rwanda lors du génocide.

Conclusion

L'analyse des produits culturels tels que « Baminga FARDC », un produit à mi-chemin entre propagande politique et *entertainment*, nous permet de comprendre comment le patriotisme s'exprime en dehors des discours officiels de l'État. Aurons-nous à faire à une expression du patriotisme populaire, avec tous ses bémols et ses excès ? Il faudrait faire plus de recherche sur la réception des produits de la culture populaire pour répondre à cette question avec certitude⁷⁶. De toute façon l'analyse de ce clip vidéo démontre que l'expression d'un sentiment patriotique fait partie des dynamiques sociales de la société congolaise, et cela indépendamment des différentes étiquettes politiques ou artistiques que l'on s'applique au clip. Premièrement, cette analyse témoigne de la longue conversation entre l'État et la population dans un pays africain qui a vécu plusieurs générations de déception politique⁷⁷, où l'État investit dans l'idée d'une patrie comme source de fierté mais défait constamment la validité de cette valorisation par l'abus

76. À ce sujet, il serait intéressant d'analyser l'œuvre artistique du jeune rappeur belgo-congolaise Baloji, qui présente dans plusieurs de ces clips vidéo une vision critique du système géopolitique mondial qui reproduit les relations d'exploitation et de pauvreté au Congo, tout en poussant les jeunes congolais à se rallier autour d'une conscience historique et en quelque sorte un amour patriotique. Pour un bon exemple de cette approche, voir le clip vidéo « Tout ceci ne vous rendra pas le Congo » :

<http://www.youtube.com/watch?v=Mjn93WtQbiI&feature=related>.

Voir Jewsiewicki, Bogumil, « Imaginaire collectif des Katangais au temps de la désindustrialisation : Regard du dedans et regard d'en dehors », in *Cahiers d'études africaines*, 2-3-4, 198-199-200, 2010, p. 1079-1111.

77. Fabian, Johannes, *op. cit.*, 1996.

de son propre pouvoir. Deuxièmement, elle nous permet de saisir l'importance de la métaphore générationnelle, qui dans le contexte actuel du Congo articule un sentiment d'aliénation chez les jeunes, mais aussi de revendication par rapport à la distribution des ressources politiques. Dans ce sens, on pourrait dire que le patriotisme est une source de fierté individuelle, mais quand il devient un discours généralisé comme dans le cas de « Baminga FARDC », l'idée du patriotisme exige que le sacrifice soit partagé par tout le monde.

À travers ce clip, la dimension patriotique est mise en exergue, mais l'expression d'un certain patriotisme ne serait pas un hasard. Au contraire, cette analyse démontre qu'il existe des liens entre le patriotisme de la chanson « Baminga » et les nouvelles dynamiques intergénérationnelles en RDC. Pendant que les musiciens des deuxième et troisième générations avaient pris l'habitude de chanter les éloges des hommes du pouvoir sous forme de propagande, les musiciens de la quatrième génération ont clairement pris de la distance vis-à-vis les gens du pouvoir. Ceci se voit dans le fait que les artistes de la quatrième génération ont plus tendance à citer des hommes d'affaires que des politiciens quand ils lancent les noms dans leurs chansons (*libanga*)⁷⁸. La chanson « Baminga FARDC » est un très bon exemple de ce phénomène. Non seulement il y a un nombre limité de *libanga* dans la chanson, mais les références aux hommes de pouvoir qui s'y trouvent sont tantôt critiques, tantôt flatteuses (« Président Kabila debout », « Président Kabila, élu du peuple »), renforçant davantage cette impression de distance. Le « soutien » dans cette chanson n'est pas autant pour des hommes politiques que pour la fin de la guerre. Le texte de la chanson semble prendre fait et cause pour les soldats des forces armées, et ce bien qu'ils aient perpétré des actes de violence. Toutefois, cette chanson montre d'un certain point de vue que les soldats sont aussi victimes d'un système politique qui produit de l'inégalité et privilégie l'impunité.

En proposant un message patriotique, les artisans de cette chanson essaient de se rapprocher du grand public (qui ressent certainement beaucoup d'amour pour son pays), sans pour autant se mettre à dos le Pouvoir. S'agit-il d'une nouvelle façon de faire la

78. White, Bob W., *op. cit.*, 2008.

musique, ou encore de faire la politique? Difficile de répondre avec précision à cette question, mais deux choses sont claires. Primo, le contenu et la forme de « Baminga » casse avec les normes des générations musicales du passé : il fait directement référence à une situation et aux acteurs politiques, il essaie de mobiliser le public autour d'un idéal patriotique, il fait le lien entre la souffrance et une longue histoire d'interventions externes. Deuxio, toute la spécificité de la chanson serait le résultat plus ou moins direct d'une série de frustrations et de conflits que les artistes eux-mêmes expliquent en termes intergénérationnels. Dans un certain sens il y a un retour vers les pratiques du passé, puisque certains artistes de la deuxième génération composaient des chansons avec l'idée d'éduquer le public (Lutumba Simaro, Luambo Makiadi, Verckys Kiamanguana). Mais l'introduction d'un élément politique et plus particulièrement un élément patriotique -c'est à dire un appel à l'action pour protéger le pays et dénoncer l'injustice faite à son égard- serait presque inédit dans le contexte de la musique populaire à Kinshasa. C'est dans ce sens là qu'il pourrait s'agir d'un nouvel idiome générationnel, un langage populaire que les jeunes gens utilisent pour essayer de penser l'avenir de leur pays dans des termes autres que ceux de l'opportunisme politique, le fatalisme, ou l'intérêt personnel.

Annexe

Paroles de la chanson "BAMBINGA FARDC"

(a/c Gode Lofombo)

Les sections de texte en italique sont parlées

Banduku yangu wote kule Est kule Goma (Swahili)

Ma fashi yote muko tuko na nyiye

Shiye banduku yenu ba musiciens tunaimbiya

Juu amani iingiye kule Goma

Congomani uzima tumu soutenir FARDC

Juu kimia iingiye Congo yetu

Bamama, batoto bana atsha ma nyumba

Banasouffrir juu ya vita ihi

Vita moya injuste

Mungu asaidiye Congo yetu

*Batoto bashikufe
Congo ikuye na amani*

*Compatriotes, partout où vous êtes dans l'Est, à Goma
Nous sommes avec vous
Nous compatriotes, nous vous dédions cette chanson
Pour que la paix revienne là-bas à Goma
Que le Congo tout entier soutienne les FARDC
Pour que la paix revienne dans notre cher Congo
Les mamans et les enfants ont abandonné leurs maisons
Ils souffrent à cause de cette guerre
Une guerre injuste
Que Dieu aide le Congo
Que cessent les massacres d'enfants
Que le Congo retrouve la paix*

Refrain 1 :

Président Kabila telema, Sénat, Parlement bosangana
Gouvernement sunga FARDC babatela ekolo
Président Kabila telema, Sénat, Parlement bosangana
Gouvernement sunga FARDC babatela ekolo

Président Kabila debout, Sénat Parlement soyez unis
Il faut aider les FARDC pour qu'elles défendent la nation
Président Kabila debout, Sénat Parlement soyez unis
Il faut aider les FARDC pour qu'elles défendent la nation

Refrain 2 :

Oh na Est (Ouest, Nord, Sud)
Botika biyoka yoka tobundela ekolo
Bana Congo RDC
Toboya ba...tokoma vigilants
Soki bomeki na Kinshasa
Ekosimba te Tokoma comme élus du peuple

Oh dans l'Est (Ouest, Nord, Sud)
Ne vous laissez pas distraire, battons-nous pour la nation
Enfants du pays Congo RDC
Rejetons les manipulations, devenons vigilants
Si vous osez faire la même chose à Kinshasa
Ça ne marchera pas, nous sommes des élus du peuple

Solo :

Bana ya Congo totelema
Soki omoni mopaya na quartier na bino
Luka oyeba azali nani awuti wapi

Tozala vigilants, vigilants...
 Congo mboka bakoko batikela biso
 Tokokabola yango jamais jamais na bapaya

Fils du Congo mettons-nous debout
 Si tu vois un étranger dans ton quartier
 Cherche à savoir qui il est et d'où il vient
 Soyons vigilants, vigilants...
 Ce Congo nous a été légué par nos ancêtres
 Il ne sera jamais question de le partager avec les étrangers

Refrain 1

Refrain 2

Refrain 3 :

Bilombe mibali botelema monguna alonga te
 Mampinga Mampinga
 FARDC eloko ya makasi
 Mampinga Bampinga

Debout les vaillants, ne laissez pas l'ennemi triompher
 Forces armées, forces armées
 Les FARDC, une Force de frappe
 Forces armées, Forces armées

Solo :

Oh mosapi mozoki pota
 Loboko mobimba eza na pasi
 Est, est, est, bitumba Congo mobimba totelema
 Basoda elikya ya peuple eza na maboko na bino
 Tolembi, tolembi
 Nzambe yoka kolela ya peuple congolais
 Ba zamba na biso etondi na bibembe
 Bibale etondi na makila
 Batata bamamans pe bana...mawa
 Bino bakonzi bosangana na basali ya Nzambe
 Nde losambo na biso ekoma epayi ya Nkolo
 Congo ya Simon Kimbangu

Pona nini pona nini ezwaka kaka se Congo
 Bamboka mibale bitumba kaka se na Congo
 Congo ya Kasavubu, Congo ya Lumumba
 Congo ya Mobutu, Congo ya Désiré Kabila
 FARDC botelema makasi bolemba bitumba te
 Quand un doigt est blessé

Toute la main en souffre
Gens de l'Est, cette fois levons-nous pour nous battre
L'espoir du peuple est entre vos mains frères en armes
On est fatigué, on en a marre
Dieu écoute les lamentations du peuple congolais
Nos forêts sont jonchées de cadavres
Nos fleuves sont rougis de sang
Pères, mères, et enfants...quel malheur
Dirigeants, mettez-vous avec les hommes de Dieu
Pour que nos prières à dieu soient exaucées
Le Congo de Simon Kimbangu

Pourquoi ça n'arrive qu'au Congo
Pourquoi le Congo ne se fait agresser que par ces deux ?
Le Congo de Kasavubu, Le Congo de Lumumba
Le Congo de Mobutu, le Congo de Laurent Désiré Kabila
FARDC debout, soyez forts, ne lâchez pas le combat

Refrain 2

Refrain 3

Bana RDC oyo avandi kimya ayebi likambo
Topesa confiance na mapinga na biso
Omona mino eseka lokolo naye po ezoki pota
Totika distraction tosunga mboka ekende liboso

Tout fils du pays qui se tait est complice
Faisons confiance à nos Forces armées
As-tu déjà vu les dents se moquer de la jambe blessée
Pas de distraction, faisons que le pays aille de l'avant
5 chantiers

Congo eh mboka oh oh
Congo eh mboka ya bakoko batika
Totika bitumba bana bakende kelasi
Totika bitumba ba papa bazonga misala
Bitumba ye nde ennemi ya Congo mboka

Oh Congo, notre pays
Oh Congo, le pays que nous avons hérité de nos ancêtres
Arrêtons la guerre pour que les enfants rentrent à l'école,
Pour que les papas reprennent leur travail
L'ennemi du Congo c'est celui qui lui fait la guerre

Yo yo yo yo balanga nzembo
Yo yo yo yo ba artistes ba comédiens

Soki totie bomoko Nzambe akosalisa
 Po mboka ebonga esengeli tozala bomoko
 Soki olingi ozala mokonzi zela élections
 Po peuple afongoli miso

Yo yo yo yo, chers musiciens
 Yo yo yo yo, chers artistes et comédiens
 Si nous nous unissons, Dieu nous aidera
 Pour arranger les choses il faut que nous soyons unis
 Si tu veux être chef, attends les élections
 Parce que le peuple s'est enfin réveillé

Bokonzi ya mandoki
 Toboyi
 Ya koboma bato
 Toboyi
 Bokonzi na makasi
 Toboyi, toboyi, toboyi, toboyi !
 Le pouvoir par les armes
 Nous refusons
 Le pouvoir par le sang
 Nous refusons
 Le pouvoir des putschs
 Nous refusons! Nous disons 'non' !

Refrain 2

*Vous allez tous dire non à la guerre
 Les journalistes, les musiciens, les sportifs et
 Tous les Congolais seront tous derrière
 Le gouvernement en place pour bouter l'ennemi dehors.*

Mama ushikiye batoto ya Congo
 Utupatie amani
 Kanabayonga, Kiwanja
 Rumagabo kule Goma oh oh...

(Sainte Vierge), écoute nos pleurs à nous Congolais
 Accorde-nous la paix
 Kanyabayonga (cité de l'Est)
 Rumagabo à Goma oh oh...

Never never never again dont touch my country

Plus jamais, ne touchez jamais à mon pays

Ah non pourquoi kaka Congo pe na kati ya Congo

Congo ya bankoko eh
Bazamba nango se bibembe na bibembe
FARDC Congolese people trust in you for peace

Ah non, pourquoi seulement au Congo, chez nous
Le Congo de nos ancêtres
Avec des cadavres qui jonchent les forêts
FARDC, le peuple congolais compte sur vous pour la paix

Ba mamans ya Nord sud Kivu
Boya tosangana tobengana banguna
Banyokoli biso pe mingi eh eh
Okende bilanga bavioler yo
Otinda mwana bavioler ye
Ça suffit, ça suffit on en a marre
Esengo ya komona bana ya Congo
Liboke moko lisanga moko

Les mamans du Nord et Sud Kivu
Mains dans la main pour chasser l'ennemi
Ils nous ont trop fait souffrir
Tu vas aux champs, ils te violent
Tu envoies ta fille, ils la violent
Ça suffit, ça suffi, on en a marre
C'est une joie de voir les enfants du Congo
Ensemble, unis

Refrain 1

FARDC Oh ! Britandela
FARDC Oh ! Britandela

FARDC ! oh ! Brutalité
FARDC! oh ! Brutalité

Oluke luke zeke *Bagarrez*
Oluke luke zeke *Bagarrez*
Bana Goma *bagarrez*
Oyo ya Bukavu *bagarrez*
Congo mobimba bo *bagarrez* pona ekolo...
Tobagarrez

Tu me cherches on se bat
Tu me cherches on se bat
Enfants de Goma *bagarrez-vous*
Ceux de Bukavu *bagarrez-vous*
Tout le Congo *bagarrons-nous* pour notre nation

Nous devons nous bagarrer

*Bana ya RDC
Bana ya Goma bana ya Bukavu
Oyo ezwi ngai ezwi biso nyonso
Mayi na miso tokolela
Nani akopangusela biso
Il faut etumba
FARDC allez ! Tokeyi ! Beta ! Beta !*

*Fils de la RDC
Habitants de Goma, Habitants de Bukavu
Ce qui me touche, touche à nous tous
Nous allons pleurer
Qui va nous essuyer les larmes
Nous devons nous battre
FARDC allez ! Allons-y ! Frappez ! Frappez !*

Toko gagner toko gagner
Oluki bokonzi yaka na élection
Toko bagarrer

Nous allons gagner, nous allons gagner
Vous cherchez le pouvoir, passez par les élections
Nous allons bagarrer

Refrain 4 :

Congo esala nini Congo
Po moto nyonso azwa mot ya koloba
FARDC en avant
FARDC debout olamuka
Ozosekisa mboka na biso po totikala sima na bino
Oh Oh Oh Oh

Quel péché a commis le Congo
Pour que n'importe ait un mot à dire
FARDC en avant
FARDC debout, réveillez-vous
Tu ris de notre pays pour retarder son développement
Oh Oh Oh Oh

FARDC mandoki ebelema rebelle apakata mbangu
Mwana Congo azwa kimya ya libela ya libela ...

FARDC que les armes crépitent, que les rebelles fuient
Pour que le Congolais retrouve, retrouve à jamais la paix
Ba mamans violées, bana bazotanga te

Bandeko bakei na mboka ya bapaya koluka refuge
FARDC telema telema
Ye ye ye ye FARDC tolemba te
Biso peuple toza na sima nayo
Tolingi lisusu te mokonzi moko akota na makasi
Ata na kyankee tondimi te o
Bana Goma, bana Bukavu, Congo Kinshasa RDC
Eza sima na bino na ba mawa

Des mères violées, des enfants qui ne vont plus à l'école
Nos frères sont allés se réfugier dans les pays voisins
FARDC debout debout
Yé yé yé, FARDC, ne lâchons pas
Nous le peuple on est derrière vous
Plus de dirigeant qui accèdent au pouvoir par la force
Même par la folie de grandeur, nous en voulons pas
Chers frères de Goma, de Bukavu, tout Congo Kinshasa
est derrière et compatit à votre malheur

Makila ezotanga pona Congo eh ye oh *mawa*

Le sang coule pour le Congo, eh eh ye ye, *quel malheur*

Refrain 4

Ba soldats eh kolemba te o
Mapinga bolembe te o
Parlement bolembe te o
Biso peuple sima na bino
Président Kabila kolemba te o
Yo nde élu du peuple
Biso nyonso sima FARDC
Monguna eh alonga te o
RDC ya biso

Soldats ne lâchez pas
Soldats ne lâchez pas
Parlement ne lâchez pas
Nous le peuple, on est derrière vous
Président Kabila kolemba te o
Président Kabila ne lâchez pas
C'est vous l'élus du peuple
Nous tous derrière les FARDC
Que l'ennemi ne gagne pas
La RDC est seulement à nous

Soki Nzambe apesa bino mabele lokola Congo te

Botika ko jalouser biso eh
 Faute ya nani ah ah
 FARDC kotika te
 Bana Kivu bokota likambo yango
 Nzambe aza komona botika te
 Nzambe akosala botika te eh eh

Si Dieu ne vous a pas donné une terre comme le Congo
 Arrêter de nous envier
 C'est la faute à qui eh ah ah
 FARDC ne laissez pas tomber ?
 Frères du Kivu rejoignez-nous dans ce combat
 Dieu voit tout, ne lâchez point ?
 Dieu vous aidera à ne pas abdiquer

Eh eh eh oh Nzambe
 Yoka ekokola ya peuple congolais
 Samu na inki kaka na bwala beto
 Benu kizula nkuvuatila beto bwala na ngolo
 Eh beno kebaka ya beno, *kisambeti !*
 Anubonga kwenu mbusa koko
 Beno kebaka ya beno, *kisambeti !*

Eh oh, mon Dieu
 Écouter les pleurs du peuple congolais
 Pourquoi seulement chez nous (Kikongo)
 Vous avez envie de nous ravir le pays par la force
 Foutez les camps, allez vous occuper de votre pays
 Rentre chez toi Mbusa Koko
 Foutez les camps, allez vous occuper de votre pays

FARDC benolembe te
 Beto population beto kele manyima na beno eh eh
 Bakebaka ya bawo, *kisambeti !*

FARDC ne lâchez pas
 Nous population nous sommes derrière vous
 Qu'ils s'occupent de leurs oignons

Congo yetu nafanya nini
 Congo yetu nariya sana

Notre Congo, qu'est-ce que je dois faire ?
 Notre Congo, j'ai beaucoup pleuré

*Ba tatu ne ba mamu twetu bonso tuya kumpala
Tutwa FARDC nya makulu likolo
bwa kwipata beno lusa*

*Papa et maman, nous tous allons de l'avant
Emboitons le pas aux FARDC
pour compatir à votre sort*

Congolais nyonso sima ya FARDC
La main dans la main banguna balonga te
Richesses ya Congo d'abord pona ba Congolais
FARDC tokende liboso

Tous les Congolais derrière FARDC
La main dans la main pour faire échec à l'ennemi
Que les richesses du Congo profitent aux Congolais
FARDC Allons de l'avant

Tenons-nous la main dans la main
Soutenons nos vaillants combattants
FARDC tobunda jusqu'aux dernières cartouches FARDC battons
Atako banguna basali likopa
Bakolonga te soki tosangani eh
Eh sangwema likambo ya mabele
Batatu ni bamamu toko FARDC nyama kumakasa
Congo tuadidi eh

Tenons la main dans la main
Soutenons nos vaillants combattants jusqu'à la dernière cartouche
Même si les ennemis se sont ligués contre nous
Ils ne peuvent pas gagner si nous sommes unis
Nous notre terre, nous nous battons
Papa et mamans, emboitons les pas aux FARDC
Congo nous avons assez pleuré

Refrain 4 (2x)

Bibliographie

- ABU-LUGHOD, Lila, "The Romance of Resistance", in *American Ethnologist*, 17, 1990, p. 41-55.
APPADURAI, Arjun, "Patriotism and Its Futures", in *Public Culture*, 3, 5, Spring 1993, p. 411-429.

- BAKHTIN, M. Mikhail, *Speech Genres & Other Late Essays*, Austin, University of Texas Press, 1986.
- BARBER, Karin, "Popular Arts in Africa", in *African Studies Review*, 30, 3, 1987, p. 1-78.
- Boas, Franz, Conférence donnée à Columbia University, 7 mars 1917, <http://www.spartacus.schoolnet.co.uk/USAboas.htm>
- CAMARA, Sony, *Gens de la parole : Essai sur la condition et le rôle des griots dans la société malinké*, Paris, Karthala, 1992.
- CONRAD, David C. et FRANK, Barbara E. (eds.), *Status and Identity in West Africa: Nyamakalaw of Mande*, Bloomington, Indiana University Press, 1995.
- DEBHONVAPI, Olema, *La satire amusée des inégalités socio-économiques dans la chanson populaire urbaine du Zaïre. Une étude de l'œuvre de Franco (François Luambo) des années 70 et 80*, Thèse de doctorat en Littérature comparée générale, Université de Montréal, 1997.
- DIAWARA, Mamadou, "Mande Oral Popular Culture Revisited by the Electronic Media", in BARBER, Karin (éd), *Readings in Popular Culture*, Bloomington, Indiana University Press, 1997.
- DIYONGO, Jean-Claude, « Comprendre le genre à la congolaise par la musique », in WHITE, Bob W. et YOKA, Lye M. (eds.), *Musique populaire et société à Kinshasa : Une ethnographie de l'écoute*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 135-152.
- ENGWETE, Alex, « Intermède musical : La rumba propagande FARDC », 9 fév. 2009, <http://alexengwete.afrikblog.com/archives/2009/02/index.html>.
- FABIAN, Johannes, *Remembering the Present: Painting and Popular History in Zaire*, Berkeley, University of California Press, 1996.
- FABIAN, Johannes, *Moments of Freedom: Anthropology and Popular Culture*, Charlottesville, University Press of Virginia, 1998.
- FRITH, GOODWIN et GROSSBERG (eds.), *Sound and Vision: The Music Video Reader*, New York, Routledge, 1993.
- FRITH, Simon, "Why Do Songs Have Words?", in *Contemporary Music Review*, 5, 1, 1989, p. 77-96.
- GADAMER, Hans-Georg, *Vérité et méthode: les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Paris, Seuil, 1996.
- HAYNES, Jonathan, "Nollywood in Lagos, Lagos in Nollywood Films", in *Africa Today*, 54, 2, winter 2007, p. 131-150.

HAYWARD, Philip, "Local Interpretation: Music Video, Heritage and Community in Contemporary Vanuatu", in *Perfect Beat*, 10, 1, 2009, p. 59-79.

International Rescue Committee, *Mortality in the Democratic Republic of the Congo: An Ongoing Crisis*, 2007, <http://www.theirc.org/resource-file/irc-congo-mortality-survey-2007>.

International Crisis Group, *Pas de stabilité au Kivu malgré le rapprochement avec le Rwanda. Rapport Afrique 165*, 16 novembre 2010, <http://www.crisisgroup.org/fr/regions/afrique/afrique-centrale/rd-congo.aspx>

JEWSIEWICKI, Bogumil, « Imaginaire collectif des Katangais au temps de la désindustrialisation : Regard du dedans et regard d'en dehors », in *Cahiers d'études africaines*, 2-3-4, 198-199-200, 2010, p. 1079-1111.

KAPALANGA, Gazungil Sang'Amin, *Les Spectacles d'animation politique en République du Zaïre*, Louvain-la-Neuve, Cahiers théâtre Louvain, 1989.

KRISTEVA, Julie, « Bakhtine. Le mot, le dialogue et le roman », in *Critique*, 239, avril 1967.

MADODA, Doudou, « Monotonie dans la musique congolaise moderne: manque de créativité ou absence de goût? » in WHITE, Bob W. et YOKA, Lye M. (eds.), *Musique populaire et société à Kinshasa : Une ethnographie de l'écoute*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 111-134.

MAKOBO, Serge, « Musique de Kinshasa : des artifices qui bousculent les mœurs », in WHITE Bob W. et YOKA Lye M. (eds.), *Musique populaire et société à Kinshasa : Une ethnographie de l'écoute*, Paris, L'Harmattan, 2010a, p. 175-210.

_____, « Mythe et réalité des identités générationnelles à travers la musique de Kinshasa », in WHITE, Bob W. et YOKA Lye M. (eds.), *Musique populaire et société à Kinshasa : Une ethnographie de l'écoute*, Paris, L'Harmattan, 2010b, p. 62-90.

MARTIN, Denis-Constant, *Quand le rap sort de sa bulle : sociologie politique d'un succès populaire*, Paris, Seteun-Irma, 2010.

MAYAMBA, Thierry Nlandu, « La musique congolaise : entre le miroir cassé et le miroir recollé », in WHITE, Bob W. et YOKA, Lye M. (eds.), *Musique populaire et société à Kinshasa : Une ethnographie de l'écoute*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 257-270.

- MBEMBE, Achille, « La chose et ses doubles », in *Cahiers d'études africaines*, XLIII, 4, 2003, p. 791-826.
- MCGOVERN, Michael, *Making War in Côte d'Ivoire*, C. Hurst & Company Ltd, 2011.
- NUSSBAUM, Martha C, "Patriotism or Cosmopolitanism", in *Boston Review*, 19, 5, 1994.
- NYAIRO, Joyce et OGUDE, James, "Popular Music, Popular Politics: *Unbwogable* and the Idioms of Freedom in Kenyan Popular Music", in *African Affairs*, 104, 415, 2005, p. 225-249.
- ORTNER, Sherry, "Resistance and the Problem of Ethnographic Refusal", in *Comparative Studies in Society and History*, 37, 1, 1995, p. 173-193.
- PYPE, Katrien, "Exchange and Circulation. An Anthropological Perspective on the Video Store in Kinshasa", in *MediaFields Journal* 1(1), online journal, special issue on video stores - <http://www.mediafieldsjournal.org/exchange-circulation/>. 2010.
- _____, "Media Celebrity, Charisma and Morality in Post-Mobutu Kinshasa", *Journal of Southern African Studies*, 35(3), 2009, p. 541-555.
- RORTY, Richard, "The Unpatriotic Academy", in *The New York Times*, February 13 1994.
- RUBANGO, Nyunda ya, *Les pratiques discursives du Congo-Belge au Congo-Kinshasa: une interprétation socio-linguistique*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- SAID, Edward, *Representations of the Intellectual*, New York, Pantheon, 1994.
- SCHULZ, Dorothea, « Méléodrames, désirs et discussions. Mass-media et subjectivités dans le Mali urbain contemporain », in WERNER, Jean-François (ed.), *Médias visuels et femmes en Afrique de l'Ouest*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 109-144.
- _____, "Pricey Publicity, Refutable Reputations : *Jeliw* and the Economics of Honor in Mali", in *Paideuma*, no. 45, 275-292, 1999.
- _____, "Music Video and the Effeminate Vices of Urban culture in Mali", in *Africa*, LXXI, 3, p. 345-372.
- TAYLOR, Charles, "Why Democracy Needs Patriotism", in *Boston Review*, 19, 1994, ré-édition dans COHEN, Joshua (ed.), *For Love of Country: Debating the Limits of Patriotism*, Boston, Beacon Press, 1996, p. 119-21.

TCHEBWA, Manda, *Terre de la chanson: la musique zaïroise hier et aujourd'hui*, Bruxelles, Éditions Duculot, 1996.

VERNALLIS, Carol, "The Aesthetics of Music Video: An Analysis of Madonna's "Cherish"", in *Popular Music*, 17, 2, 1998, p. 153-185.

WHITE, Bob W., "The Promise of World Music: Strategies for Non-Essentialist Listening", in WHITE, Bob W. (ed.), *Music and Globalization: Critical Encounters*, Bloomington, Indiana University Press, sous presse.

_____, *Rumba Rules : The Politics of Dance Music in Mobutu's Zaire*, Durham, Duke University Press, 2008.

_____, « L'incroyable machine d'authenticité: l'animation politique et l'usage public de la culture dans le Zaïre de Mobutu », in *Anthropologie et Sociétés*, 30, 2, 2006, p. 43-64.

_____, "Bad Ventriloquism and the Bureaucratic Imperative or How Not to Intervene in the Fight Against HIV-AIDS", manuscrit non-publié:

<http://www.criticalworld.net/projet.php?id=83&type=0>, 2005.

_____, "Modernity's Trickster: 'Dipping' and 'Throwing' in Congolese Popular Dance Music", in CONTEH-MORGAN, John et OLANIYAN, Tejumola (eds.), *Drama and Performance in Africa*, Bloomington, University of Indiana Press, 2004, p. 198-218.

_____, "Congolese Rumba and Other Cosmopolitanisms », in *Cahiers d'études africaines*, XLII, 4, 168, 2002, p. 663-686.

WHITEHEAD, Neil, "Post-Human Anthropology", in *Identities : Global Studies in Culture and Power*, 16, 2009, p. 1-32.

YOKA, Lye M., « Musique et pouvoir », in WHITE, Bob W. et YOKA, Lye M. (eds.), *Musique populaire et société à Kinshasa: Une ethnographie de l'écoute*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 239-256.

Clips vidéo:

« Baminga FARDC »

http://www.dailymotion.com/video/x88pc8_rumba-propagande-fardc_music

« Allez-y les Léopards » <http://www.youtube.com/watch?v=eVlfZOAWnxA>

« To kokufa pona Congo »

http://congovideos.com/component/option.com_seyret/Itemid,94/task.videodirect/link/id.6555/

« Franc congolais »

<http://www.youtube.com/watch?v=mtWLTvJQDrw&feature=related>