

## Dires, délires et extases dans la chanson de la rupture

Martin Kalulambi Pongo

Volume 22, Number 1, 2000

Musiques des jeunes  
Music and Youth

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1087842ar>  
DOI: <https://doi.org/10.7202/1087842ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association Canadienne d'Ethnologie et de Folklore

ISSN

1481-5974 (print)  
1708-0401 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Kalulambi Pongo, M. (2000). Dires, délires et extases dans la chanson de la rupture. *Ethnologies*, 22(1), 115–138. <https://doi.org/10.7202/1087842ar>

Article abstract

During the Congolese transition towards democracy, there has been a rebirth of song as a mirror of current events. Whether traditional, religious, worldly, or popular, songs are omnipresent at political gatherings of all sorts. As a kind of enacted rite of passage, they allow political battles to be ritualized. The social religious song has taken up a considerable amount of space in this renewal. Its use of politics has, surprisingly, made it even more popular than the modern Congolese song. Collective tasks at hand, the poverty of the nation, changes in ethics and mores, political confrontation, demands for human rights and democratic values are all themes that songs of the transition period have broadly covered. Analysis of the songs shows that the language used is often metaphorical. What cannot be said outright is signified indirectly, and the technique of retrogression occurs frequently. This use of song shows that those who work in the industry have become aware of the social role that is incumbent upon them. The repertoire and its utilization allow the people and the artistes to appropriate a new framework for understanding society in the past and organizing society in the future.

## DIRES, DÉLIRES ET EXTASES DANS LA CHANSON DE LA RUPTURE

**Martin Kalulambi Pongo**

*CÉLAT, Université Laval*

La rhétorique de la transition démocratique congolaise a trouvé un écho dans les airs musicaux et leurs réadaptations qui, à l'image de l'opinion publique versatile, ont fait référence aux thèmes du changement et de la démocratisation. Utilisés lors de marches, de grèves, de manifestations politiques et à d'autres occasions, nombre de ces airs sont apparus comme des exposés provocateurs et même comme des interpellations, destinés à entraîner le public dans le débat. Le répertoire de ces airs comprend une variété de chansons dites traditionnelles, de chansons à saveur religieuse ou religieuse mondaine, de même que les chansons de la musique congolaise moderne. Sans entrer dans un débat conceptuel, il faut ici préciser que j'utilise l'expression « chanson traditionnelle » pour désigner un champ musical large, aux limites floues, correspondant grosso-modo aux musiques « ethniques », jouées en langues véhiculaires (ethniques) congolaises, avec des instruments modernes, électriques ou non. Par leurs rythmes, leurs répertoires et les survivances du passé dont elles sont porteuses, ces chansons s'inscrivent dans une tradition suffisamment ancienne et se démarquent de la production musicale urbaine, généralement appelée « musique congolaise moderne » (Bemba 1984 ; Kanza Matondo 1972 ; Lonoh 1966), qui, elle, est jouée en *lingala* par les orchestres de Kinshasa et des régions. La production religieuse mondaine est ce mélange du rythme de la musique populaire urbaine, de la mélodie et du texte à saveur chrétienne, le tout chanté en langues véhiculaires, avec ou sans instruments modernes, par de nouveaux entrepreneurs de la musique se réclamant du religieux.

S'inscrivant dans la foulée des travaux déjà publiés sur la chanson congolaise de la transition (Ngandu Nkashama 1992 ; Ndaywel è Nziem 1992, 1993a, 1993b et 2000), cet article se fonde sur le postulat soutenant que, ouvertement ou de façon détournée, les entrepreneurs de la chanson ont commenté l'actualité

politique, pris position sur un certain nombre d'idées, d'événements et d'individus qui ont marqué la quotidienneté de la transition. C'est la lecture de ces idées et de ces événements, leur investissement par les individus (entrepreneurs de la chanson) et les groupes, les enjeux qui se structurent autour d'eux, la trame et les nœuds d'une histoire qu'ils ont structurée dans les mentalités, dans la symbolique et dans le politique au sens le plus large du terme qui constituent l'objet de cette analyse. L'objectif poursuivi est double : il consiste, d'abord, à voir comment la chanson est l'écho des événements de la transition, ensuite, à tenter de décoder ses multiples expressions dans le débat de la démocratisation. J'ai limité l'analyse à une infime variété de chansons qu'un long travail heuristique m'a permis de reconstituer<sup>1</sup>, sachant qu'il existe une multitude d'airs que l'on a associés, sciemment ou non, à l'avènement de la démocratisation. Mais avant d'explorer les opinions, les délires et les extases collectifs contenus dans ces chansons et partagés par les chansonniers et le grand public au cours de cette phase historique, il importe d'abord de dire un mot sur la ritualisation des batailles politiques, sur ses acteurs et sur le succès de leurs œuvres.

### **La ritualisation du politique et les nouveaux entrepreneurs de la chanson**

La marche de la transition politique congolaise s'est effectuée dans un contexte où l'organisation de quelque événement politique que ce soit par les forces sociales et politiques acquises au changement se butait à la répression souvent meurtrière. La tenue d'un discours, d'un rassemblement populaire, d'une marche de protestation ou d'une quelconque manifestation était faite par défi. Tant et si bien que les prières et les chants étaient devenus typés au point de constituer une complémentarité circulaire du rituel exécuté au bénéfice de tous. D'un événement à l'autre, d'une ville à l'autre, aucun rassemblement politique important ne pouvait débiter sans un slogan, une prière commune et, surtout, une chanson, religieuse ou profane, devenus un rite de « passage à l'acte ». Les exemples foisonnent et on peut s'y référer en rappelant quelques

---

1. Le répertoire sélectionné pour cette analyse comprend les chansons « Ndumba wa mu Mueka » et « Baba Muenu » des Bayuda du Congo (cassette audio n° 02, 1993), « Onesime » et « Confusion » du « Frère » Patrice (cassette vidéo n° 33, 1994), « Tshiambona » et « Mubanzi mu luse » du « Frère » Kabongo Mbaya (cassette audio n° 04, 1994), « Popopo » du couple Buloba (cassette audio n° 04, 1994), « Réquisitoire » de Tabu Ley Rochereau (Rounder CD 5059, 1994), et quelques couplets des airs kongo et swahili.

faits. Au cours des premières années de la fiévreuse transition congolaise, les manifestants de Kinshasa, massés ou marchant vers des points de rassemblement, ténorisaient cet air elliptique : « *lelo, lelo ibeba eee* (3x) [que ça barde aujourd'hui] ». Ailleurs, dans la ville martyre de Lubumbashi, encore traumatisée par les massacres des étudiants en 1990, il n'était pas rare d'entendre, à l'occasion de diverses cérémonies, cette strophe d'une chanson de l'Église.

*Bwana ! Sikiya maumbi yangu. Na usikiye kiliyo yangu. Bwana unitazamiye ndiya yangu. Sina nguvu ya kushinda shetani.*

[Seigneur ! Écoute mes prières. Écoute aussi mes pleurs. Seigneur ! Éclaire ma route. Je n'ai pas la force de vaincre Satan.]

De même, à l'occasion de la « Marche d'espoir », organisée le 16 février 1992 par le comité laïc des Églises chrétiennes pour réclamer l'ouverture des travaux de la Conférence nationale souveraine (CNS), le début de la procession était honoré par ce chant des chorales chrétiennes kinoises, lequel indiquait le sens de cette marche.

*Kinshasa kanga motema, ngenge lokola mwinda. Nzambe azali na yo. Nkembo na Nzambe ebimeli yo. Nkembo na Nzambe emonani o mboka na yo.*

[*Kinshasa*, prends courage, resplendis comme la lumière. Le Seigneur est avec toi. La gloire de Dieu est apparue sur toi. La gloire de Dieu s'est manifestée sur ton pays.]

Bien souvent, on a pu entendre à Kananga, avant le début et pendant les marches de protestation, cet air populaire : « *ya lelu nansha mifua bantu, tundi tuyiluangana* [(le conflit) d'aujourd'hui, même s'il en coûte des vies humaines, nous allons combattre] ». Alors qu'à Kinshasa, les airs les plus courants étaient le chant de louange « *Yahwe na bibwele sanjolama* [Yahwe l'Éternel soit loué] » ou encore « *Yesu azali awa, Yesu azali awa na biso* [Jésus est ici, Jésus est ici avec nous] ». On pourrait citer de tels exemples à l'infini.

Mais quelle est la cause profonde de cette apparente avidité à ritualiser par la chanson (et la prière) les batailles politiques et même à soutenir celles-ci religieusement ? Avant de répondre à cette question, j'aimerais faire une observation sur le pendant de la chanson religieuse qui laisse sans doute deviner l'envahissement du religieux. Dès les années 1970, une chrétienté multiforme a envahi le Zaïre et, au fil des années, elle a accaparé l'espace de la parole publique et y a imposé sa marque (Kabasele Lumbala 1993 et 1994 ; Ka Mana 1994 ; Kabongo Mbaya 1992 ; Ngandu Nkashama 1991 et 1990 ; Asch 1983).

La touche de la chanson religieuse dans les batailles politiques de la transition me semble être le fait de cet accaparement plutôt que de l'emprise des principaux animateurs des Églises et des mouvements religieux<sup>2</sup>. Le rite du chant religieux ou profane pour les batailles politiques ne se base pas seulement sur une explication intellectuelle de la relation qui, en Afrique, lie à l'invisible et au sacré, mais aussi sur une manipulation elle-même fondamentale et facile à interpréter. Le chant me semble constituer un langage mobilisateur qui donne aux participants, croyants ou non, l'illusion d'un réconfort symbolique. La dimension d'aide et de bénédiction attendue du Père Tout Puissant, sans laquelle rien de consistant ne pourrait être fait selon les dires des croyants, reste à interroger dans le contexte du moment où tout est arrivé, de façon imprévisible.

À partir de ces prémisses, le rite de la chanson (et souvent de la prière) devient une forme de passage à l'acte, un ressourcement moral qui dépasse la simple évocation des souhaits et des vœux qu'on voudrait voir se réaliser. Le symbolisme politique de ce rite est des plus clairs : c'est un signal d'ouverture mais aussi une demande pour vaincre le régime usé et honni de Mobutu, un régime dont on dit qu'il est protégé par les conduites de sorcellerie, de maraboutage, de magie et d'envoûtement, suivant que les recettes mises à contribution auraient été d'origine locale, ouest-africaine ou extra-africaine (généralement indienne). L'intérêt théorique de la ritualisation du politique force à aller plus loin : les chants spontanément transformés en rituels ne sont pas clamés pour l'apparat. Ils obéissent à une (idéo)logique profonde qui n'a rien à voir avec le fait de société, mais qui renvoie plutôt à l'enjeu de la démocratisation qui a fixé les positions au sein de diverses couches de la population.

En effet, dès 1990, alors que la transition démocratique « zaïroise » connaît ses premières convulsions, bon nombre de musiciens congolais, bien installés sur leurs coussins de méditation, se sont initiés à la rhétorique du débat démocratique. Plus que les professionnels de la musique congolaise moderne, ces entrepreneurs de la « chanson religieuse mondaine », tout comme ceux de la chanson dite « traditionnelle », ont envahi l'espace public avec quantité

---

2. Notamment les religieux, les prêtres, les prélats, les pasteurs et les fondateurs d'Églises ou de mouvements religieux qui, selon les études citées (Lumbala, Ka Mana, Kabongo, Ngandu, Asch), étaient de puissants supports du régime décadent. Ils se laissaient toujours une marge de manœuvre, variant d'un moment à l'autre, et qui leur permettait de manipuler soit l'État, soit ses administrés pour satisfaire leurs propres désirs ou pour s'embarquer dans des politiques à long terme.

d'œuvres axées sur le quotidien politique. L'Abbé Makamba, le couple Buloba, le « Frère » Patrice, le « Frère » Kabongo Mbaya, pour ne citer que ceux-là, constituent cette filière des prosélytes du sacré qui vont produire la chanson à savoir politique. À cette filière, il faut aussi ajouter les compositeurs et amateurs du folklore traditionnel, comme ceux des groupes folkloriques Kintweni Sukisa, Bayuda du Congo, etc. Profitant de l'immense caisse de résonance médiatique que la renommée et le succès leur ont offerte, ces entrepreneurs musicaux sont venus s'immiscer dans le processus avec des œuvres qui ont épousé de moins en moins les passions religieuses et culturelles. Ils ont thématiqué la surenchère politique, quadrillé la misère « zaïroise », circonscrit les empoignades des acteurs politiques, les événements et autres coups d'éclats de la tumultueuse transition « zaïroise ». Il s'agit là d'un affranchissement progressif de ces entrepreneurs musicaux, d'autant plus que les vieux routiers de la chanson congolaise moderne, dans leur exil ou au pays, sont restés plus discrets ou ne sont apparus que timidement dans le débat de la démocratisation.

Dès les premières années de la transition, le peuple s'est approprié les œuvres de ces entrepreneurs dans leurs différentes moutures, religieuse ou profane. Il en a fait son répertoire favori à l'occasion des manifestations politiques, lui conférant ainsi un succès qui a même supplanté la production musicale assumée par les professionnels de la chanson congolaise moderne, surtout celle produite à l'extérieur du pays. Le succès de ces œuvres s'explique en partie par cette appropriation qui a balayé la musique congolaise moderne, mais aussi par la disparition, l'éclipse et le mutisme des « maîtres à penser » de cette musique moderne. Qu'il suffise de rappeler la disparition de feu François Luambo Makiadi, alias Franco le Grand Maître, patron de l'orchestre T.P. O.K. Jazz, décédé en 1989 peu avant le déclenchement du processus de démocratisation. Il a été le plus audacieux et le plus « bouillant » de ces professionnels de la musique qui ont marqué les décennies précédentes par les satires sociales et politiques de la société congolaise. Dans le même ordre d'idées, l'éclipse de certains musiciens de renom comme Verchys Kiamwangana Mateta, mais aussi l'exode de bien d'autres vers l'Europe et l'Amérique du Nord expliqueraient le mutisme et la quasi-absence des professionnels de la chanson congolaise moderne dans le débat politique du moment.

L'engagement des nouveaux entrepreneurs musicaux dans le courant de la chanson politique trouve ses articulations centrales dans un imaginaire social et économique qui s'était déjà constitué dès le début de la décennie 1980. À cette époque, les chansonniers du populaire et du religieux, lassés par des

décennies d'un discours idéologique devenu caduc, de vérités assénées et de démentis tout autant assénés, s'étaient mis timidement à déplorer le quotidien. L'avènement de la transition les a poussés à faire un pas de plus, à mettre en mots l'imaginaire collectif et l'espoir d'une autre vie qu'on espère démocratique. Les discours portent sur la misère zaïroise, l'aversion pour le régime, les valeurs éthiques et démocratiques ainsi que la lutte pour l'instauration d'un nouvel ordre. Dans ce contexte, il y a rupture avec la « chanson politique révolutionnaire » des années Mobutu et avec les slogans de l'époque du mobutisme. Puisque l'époque est marquée par les contestations du système politique en vigueur et les discours du renouveau démocratique, les œuvres se réclamant du sacré et les œuvres rythmées sur le traditionnel ont imposé la critique et la rupture témoignant d'un changement de mentalité. Leurs auteurs, qui, avant la démocratisation, étaient des « artistes assiégés », sont aujourd'hui devenus des « artistes assaillants », produisant des airs d'un autre genre dans lequel l'acquiescement cède le pas à la critique, la prudence à l'audace, la crainte au cynisme. C'est du moins là que se trouve la nouveauté, même si on peut soutenir que la critique n'est pas un fait nouveau dans la chanson congolaise, voire qu'elle a une histoire que certains travaux ont tenté de retracer (Olema 1998a et 1998b ; Ntumba 1984 ; Tshijuke 1988 ; Mabilia 1988).

Étant donné leur engagement dans le processus de transition et compte tenu des enjeux que portent leurs œuvres ou les mélodies de celles-ci, on peut dire, en reprenant la formule d'Yves Simon, que « les chanteurs sont les "bruiteurs" de l'information, leurs chansons et leurs musiques sont le bruit d'aujourd'hui »<sup>3</sup>. Repère-témoin de la mutation en cours, ce « bruit » témoigne d'une extraordinaire complexité : il se révèle être le miroir de la microhistoire de la lutte pour la démocratisation. Il est truffé de différents langages, utilisé dans d'innombrables moutures dans lesquelles la critique mélange à la fois les jeux de mots, les métaphores, mais aussi « les mots savants et les paroles indisciplinées »<sup>4</sup>. Il contient tant la diversité que la proximité des thèmes qu'on ne peut prétendre explorer de manière exhaustive. Dans les lignes qui suivent, j'en examine quelques-uns, suivant un ordre thématique élaboré à partir d'une banque d'énoncés dans laquelle les sujets entrent en résonance.

- 
3. Le bruit doit être entendu ici moins comme un jugement de valeur que comme un constat que l'on peut faire sur les mots et leur sens figuré dans les différents airs (Simon 1987 : 46).
  4. Expression empruntée à B. Jewsiewicki (1995).

## Le débat passionné autour de la misère

Dans un Congo en radical changement — où la personne-individu et la personne-nation sont dans la ligne de mire de l'économie délabrée — la chanson est devenue une forme de lecture désintéressée de la misère et de la débrouille économique et sociale. Sous des formes imagées et se voulant probablement poétiques, ce thème retentit dans « Ndumba wa mu Mueka » [La prostituée de Mweka], du groupe folklorique des Bayuda du Congo. On y retrouve la petite « débrouille économique » de la ville et de l'arrière-pays, qui s'organise autour de produits comme « les savons, les boîtes de conserves, les cigarettes, les allumettes, etc. » ; mais aussi la débrouille, à connotation sociale, qui est celle de l'usage éhonté du sexe monnayé sans scrupule aussi bien en ville que dans la campagne. Sous un mode mélancolique, la musique religieuse mondaine fait également écho à cette débrouille en tant qu'activité bien pauvre qui ne soulage pas la misère du peuple. « Mubanji mu luse », du Frère Kabongo Mbaya, ne s'adressait pas qu'aux seuls chrétiens convaincus, mais aussi au large public pour qui il était destiné et qui le reprenait en chœur.

*Mukuabo eu m-muena dikenga, Tatu, katshia walua pa buloba. Biende bintu mu tshisalu ku tshitamba, kamunu wa kukonka mushinga, kamunu wa kubielala diyi Tatu, kamunu wa kubikonka buala. Yezu wanyu bantu mbatate. Nebaye kua nganyi Tatu wanyu ? Anu kuudi wewe mubanji mu luse.*

[Tel autre est un misérable, Tatu (Dieu), depuis qu'il est né. Face à ses produits étalés sur la tablette au marché, personne ne lui demande ni les prix, ni ce qu'ils sont, ni quoi que ce soit. Mon Seigneur Jésus, les gens souffrent. Chez qui iront-ils Tatu ? Seulement auprès de toi le miséricordieux.]

Le caractère strictement individuel de la trajectoire évoquée dans l'exemple ci-dessus prend son sens dans les ressources de la débrouille effectivement reconnues comme les lieux de passage dans cette société congolaise en proie à une misère accrue. L'« attente inespérée d'un gain » est plus qu'un *cri* de désespoir et un *délire* sur les fatalités des histoires plurielles de l'économie de survie. Cette chanson a beau être spiritualiste, il ne reste pas moins vrai qu'elle entretient un rapport direct avec la pauvreté généralisée, « épinglée » par le « Frère » Kabongo avec les paradigmes de *makenga* [souffrance], de *nzala* [faim], de *musunsu* [lambeaux], etc., en tant que signes visibles de la « clochardisation » des gens. Dans le contexte de faillite économique et politique de cette Deuxième République inusable, les réponses mécaniques apportées à cette pauvreté



généralisée sont une chaîne des activités informelles extrêmement variées<sup>5</sup>. Dans cet espace se retrouvent les femmes et les hommes de *ligablos* (petit commerce sans patente), les laveurs de voiture, les tireurs de chariots, les cireurs de chaussures, etc., aussi les *bongolateurs* (cambistes) qui avaient réussi à casser toute l'activité officielle de change, les creuseurs des diamants et autres trafiquants dont les plus réputés sont les « Bana Lunda » (De Boeck à paraître ; Kivilu 1997), que l'orchestre Wenge Musica a immortalisés dans une chanson du même nom. Les « pères spirituels », bergers, pasteurs et fidèles ne sont pas exclus, eux qui, tout en poursuivant des buts religieux par la distribution de « produits » symboliques, travaillent aussi à la satisfaction d'autres besoins générés par des défis existentiels (Ngandu Nkashama 1998 ; Bayart 1993). Dans la chanson « Confusion », le « Frère » Patrice détache une voix et, sans humour, déplore cette autre forme de la débrouille entretenue dans les assemblées religieuses.

*Ah makambo ya somo toza komona kati ya mokili oyo [...] Liloba ya Zambe eyaki ofele ee. Kasi ya lelo ekoma koteka; baptême mikanda ekoma ya mbongo. Lelo... bakomi kufutisa ba mbongo : droit d'entrée. Na porte po okota okenda koyaka liloba oyo ezali kobima na kati ya ba nzembo, esengeli ofuta mbongo. Na lokoso ya mbongo ebandi kokota tii na ba oyo balobi te bayebi Nzambe.*

[Ah, nous vivons des choses étonnantes dans ce pays [...] La parole de Dieu [nous] est parvenue gratuitement. Aujourd'hui, elle est devenue un objet de vente ; les livrets de baptême sont échangés contre l'argent. Aujourd'hui... on fait payer l'argent : le droit d'entrée. Au portail, pour entrer et écouter la Bonne Nouvelle proférée dans les chansons. La cupidité d'argent a gagné même ceux qui disent qu'ils connaissent Dieu. ]

On ne s'attardera pas à ces formes de débrouille sinon pour souligner qu'il est difficile de rendre compte de cette économie de survie si on raisonne en faisant l'économie des « vertus » conférées à l'argent dans l'imaginaire congolais d'une part, et en ignorant les formes spécifiques de relations entre les individus et entre ces derniers et l'État, d'autre part. À cause de la misère et de l'incapacité de l'État à s'occuper de la grande majorité de la population, il faut, comme on le dit au Congo, *kobeta libanga* [casser la pierre] et gagner de l'argent, ce qui implique et justifie l'idée qu'il faut se débrouiller là où l'on se trouve et de

5. Pour un aperçu des phénomènes informels, se reporter aux contributions réunies par G. de Villers (1992) et aussi l'étude de J. McGaffey (1991). En ce qui concerne l'usage du sexe, lire les 29 récits de vie des femmes (zaïroises) de Kisangani réunis par B. Verhaegen (1990).

n'importe quelle façon. Induites à partir d'un imaginaire de la misère, les formes de la débrouille évoquées ci-haut interfèrent dans les réseaux spécifiques, créent des alliances ou renforcent celles qui existent déjà au sein des groupes voués à une galère effrénée pour la survie. Vendeurs à la sauvette, détenteurs des *ligablos*, prostituées, laveurs de voitures, *bongolateurs*, creuseurs, « princes » de Lunda, etc., tous sont préoccupés par la conquête du pouvoir économique et social, bref par la recherche d'un espace ou des espaces de vie.

La mise à jour de ces formes de débrouille, en cette période de transition, traduit un fait majeur : la socio-économie de survie est claironnée comme une épreuve quotidienne. La grande majorité de la population congolaise, en état de paupérisation accélérée, la subit. Exception faite peut-être de gens appartenant aux réseaux de grosses magouilles, comme ceux des *bongolateurs* ou des *Bana Lunda*. En criant haut et fort ces formes de la débrouille, les entrepreneurs musicaux ont étalé la misère multiforme du peuple. Ils ont refusé de se taire devant la grande accumulation effectuée par « ceux d'en haut » avec les logiques des réseaux informels dont le fonctionnement a perturbé l'économie. Ils ont refusé de se taire devant le choix d'une démocratisation conçue avant tout comme un changement des institutions politiques. Ils ont refusé de se résigner devant ce choix d'une démocratisation de l'espace politique où les « chicanes politiciennes » ont pris trop de place, alors que l'économique et le social sont délaissés.

C'est pourquoi les entrepreneurs de la chanson ont renoué avec les satires qui contestent les choix économiques en déplorant le paradoxe entre les richesses du pays et l'extrême pauvreté de la population. L'abbé Makamba a donné forme à cette contestation dans sa fameuse chanson « Popopo », qui est devenue célèbre et qui a été censurée pendant quelques temps. Un couplet mélodramatique de cette chanson, repris à pleins poumons lors des assemblées de prière et des manifestations politiques, recourt à la métaphore populaire d'un arbre que l'on reconnaît par ses bons fruits [*nzete emonanaka na mbuna kitoko*]. Cela n'est pas le cas au Zaïre de Mobutu où *payipayi ezali kobota bipayi nionso* [les papayes poussent partout] et où *zamba ezangi nyama te* [la forêt ne manque pas de gibier]. Et pourtant *bozali kolya te* [vous ne mangez pas]. Sur le même ton, on enchaîne :

*Fufu tolyaka ewutaka na Bandundu; kibola-bola esalemaka na Kisangani; kwanga na Bas-Zaïre; madesu na Kivu; mboka na biso moko; kasi tozali kolya te. Po-po-po otiyaki tembe na Nzambe ?*

[Le *fufu* que nous mangeons vient de Bandundu ; le poisson est séché à Kisangani ; la *chikwangue* au Bas-Zaïre; le haricot au Kivu ; [tout est] dans notre propre pays ; mais nous ne mangeons pas. Pourquoi as-tu défié Dieu ?]

S'il faut se garder de prendre au pied de la lettre cette plainte de l'abbé Makamba, il n'en demeure pas moins qu'elle est une accusation, un cri de révolte qui dénonce l'écroulement du modèle social et économique du pays. Elle ne dit pas autre chose que les paramètres économiques sont en échec, que le régime affame le peuple et se conduit mal, qu'il n'a pas assumé ses responsabilités, tant le paradoxe entre la misère et les richesses du pays est grand. Dans son exil euro-américain, Tabu Ley Rochereau, ce virtuose de la musique congolaise moderne, n'a pas manqué de faire entendre le même écho dans son tube « Réquisitoire » (Rounder CD 5059, 1994) qui fait état des richesses du pays — « *tala mboka monene, tala mboka etonda biloko ya mbongo* [voici un pays si grand, un pays rempli de ressources]— et du paradoxe de la misère.

Différentes par leur forme, « Ndumba wa mu Mweka », « Confusion », « Tshiambonda », « Popopo » et « Réquisitoire », ne sont pas seulement des mélodies de la misère sociale, de la colère et de la douleur, elles sont aussi des appels à la lutte contre l'oppression des acteurs oubliés, c'est-à-dire de la grande majorité des « petites gens », hommes et femmes de cette société congolaise qui devait être prospère. De façon subjective, ces chansons soulignent que les conditions de vie sont de plus en plus dures, mécaniques et impersonnelles, au moment précis où ces larges couches de la population aspirent à reconquérir leur dignité. Aussi se rejoignent-elles dans leur condamnation commune de la misère et des souffrances quotidiennes. La misère est le symptôme d'une société malade dans son corps tout entier, d'une société désarticulée dans ses choix politiques et économiques. En tant que paradigme, elle est la désignation abrégée de la mauvaise gestion des ressources qui reçoit sa pleine signification dans les problèmes politiques. Aux yeux des entrepreneurs musicaux, comme à ceux des milliers d'adeptes qui écoutent et chantent en chœur, le paradoxe richesses/misère est la conséquence des disputes des hommes politiques qui ne veulent ni s'entendre ni s'engager dans la bataille du mieux-être pour tous. Il est le résultat dramatique de l'échec des politiques sociales et économiques dont les citoyens payent aujourd'hui les frais, eux qui attendent d'être autre chose qu'une couche sociale sacrifiée et condamnée à la marginalisation.

## À l'assaut du ciel... et des valeurs sûres

Face aux événements qu'a connu le Congo de la transition, les entrepreneurs musicaux ont recomposé des lieux de pensée et des discours pertinents pour affronter les hauts et les bas du processus, mais aussi pour inciter à des conduites construites autour de valeurs sûres. Le couple Buloba pénètre dans la thématique éthique avec des fléaux sociaux en vogue comme le divorce, la prostitution, la polygamie, etc., en tant que conséquences directes de la paupérisation de la population. Il part en guerre contre le découragement et le défaitisme, en même temps qu'il suggère les normes chrétiennes à suivre pour atteindre la réalisation de soi selon le bien, afin de sortir du cercle infernal des transactions, réelles ou supposées, de la (sur)vie congolaise. Puisque le processus de transition s'est révélé pénible et que la question sociale se pose avec une acuité rare, les valeurs chrétiennes sont présentées comme obligatoirement démocratiques quant à leur incitation au changement personnel et collectif. L'avènement d'un ordre politique et social nouveau implique non seulement la matérialisation du principe d'alternance politique et le règne de la justice, mais aussi la transformation éthique et, par ricochet, le changement par des actes concrets. Du fait que cette dernière exigence a souvent été considérée comme négligeable, alors que c'est par elle que se construit le destin collectif, les gens psalmodiaient invariablement :

*Nazangi mbongo, ngai nakotingama na Yesu; nazangi libala, ngai nakokangama na Yesu; nazangi liputa, ngai nakotingama na Yesu; nazangi veste...*

*Tshiena mbuela mu bar to, bualu makasa ani m-makasa a Yesu; tshiena ngenda masandi to, bualu mubidi wani ntempelo wa Nyuma.*

[Que je sois à court d'argent, je resterai attaché à Jésus ; même si j'ai loupé le mariage, je m'attacherai à Jésus ; que je n'aie pas de pagne... que je n'aie pas de veste...

Je n'entre pas dans le bar, parce que mes pieds sont les pieds de Jésus ; Je ne me prostitue pas, parce que mon corps est le temple du Saint Esprit.]

Portées par des couches sociales pleinement intégrées à la culture de survie, les limites que suggère ce couplet appellent à un autre mode d'existence, à un autre ordre de vérité et à une autre manière de vivre. Le bien-être pour tous, le droit au bonheur et à la réalisation de soi, etc., passeraient par l'expérimentation d'un mode de vie particulier, où les principes chrétiens sont un éclairage et une source de réconfort permettant de mieux se conduire en ces temps difficiles

que traverse le pays. Par la force de ces principes, précise la chanson des Buloba, « *bandumba bakimi sida ee, bakomi kobala Masiya* [les prostituées fuient le Sida et se mettent à épouser le Messie], *bato minene baboyi bikobo* [les grands hommes se sont détournés de l'impudicité] ». A-t-on besoin de preuves ? Les témoignages spectaculaires de Dominique Sakombi Inongo, ancien ministre et ambassadeur, et de Charles Bofossa, ancien gouverneur de la Banque nationale sont des cas d'école (Ndaywel è Nziem 1995 ; Ngandu Nkashama 1995). Comme le montre Isidore Ndaywel e Nziem, la liste s'allonge avec :

[...] l'itinéraire d'un Tshibwabwa Ashila Pashi, ancien secrétaire exécutif à la Mobilisation, Propagande et Animation Politique, devenu baron du Full Gospel-Zaïre, d'un Kilolo Musamba, ancien ministre et gouverneur, reconverti en principal animateur du Centre Sinaï, ou encore d'un Nkema Lilo, ancien conseiller spécial du chef de l'État en matière de sécurité [...], engagé depuis dans l'animation d'une fraternité de prière [...] et d'un Ngbanda Nzambo-ko-Atumba, ancien ministre et conseiller du chef de l'État (Ndaywel è Nziem 1995 : 9-10)

qui distribuait la Bonne Parole sur les antennes de la télévision.

Mises de l'avant au moment où le processus de démocratisation connaissait au Congo des hauts et des bas, où l'espoir était mis à l'épreuve à cause des manœuvres tendant à le bloquer ou à le détourner de son évolution, les valeurs chrétiennes sont suggérées comme une « troisième voie » pouvant permettre de sortir de l'impasse. Et cela, par une double logique : une logique pragmatique et une logique de l'expérience collective, la visée finale étant le bien-être, l'épanouissement personnel, le bonheur ici-bas. La première situe l'importance du subjectif dans le changement et cela en rapport avec le pathos social, intellectuel ou simplement culturel. L'équilibre et le mieux-être passeraient par ce changement tant la société congolaise actuelle est désarticulée. La deuxième logique pointe les nouveaux comportements collectifs censés organiser le présent et l'avenir. Dans un cas comme dans l'autre, les comportements sollicités restent prisonniers du jeu de miroirs dont ils veulent précisément déjouer les pièges. Ils proposent un nouveau commerce avec l'histoire-mémoire congolaise sans toutefois la démailloter, alors que la lutte démocratique d'aujourd'hui interroge à la fois cette histoire-mémoire et la pensée de l'avenir.

C'est cette dernière direction que les amateurs de musique ethnique ont empruntée en s'appuyant sur un faisceau de réalités culturelles, sociales et politiques du passé, d'une part, et sur les formes sociales de production de sens et de construction des mythes politiques, d'autre part. Ils ont fouillé dans le

passé riche et complexe du Congo, à la fois pour étaler les réalités d'antan, pour formaliser leurs contenus et pour dénoncer les errements grossièrement conjugués sous la Deuxième République. Les faits et les comportements tenus et développés, année après année par les citoyens de l'ex-Zaïre, sont décortiqués d'une façon révélatrice, méthodiquement. Telle est la perspective de « Baba muenu » [Ma belle-mère], une des chansons des Bayuda du Congo, composée et diffusée en 1993. Dynamisant la forme traditionnelle de la chanson, Kapuku Souris bouscule la sacro-sainte règle des mines, récite les faits vécus et les rôles joués par les Congolais dans le passé, à la manière d'une lecture de journal faite sur scène par l'artiste de variétés. Il récite :

*Tuakabuela mu dijimba bu mbuji misuika ku bilu. Tuja maja, tulala basuma mbala ku menu. Eku bakaji benda batufua nzala ne bana anu bua bupika butuakadisunguila tuetu.*

*Tuenda tufua bu mbuji katuyi nansha ne diyi. Tshibawu tshia lufu tudikoselatshi tuetu, ne tshitadi tshia bupika tshidibanga pa tshiadi. Budishikaminyi buetu, tuetu kusumbisha ku bowa.*

[Nous sommes tombés dans le piège comme des chèvres attachées aux herbes. Nous dansions et dormions les dents serrées. Entre-temps nos femmes et nos enfants crevaient de faim. Simplement à cause de l'*assujettissement* que nous avons choisi nous-mêmes.

Nous mourrions comme des chèvres sans droit de parole. La sentence de mort, nous la prononcions nous-mêmes, avec l'*insigne* de l'esclavage porté sur la poitrine. Notre liberté, nous l'avons troquée contre la peur.]

Aveuglement politique, danses d'animation politique, zèle et militantisme flatteurs, port de l'insigne du parti, privation des libertés, peur collective de la dictature sont ainsi identifiés comme des étapes de l'arriération et de l'*assujettissement* que les Congolais « auraient eux-mêmes choisis ». Ces élaborations introduisent une histoire-mémoire qui va directement au cœur du passé récent et qui se pose à partir du présent en tribunal du mémorable. Ce que disent ces couplets, c'est que le passé récent a été mal assumé, dans le silence et la complicité, que ce qui a été réellement vécu est crûment la négation de l'homme congolais. C'est un récit qui traite d'un passé humiliant et humilié et qui prend la ligne de réflexion d'abord sur les tristement célèbres séances d'animation politique dont le régime Mobutu raffolait pour marquer ses élans révolutionnaires. Ensuite et surtout, ce récit porte sur le port aliénant de l'insigne du parti que l'auteur de la chanson appelle ici *tshitadi*. Étymologiquement, ce

vocable de la langue tshiluba tire son origine de la sémantique de l'État colonial et signifie *impôt*, une taxe que le sujet congolais payait semestriellement ou annuellement à l'État. En retour, il recevait un timbre fiscal qu'il apposait dans son livret de l'État [*mukanda wa tshitadi*] que l'autorité administrative pouvait contrôler. Le port de l'insigne du parti, rendu obligatoire pour tous les citoyens du Zaïre (hommes politiques, cadres, simples citoyens) au cours des années 1970 et 1980<sup>6</sup>, n'en rappelle pas moins celui du timbre fiscal de l'époque coloniale. Dans la mémoire congolaise, cet insigne est tiré du passé récent comme un objet abject, un signe d'assujettissement et de complicité. Dans la même perspective, un couplet, très corrosif celui-là, a revêtu une signification particulière qui ne pouvait échapper à la perspicacité de quiconque. Ce couplet met en exergue les anti-valeurs, générées sinon amplifiées grossièrement durant la Deuxième République. Puisque « chaque chose a son temps », il importe de voir autrement la démocratisation, de s'attacher aux valeurs du passé lointain, de quitter celles du régime corrompue et corrompu du 24 novembre 1965.

*Malu onso mmfundila diba. Tuakadi tukuma ndundu batwabanyina luepu. Tuakasua mfualanga, katuakamanya mikumbusu mena. Tuetu katuakadi bamanya dishima, katuakadi bamanya buibi. Katuakadi bamanya kupangilangana bua kupiana biuma. Kadi tshipepela ntshiakatuela buloba mu mesu.*

[Chaque chose a son temps. Nous extrayions du latex et on nous distribuait du sel. Nous avons aimé l'argent sans savoir ce qu'étaient les noms des singes. Nous ne connaissions ni mensonge ni vol. Nous ne savions pas nous trahir afin d'hériter de la richesse. Mais c'est le vent qui nous a jeté du sable dans les yeux.]

La recherche effrénée de l'argent, le mensonge, les vols, la délation entretenue pour l'argent et l'accès à l'exercice du pouvoir sont autant de liturgies contraires à la moralité publique qui ont été le lot quotidien de plusieurs sous la Deuxième République. L'explication de ces pratiques est simple : c'est la course à l'argent, *hic et nunc* et par tous les moyens, qui a débauché tout le corps social et toute la classe politique depuis le tourbillon du 24 novembre 1965. Affirmer que les Congolais ne connaissaient pas ces pratiques avant

6. De forme rectangulaire au début, la plaquette de l'insigne représentait une main portant un flambeau allumé. Plus tard, une autre marque miniaturisée apparut, flanquée tout simplement de l'effigie du président Mobutu. L'imposition de cet insigne du parti démontra finalement qu'elle servit surtout au culte de personnalité et à l'assujettissement des masses.

l'avènement de la Deuxième République paraît excessif. Toutefois, les faits vécus à l'ère de la démocratisation ne peuvent pas ne pas sous-tendre cette lecture. La misère, la convoitise, la haine et la colère ont accaparé les laissés pour compte et ont conduit ceux-ci aux « pillages » de 1991 et aux vols des biens des « profiteurs » du régime et de leurs complices. La recherche de l'argent et des bonnes situations a continué à hanter la classe politique, surtout à la cour du maréchal président, où, depuis le début du chaotique processus de transition démocratique, de nombreux politiciens, anciens et nouveaux, n'ont cessé de partir, revenir, repartir, chercher à revenir, en attendant de repartir.

### L'exutoire de la rétrogradation et de la métaphore

De la même manière qu'elles nourrissaient les discussions de rue et des cercles politiques, les séquences tumultueuses de l'actualité politique n'ont pas échappé aux mailles des chansons qui ont vu leurs mélodies familières rétrogradées soit par une adaptation du texte soit par la métaphore. Rétrogradées ou métaphorisées, ces mélodies prennent une valeur ajoutée présentant des messages autres, souvent liés à l'événementiel politique et socio-économique. À y voir de près, la rétrogradation est opérée soit pour signifier la confrontation entre le pouvoir et les forces sociales ou politiques, soit pour faire passer des messages de glorification ou de dérision politique, soit pour donner sens à l'inexplication des épisodes célèbres de la transition. Je m'en tiendrai ici à quelques illustrations sans pour autant ignorer qu'il en existe de nombreuses en plus de celles qui sont évoquées ici.

Dans le premier cas, la tirade célèbre « Mbula oyo » (expression qu'on traduirait par « cette année ») et son refrain *bokoboma* [vous tuerez] peuvent servir d'exemple. Composée par les étudiants de Kisangani surexcités par les massacres de Lubumbashi de 1990, cette tirade passe pour un chant de guerre de la confrontation entre les forces sociales et le pouvoir ou entre ceux qui sont opposés au pouvoir et ceux qui l'incarnent. À chaque convulsion politique, les jeunes massés entonnaient : « *Mbul'oyo... aaaah ! mbul'oyo bokoboma biso bokolembé* [Cette année ! vous nous tuerez, vous vous fatiguerez] ; *kasi biso tokolongua* [mais nous finirons par vous vaincre] ». De façon ouverte, ils adressaient leurs propos directement, le plus souvent, aux forces de l'ordre mobilisées pour réagir en cas de dérapages. Dans les invectives des politiques, la confrontation qu'appelle cette chanson est faite à demi-mots, comme le laisse voir la description ci-après, qu'un journaliste de l'hebdomadaire *Umoja* (7 mars 1991) donne en présentant le retour triomphal d'Étienne Tshisekedi



en février 1991 à Kinshasa après sa tournée effectuée en Europe. « [les poursuivants du cortège] ont crié un chant suicidaire : *Mbul'oyo... aaaah ! Mbul'oyo, biso na M... tembe* [cette année, entre nous et M(obotu), c'est la confrontation] ».

Bien entendu, la dynamique de la transition et ses rebondissements vont pousser les chansonniers à sortir de cette demi-mesure. Les amateurs de la chanson folklorique empruntent la perspective métaphorique qui suspend le sens ordinaire des termes et oblige l'imagination sémantique à faire des rapprochements ouvrant sur des références au second degré. Dans « Baba muenu », par exemple, ils recourent aux métaphores-mots et aux métaphores-énoncés par lesquelles ce qui ne peut être signifié directement est annoncé par le détour de significations indirectes. Attardons-nous quelque peu sur l'exemple ci-après : « *lelu tudi tuluangana ne nkashama, tutua ntambue mena* [aujourd'hui nous luttons contre le *léopard*, et nous déclamons les formules de louange pour le *lion*] ». Le léopard et le lion renvoient métaphoriquement aux deux personnages-clés de la transition zaïroise — Mobutu et Tshisekedi — qui se livrent un combat titanesque. Le « nous » collectif désigne le peuple qui combat Mobutu ainsi que le système qu'il a érigé et donne des noms de louange à Tshisekedi, cet opposant qui refuse tout compromis avec la tyrannie et prolonge ainsi le combat qu'il a engagé contre le régime depuis 1982 au sein du groupe dit des « 13 parlementaires ».

Le deuxième cas de figure de la rétrogradation construit le mythe et la glorification des acteurs politiques qu'on croit être pour le changement, soient-ils politiques ou religieux. À l'instar de la presse écrite qui, dès les premières années de la transition politique, présentait déjà Étienne Tshisekedi comme le héros du changement, le « leader maximo de l'opposition radicale » et le « Sphinx de Limete » qui incarne les temps nouveaux, les mélodies religieuses se sont attachées à combler les victoires politiques de la lutte de l'opposition et de son leader charismatique. Dans ce cas, Étienne Tshisekedi est présenté dans les chansons rétrogradées comme un personnage quasi mythique et même prophétique, comme un sauveur qui doit hausser la conscience collective. Le 15 août 1992, lors de son élection par la Conférence nationale souveraine (CNS) comme premier ministre de la transition, les conférenciers qui avaient adhéré sans restriction à cette mystique du héros reprenaient en chœur la mélodie religieuse du chant « *Nzambe aponi yo* » [Dieu t'a choisi], adaptée pour la circonstance.

*Nzambe aponi yo. Ya Tshitshi ! Osalela ye na nzoto pe na motema na yo mobimba ! Nzambe aponi yo.*

[Dieu t'a choisi Ya Tshitshi ! Mets-toi à son service avec tout ton corps et tout ton cœur ! Dieu t'a choisi.]

Suivant la même trajectoire, le texte de la chanson métaphorique « Baba mwenu » précise que l'élu de la CNS est le second « mari » qui doit venir restaurer l'autorité de l'État bafoué et permettre au peuple de recouvrer sa dignité perdue, en réinstaurant des valeurs mobilisatrices plus stables et des appuis symboliques mieux assurés. Sans doute, ce qui prêtait à cette lecture, c'est la légitimité populaire que le sphinx de Limete, Étienne Tshisekedi, avait réussi à s'attirer par ses prises de position souvent contraires à celles du chef de l'État. Ainsi, se comprend alors la séquence ci-après qui, tout en opposant les deux hommes, propose à la fois jugement et attente.

*Mulume wa kumpala wakantudisha meyi; kungitshikijila bidia, kumpumuina mayi. Munshipela bana, e kunyenga ne bibia bionso.*

*Wewe wakunsela lelu, wikala tshinkongela bana; biwasenga Tshibwabwa, walua kusenga Kanku. Walua kutulongoluela mikenji ya ditunga iwabobo banyange, bua kutupingajila bu muntu butukavu bapange.*

[Le premier mari m'a fait pousser des soupirs ; après qu'il eut jeté mon fougou, il a renversé mon eau. Il a tué mes enfants, il m'a ravi toute la vaisselle.

Toi qui m'as épousée aujourd'hui, sois le gardien de mes enfants ; si tu exaltes Tshibwabwa, glorifie aussi Kanku. Viens restaurer les lois du pays qu'on a torpillées pour nous rendre la dignité humaine que nous n'avions plus.]

Contrairement à ce volet glorificateur, la rétrogradation a couplé des messages de disqualification et de dérision politiques pointant des anciens « dinosaures », soient-ils politiques ou religieux. Sous ce registre, les airs rétrogradés sont plus proches chronologiquement des événements dont ils s'inspirent et s'étendent sur presque toute la décennie, s'attaquent à divers personnages de la scène politique ou à des situations vécues. Au lendemain du 24 avril 1990, la décision de Mobutu de s'auto-exclure du MPR avait laissé les gros calibres du parti dans l'expectative. Les étudiants de Kinshasa et la population kinoise ne tardèrent pas à trouver une satire pour Kithima Bin Ramazani qui, jusque la veille, était le secrétaire exécutif du parti et donc le

numéro deux après le chef de l'État. Ils se sont inspirés d'une chanson de la chorale des jeunes Bana Kenge, qui, dans les années 1970, était au sommet de la gloire pour ses chansons au « guide éclairé » et a produit cet air qui frise l'insulte : « *Samedi, samedi ! Tokolongola chef moko. Kithima e ya yaaah, makolo na ye ebeta phase* [Samedi, nous allons limoger un chef. C'est Kithima. Ses jambes sont croisées] ». La dérision porte sûrement sur la malformation des jambes de cet ancien mobutiste que la population kinoise avait jadis surnommé « De la pente » ou encore « Tika mwana » [Laisse l'enfant] en référence à ses escapades amoureuses.

Aussi, les massacres de Lubumbashi (mai 1990) ont donné lieu à une multitude de mélodies rétrogradées, surtout dans les milieux estudiantins. Le cantique de déluge chanté en kikongo « *Yaya Noé, Yaya aaah, zibula inzo me kota* [Grand Noé, ouvre la porte que j'entre] » a été transformé par les étudiants de Kinshasa en « *Mama Yemo (2x), molaso. Oboteli biso assassin. Ya solo azali assassin* [Maman Yemo, putain. Tu as accouché d'un assassin. C'est vrai, il est assassin] ». Une autre mélodie des Bana Kenge, jadis récupérée par la Jeunesse du Mouvement populaire de la révolution (JMPR) pour entrecouper ses émissions radiophoniques matinales, était revenue sur le tapis à cause des massacres cités. Le texte modifié souligne : « Venez voir, venez voir. Mobutu assassin au Congo. Il a volé [bis], toutes nos richesses [bis]. Nous demandons sa démission [bis], Mobutu assassin au Congo ». Par ailleurs, la suspension de la CNS « avec force » par le premier ministre Nguz Karl I Bond en 1991 a donné lieu à la transformation de la strophe swahili « *Yezu ni wangu wa uzima na milele* [Mon Jésus est vivant pour l'éternité] » en un compliment étrange en lingala : « *zolo ya Nguza ebangisaka bana mindele* [le nez de Nguz fait peur aux petits Blancs] ». Ce jeu de mots facile fera les beaux soirs des combattants de l'UDPS et on l'entendra longtemps encore, repris avec succès par les groupes possédant un sens très sûr de l'opportunisme et du pastiche. En 1992, la mort de Joseph Diangenda Kuntima, le chef spirituel de l'Église kimbanguiste, fut accompagnée d'une version refigurée d'une chanson religieuse brazzavilloise, « Ba mama indule, ba tata indule », de tendance kimbanguiste.

*Ya solo Mobutu, mwana malamumu, osali malamumu eee ! Obomi Diangenda otiki Monsengwo ! E bongo Nguza eee ? Diangenda... pardon ! Soki okomi na lifelo, yebisa Lwambo ete Ya Tshitshi a gagner.*

[Sûrement, Mobutu, tu as un bon garçon, tu as bien fait ! Tu as tué Diangenda, tu as laissé Monsengwo ! Et Nguz alors ? Diangenda... pardon ! Lorsque tu arriveras en enfer, dis au grand frère Luambo que le grand Tshitshi a gagné.]

Pour l'opinion publique, la mort du chef spirituel de l'Église kimbanguiste était un mal nécessaire qui enlève de la trajectoire de la transition un acteur dont la malfaisance au sein de son Église était visible et dont les complicités avec le régime honni de Mobutu étaient bien connues. Les multiples récits de l'envoûtement de la rivière Nkamba au Bas-Congo (lieu spirituel et symbolique de l'Église kimbanguiste), les accidents inexplicables des pèlerins sur la route de Nkamba, la protection de la cathédrale kimbanguiste de Matete (Kinshasa) par les militaires de la Division spéciale présidentielle sont autant de faits qui allongent la longue chaîne des narrations scabreuses dont le chef spirituel aurait été le premier responsable. Plus tard, les décès successifs de quelques hommes politiques qui ont laissé leur marque sur la scène politique congolaise, notamment Mpinga Kasenda, Bingoto Mandoko, Bokana W'andangela, Munongo, Ngongo Kamanda, Niwa Mobutu et autres sont une occasion pour les prosélytes religieux d'affirmer avec force, dans un refrain d'origine kongo, que « *muntu ya nene... mupepe mpamba* [même les grands hommes... ce n'est que du simple vent]<sup>7</sup> ».

Le président Mobutu, rattrapé par la maladie et coincé dans son lit de convalescence en Suisse, a également été l'objet d'une moquerie cynique de la part du peuple, dans une réadaptation d'une chanson religieuse kongo. Originellement entonnée « *Kokokooo Mfumu me unzibudila. Me iyi muanako. Yu usila nsilu* [Toc toc, Seigneur, ouvre moi. Je suis ton fils. En qui tu as juré] », le cantique a été refiguré en ces termes : « *Kokoko Mfumu me unzibudila. Mono Mobutu. Yu usila nsilu* [Toc toc, Seigneur, ouvre-moi. Je suis Mobutu. En qui tu as juré] ». Teintée de moquerie, la démarche de rétrogradation descend Mobutu de son piédestal et le présente au tribunal de Dieu comme n'importe quel être mortel. Lui qui, quelques années auparavant, affirmait dans un de ses discours populaires qu'« il n'a jamais passé une seule nuit sur un lit d'hôpital », sans se soucier du sort de la majorité de son peuple affligé par des maladies bénignes du fait de l'écroulement du système de santé et surtout par manque de moyens pour se faire soigner.

Le troisième aspect de la rétrogradation cherche à donner un sens à l'inexplication des épisodes iniques qui se succèdent les uns après les autres depuis le début de la transition. Les soubresauts politiques ont été saisis au bond par le corps social et les chansonniers qui ont tenté soit de se reconforter

7. Lors de l'exécution de la chanson, ce passage s'accompagne de l'explicitation qui suit : « Même un ministre, un maréchal, un premier ministre, un PDG, un gouverneur... du simple vent ».

soit d'exprimer leur volonté commune de changement. À s'attarder aux jeux de placement d'argent, Bindo, Nguma, Panier de la ménagère, qui se sont révélés être une « escroquerie nationale » (Gondola 1997 ; Jewsiewicki 1992) et une arnaque pure aux frontières de l'illicite, la population kinoise qui a englouti ses maigres mises dans ces jeux n'a pas tardé à recourir à la rétrogradation. Elle a transformé le chant de gloire « Nkembo nkembo kuna zulu » [Gloire aux cieux] en une variante donnant un sens à ses tristes plaintes : « *soki na kanisi mbongo na tiyaki na Bindo ee, motema pasi* [Si je me rappelle des économies que j'ai placées dans Bindo, j'en ai le cœur gros] ». Au plan social et économique, la folie des jeux et le non-remboursement des sommes bloquées ont causé des dommages incalculables que les chansonniers mettront sur le compte de l'avidité et du vol. Car, souligne un air kongo : « [*kilumbu ta kwisa mwana Nzambi ee*] le jour où reviendra le fils de Dieu, ce dernier surprendra certains en train de voler, de détourner les fonds, de se prostituer. Puisque Dieu va tamiser [*Nzambi ta yungula na muyungulu*] pour séparer les bons des mauvais et que nous ne connaissons ni le jour ni l'heure fatidiques [*zambe toyebi mokolo te, toyebi pe ngonga te ee*], il est indispensable de choisir une fois pour toutes le chemin à suivre, celui de Dieu ou de Satan, tant qu'on est sur terre [*nge tata bu wena vava nza ooo, sola nzila ifwete landa, nzila ya Nzambi vo ya Satana aaa, sola bu wena vava nza*].

En attendant le « jour du jugement », la transition offre le spectacle désolant de la cohabitation crispée entre le président Mobutu et son principal adversaire, Étienne Tshisekedi, des coups bas mutuels que se donnent les acteurs politiques de la mouvance présidentielle et de l'opposition, des consensus avortés de plusieurs rencontres au sommet. Tabu Ley y trouve un thème d'inspiration et martèle le discours de la réconciliation nationale. La marche vers la démocratie exige un exorcisme collectif et appelle des valeurs, de l'amour, de l'honnêteté, de la tolérance et la réconciliation, traitées dans le « Réquisitoire » (Rounder CD 5059, 1994) de Tabu Ley Rochereau comme des produits à acquérir, mais surtout comme des urgences à satisfaire par ceux qui se battent sur la scène politique.

*Yoka yoka yoka ngai Mobutu Sese Seko ! Yoka ngai Tshisekedi wa Mulumba.  
Likambo ya motema ya moto na moto, bobomba. Botia likambo ya mboka  
liboso. Boyakana.*

*Monsengwo eh Monsengwo eh oyoka ngai. Benga bakonzi boyokana. Mokili  
mobimba batii bino miso boyokana. Ba peuple ya Zaïre balembe nzoto se kotala  
bino. Bolakisa biso te bolingi mboka. Boyokana ah ah.*

[Écoute, écoute, écoute-moi Mobutu S. S. ! Écoute-moi Tshisekedi wa Mulumba. Mettez de côté les problèmes personnels de chacun. Regardez en priorité les problèmes du pays. Entendez-vous.]

Monsengwo eh Monsengwo, écoute-moi. Convoque les autorités et entendez-vous. Le monde entier vous observe, entendez-vous. Le peuple du Zaïre est fatigué de vous contempler. Montrez-nous que vous aimez le pays. Entendez-vous.]

La réconciliation, comme maître-mot, doit être entendue comme un acte fondateur et doit être recherchée par les acteurs de la politique congolaise, anciens et nouveaux, afin de remettre le pays sur les rails. Sans cela, poursuit Tabu Ley, « *mokolo mosusu tokolamuka tokokamwa. Tokoma bawumbu ya baninga basusu kati ya Africa* [un jour nous nous réveillerons et serons surpris. Nous serons des esclaves des pays voisins] ». Il faut dire que la saga de la rétrogradation a continué de plus belle jusqu'au moment où les intuitions de Tabu Ley, formulées dans « Réquisitoire », se sont concrétisées. En 1996, l'impopularité du gouvernement Kengo était évidente de même que l'incapacité de celui-ci à stopper la rébellion conduite par Laurent-Désiré Kabila. Déçu, le peuple qui attendait le limogeage de Kengo quand le président Mobutu est rentré à Kinshasa en décembre 1996 s'inventa une explication pour justifier la marche victorieuse de Kabila et de ses alliés rwandais. Le texte, mis en mélodie sur le rythme d'une chanson zouloue de la sud-africaine Ivonne Shaka Shaka, a, à titre d'explication, donné cette séquence : « *Na kombo ya Zambe, Kengo aza Rwandais* » [Sur la foi de Dieu, Kengo est un Rwandais] ».

Les épisodes de cette guerre étant suivis avec attention, la chute de Kinshasa et l'irruption des forces rwandaises ne sont pas passées inaperçues. Ces deux faits inspireront la réadaptation de la tirade « *eee balula ! kitoko na yo eboyisa ngai kolula basusu* » [retourne ! ta beauté m'a obnubilé au point que je ne convoite plus d'autres filles] de la chanson « Dodo Mpela » de l'album *Wake Up* de Papa Wemba et Koffi Olomide. Transformée depuis par les supporters de Victoria Club (ex-Vita Club) qui l'entonnaient au stade sous les cris « V.A. balula, balula », la tirade citée s'est déplacée dans le champ politique sous une autre version réadaptée en ces termes : « *Tshitshi ! balula, balula. Kabila ateki mboka ! Oh na ba Rwandais* [Tshitshi, tourne, tourne. Kabila a vendu le pays aux Rwandais] ». Cette réadaptation laisse penser que le peuple, par delà ses divisions de l'époque de Mobutu, et à coup sûr déçu par les premiers pas des nouveaux dirigeants, renoua avec son leader de l'opposition. On n'insistera pas sur le contexte et les événements qui ont entouré la production de cette

version sinon pour dire que « la supposée vente du pays » traversait les conversations et, le temps aidant, celles-ci ont empoisonné le régime de Laurent-Désiré Kabila.

Le renouveau de la chanson a été probablement l'événement le plus inattendu, et malgré la somme modeste de connaissances dont on dispose sur le sujet, l'osmose chanson-politique frappe par le lien vivace qui lie les thèmes des chansons à l'histoire sociale et politique du Congo-Kinshasa. La discussion qui précède conduit à un constat bien simple : les entrepreneurs de la chanson ont pris conscience du rôle social et politique qui leur incombe. Pragmatiques dans leur culture, ils ont, à leur manière, participé au processus en abreuvant la population de lectures et d'observations diverses. Nourries de l'air du temps, les chansons analysées ici dévoilent différents thèmes et, dans l'ensemble, elles restent le miroir des angles divers de la micro-histoire de cette phase du passage de l'ordre ancien à l'ordre nouveau. Débrouille collective, misère nationale, mœurs et transformation éthique, confrontations politiques, mythification et disqualification des acteurs politiques, revendication des valeurs humaines et démocratiques sont autant de thèmes mis de l'avant par les artistes musiciens pour faire entendre leurs voix.

Ces thèmes ne sont pas que du bruit ; ils s'accompagnent de l'ambition des entrepreneurs de la chanson et du peuple — en tant que sujets historiques — de s'approprier et de se réapproprier les références individuelles et collectives « saines » pour organiser la vie nationale de manière rétrospective et prospective. Dans ce sens, on note le déplacement vers des modèles éthiques guidés, déplacement motivé par un besoin de tourner la page du système Mobutu et d'organiser la société nationale. Qu'elle soit folklorique, religieuse, mondaine ou moderne, la chanson politique s'est dressée contre l'ordre ancien, a étalé les délires collectifs et a affirmé une personnalité singulière tout en manifestant pour la cause démocratique. Ses contenus et ses réadaptations montrent les variétés de messages transmis dans le cadre du débat démocratique. C'est autant dire que la chanson congolaise de la transition n'a pas été un simple bruit, ce qui me permet, pour terminer, de faire « ouïr » le physicien et le philosophe, Edwin Schrödinger, qui écrivait en 1945 dans *What is Life* :

Les systèmes auto-organiseurs ne se nourrissent pas seulement d'ordre, ils se trouvent aussi le bruit à leur menu... Il n'est pas mauvais d'avoir du bruit dans le système. Si un système se fige dans un état particulier, il est inadaptable et cet état final peut tout aussi être mauvais. Il serait incapable de s'ajuster à quelque chose qui serait une situation inadéquate.

## Références

- Asch, S., 1983, *L'Église du prophète Kimbangu. Des origines à son rôle actuel au Zaïre*. Paris, Karthala.
- Bayart, J.-F. (dir.), 1993, *Religion et modernité politique en Afrique noire. Dieu pour tous et chacun pour soi*. Paris, Karthala.
- Bemba, S., 1984, *50 ans de musique du Congo-Zaïre (1920—1970). De Paul Kamba à Tabu Ley*. Paris, Présence africaine.
- De Boeck, F., à paraître, « Domesticating Diamonds and Dollars : Identity, Expenditing and Sharing in Southwestern Zaïre », texte ronéotypé.
- Gondola, C.-D., 1997, « Jeux d'argent, jeux de vilains : rien ne va plus au Zaïre », *Politique africaine*, 65 : 96-111
- Jewsiewicki, B., 1992, « Jeux d'argent et de pouvoir au Zaïre. La "bindomanie" et le crépuscule de la deuxième république », *Politique africaine*, 46 : 55-70.
- , 1995, « Mots savants, paroles indisciplinées et musique pop : quelques réflexions sur la normalisation des mémoires » : 95-110, dans J. Mathieu (dir.), *La mémoire dans la culture*. Québec, Presses de l'Université Laval.
- Kabasele Lumbala, F., 1993, *Le christianisme et l'Afrique. Une chance réciproque*. Paris, Karthala
- , 1994, *Alliances avec le Christ en Afrique*. Paris, Karthala.
- Kabongo Mbaya, P., 1992, *Église du Christ au Zaïre*. Paris, Karthala.
- Kä Mana, 1994, *Christ d'Afrique. Enjeux éthiques de la foi africaine en Jésus Christ*. Paris, Karthala
- Kanza Matondo, M., 1972, *Musique zaïroise moderne*. Kinshasa, Publications du C.N.M.A.
- Kivilu, S., 1997, « À la recherche du paradis terrestre. Les Bana Lunda entre le diamant et le dollar », communication présentée au colloque *L'éthique de l'économie de survie au Congo-Zaïre*, Bruxelles-Tervuren, 17-19 décembre 1997.
- Lonoh., M., 1966, *Essai de commentaire de la musique congolaise moderne*. Kinshasa, Ministère de la culture et des arts.
- Mabiala, M.-N., 1988, « Quelques hymnes ethniques au Zaïre », dans B. Jewsiewicki et H. Moniot (dir.), *Dialoguer avec le léopard. Pratiques, savoirs et actes du peuple face au politique en Afrique contemporaine*. Paris/Québec, L'Harmattan/Safi.
- McGaffey, J., 1991, *The Real Economy of Zaïre. The Contribution of Smuggling and Other Unofficial Activities to National Wealth*, London, University of Pennsylvania Press.



- Ndaywel è Nziem, I., 1993a, « Un nouveau chant heuristique à Kinshasa au Zaïre », dans *Mélanges offerts à P. Salomon*. Civilisations, XL, 1992, Bruxelles.
- , 1993b, *La société zaïroise dans le miroir de son discours religieux (1990-1993)*. Bruxelles, Institut Africain CEDAF.
- , 1995, *Éthique de l'informel. La transition politique au Zaïre et son prophète Dominique Sakombi Inongo*. Kinshasa, La Voie de Dieu.
- , 2000, « Regard sur la chanson et le témoignage religieux » (à paraître Ngandu Nkashama, P., 1990, *Églises nouvelles et mouvements religieux*. Paris, L'Harmattan).
- , 1991, *L'Église des prophètes africains. Lettres de Bakatwasa Lubwe wa Mvidi Mukulu*. Paris, L'Harmattan.
- , 1992, « La chanson de la rupture dans la musique zaïroise moderne » : 477-489, dans M. Quaghebeur (dir.), *Papier blanc, encre noire. Cent ans de culture francophone en Afrique centrale*. Bruxelles, Labor.
- , 1995, *Les magiciens du repentir. Les confessions de Frère Dominique Sakombi Inongo*. Paris, L'Harmattan.
- , 1998, *La pensée politique des mouvements religieux en Afrique. Le cas du Congo Kinshasa*. Paris, L'Harmattan.
- Ntumba, M.-M., 1984, *Chants et métaphores populaires du Kasayi. Pour une relecture du vécu social au Zaïre, de 1885 à 1982* [thèse de doctorat]. Québec, Université Laval.
- Olema, D., 1998a, *La satire amusée des inégalités socio-économiques dans la chanson populaire urbaine de Zaïre. Une étude de l'œuvre de Franco (François Luambo) des années 1970 et 1980* [thèse de doctorat]. Montréal, Université de Montréal.
- , 1998b, « Société zaïroise dans le miroir de la chanson populaire », *Revue canadienne, des études africaines*, 18, 1 : 122-130.
- Schrödinger, E., 1945, *What is Life?* Cambridge, Cambridge University Press.
- Simon, Y., 1987, « Éloge des bruiteurs », *Magazine littéraire*, 248, Décembre 1987.
- Tshijuke, K., 1988, « De l'abbé Charles Mbuya à Mukwa Bumba. L'histoire religieuse dans la chanson populaire » : 131-141, dans B. Jewsiewicki et H. Moniot (dir.), *Dialoguer avec le léopard. Pratiques, savoirs et actes du peuple face au politique en Afrique contemporaine*. Paris/Québec, L'Harmattan/Safi.
- Villers, G. de (dir.), 1992, *Économie populaire et phénomènes informels au Zaïre et en Afrique*. Les cahiers du CEDAF, 3-4.
- Verhaegen, B., 1990, *Femmes zaïroises de Kisangani. Combats pour la survie*. Paris, L'Harmattan.