

## Notes sur l'esthétique de la rumba congolaise Notes on the Aesthetics of Congolese Rumba

Bob W. White

Volume 21, numéro 2, 2011

Musiciens sans frontières

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1005275ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1005275ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (imprimé)

1488-9692 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

White, B. W. (2011). Notes sur l'esthétique de la rumba congolaise. *Circuit*, 21(2), 101–110. <https://doi.org/10.7202/1005275ar>

Résumé de l'article

La rumba congolaise de la musique populaire de la République démocratique du Congo est devenue en quelque sorte une *musica franca* pour une bonne partie de l'Afrique sub-saharienne. Les Congolais d'aujourd'hui aiment dire que leur musique a colonisé le continent, mais cette musique, fortement influencée par ses racines afro-cubaines, a subi un nombre important de transformations esthétiques depuis son émergence sous le régime de la colonie belge. Bien que ce genre musical ait une longue histoire, il y a relativement peu de recherche à son sujet, surtout en ce qui concerne ses aspects esthétiques. En mettant l'accent sur certaines caractéristiques de ces chansons, cet article tente d'expliquer comment la musique populaire à Kinshasa vise à transcender la crise économique et politique que le pays vit depuis plusieurs générations : la *conjoncture*. En s'inspirant de la philosophie herméneutique de Gadamer, la métaphore de l'écoute est proposée pour nous faire prendre conscience que l'impossibilité d'entendre la musique de l'Autre de son point de vue à lui ne devrait pas nous empêcher d'essayer d'écouter.

# Notes sur l'esthétique de la rumba congolaise<sup>1</sup>

Bob W. White

## Le bruit de la culture populaire

Karin Barber (1987) est généralement considérée comme la première à avoir traité de façon systématique le sujet des arts populaires de l'Afrique sub-saharienne. Elle voit la culture populaire comme une sorte d'hydre, une créature mythique à plusieurs têtes, celles de la musique, de la danse, des films, de la peinture, de l'humour, etc. Lorsque nous croyons avoir enlevé l'une de ces têtes, une nouvelle émerge alors, remettant en question notre compréhension de l'ensemble. Mais la culture populaire est aussi « monstrueuse » dans le sens littéral du terme (Mbembe, 1992a) : elle est effrontée, tournée vers elle-même, vulgaire. L'ethnologue Johannes Fabian décrit ainsi sa première nuit de terrain et donc son premier contact avec la musique populaire congolaise :

J'étais dans mon lit dans la chambre d'une mission au milieu de la commune de Dendale [à Léopoldville], essayant de dormir. Autour de la place publique dans laquelle la mission se trouvait, des enceintes apparemment d'au moins quatre différents bars ou dancings mitraillaient la nuit avec de la musique zaïroise ; chacune jouant par ailleurs un disque différent mais créant dans ma pauvre tête un même effet qui se traduisait par une sorte de pulsion provenant d'une répétition, manifestement sans fin, de riffs de guitare. Ici donc, se trouvait cette vie africaine qui m'agressait physiquement, et qui me faisait ressentir de manière douloureuse sa présence. J'étais en train d'en devenir fou, si l'on peut dire, lorsqu'une violente pluie tropicale balaya tout son sur la place. (1998, p. 82 ; voir Fabian, 1990, p. 79)

Johannes Fabian – un véritable pionnier de l'étude de la culture populaire africaine – n'est pas le seul à avoir rencontré ce genre de difficultés. Au contraire, sa confession révèle une expérience commune à beaucoup de ceux qui arrivent au Congo pour la première fois : l'impression d'être inondé

1. J'aimerais remercier Michael McGovern pour nos conversations fréquentes à propos d'Adorno et la culture populaire ainsi que mes collègues de Kinshasa sans qui ma recherche sur l'écoute n'aurait pas été possible. En particulier, j'aimerais reconnaître la contribution de Lye M. Yoka, Serge Makobo, Jean-Claude Diyongo, Jean Liyongo et Doudou Madoda à ces réflexions. Les fonds pour ce projet proviennent du Conseil de recherche en sciences humaines (CRSH), du Fonds québécois de la recherche sur la société et la culture (FQRSC) et de la Fondation Wenner-Gren (International Collaborative Research Grant). Merci à Michael Barrett pour son invitation à participer à la conférence qu'il a organisée au Musée d'histoire culturelle à Oslo, en Norvège en septembre 2007. J'aimerais aussi souligner la participation de Hélène Dorat, qui a traduit ce texte de l'anglais et remercier Nathalie Fernando pour la correction finale.

2. Le terme « Congo belge » fait référence à ce pays pendant la période coloniale (1908-1959), « Congo » se réfère à la période qui a suivi l'indépendance en 1960, et « Zaïre » généralement fait référence à la période de Mobutu (1965-1997). On utilise le terme « Congo-Zaïre » aussi pour faire référence à la période postcoloniale, sans se référer à un régime en particulier. Après avoir pris le pouvoir à Mobutu en mai 1997, Laurent Kabila changea le nom du pays une nouvelle fois, pour en revenir aux noms utilisés durant la période qui suivit immédiatement l'indépendance : la République démocratique du Congo, ou plus communément appelée RDC.

3. Voir par exemple les travaux de Pius Ngandu Nkashama (1979, 1992) et d'Olema Debhonzapi (1998). Depuis le milieu des années 2000, il y a un nombre important de jeunes chercheurs qui abordent justement l'analyse de la musique congolaise en accordant plus d'attention aux questions esthétiques (Ginzana U-Lemba, 2005 ; Nadeau-Bernatchez, 2011 ; Nimis, 2010 ; Salter, 2008 ; Trapido, 2010).

par un bruit incontrôlable. L'idée du bruit est un thème récurrent dans les écrits de Fabian (voir par exemple 1990, p. 79), mais il est particulièrement bien décrit dans son récent travail sur les explorateurs blancs du centre de l'Afrique (2000), parmi lesquels très peu furent capables de voir (ou plutôt d'entendre) les sons de la vie quotidienne africaine comme étant autre chose qu'une simple cacophonie indifférenciée. Beaucoup de choses ont évolué depuis que Fabian est parti sur son terrain pour la première fois, dont l'un des faits les plus marquants est que la musique populaire du Congo est elle-même devenue un objet d'étude pris au sérieux. Fabian admet qu'il était « personnellement embarrassé d'avoir mis si longtemps à reconnaître que [cette musique] était probablement le cadeau le plus riche et le plus spécifique que le Zaïre ait pu faire à ce continent, et donc au monde » (1998, p. 82).

Ces cinquante dernières années, la musique populaire congolaise (aussi connue sous les noms de « rumba congolaise » et « musique zaïroise ») est devenue une sorte de *musica franca* dans plusieurs régions de l'Afrique subsaharienne<sup>2</sup>. Malgré cette riche histoire, relativement peu de recherches ont été faites à ce sujet, et nous ne détenons que très peu de publications sur la musique populaire congolaise sur le plan de l'analyse esthétique<sup>3</sup>. En raison de son statut de genre emblématique de la modernité africaine (White, 2008), il est important de comprendre comment la musique populaire congolaise arrive à transcender la laideur de la crise politique et économique du pays (souvent appelée *la conjoncture* par les gens à Kinshasa) et comment cette expression particulière de la beauté nous permet de comprendre les aspects politiques que recouvre l'esthétique musicale. Prenant comme toile de fond l'herméneutique philosophique de Hans-Georg Gadamer, nous proposons d'utiliser la métaphore de l'écoute pour démontrer que l'impossibilité de nous mettre dans la peau de l'Autre ne doit cependant pas nous empêcher d'essayer d'écouter sa musique. Au contraire, l'écoute de la musique constitue une excellente façon de faire un pas envers l'Autre, même si cette écoute présente souvent certains pièges (White, 2011).

Aujourd'hui, plus que jamais, la musique populaire congolaise a de multiples usages et on lui attribue des significations diverses et divergentes. Elle est tout à la fois le symbole d'un héritage national, une façon d'acquiescer et d'accéder à la prospérité et au pouvoir, une expression de violence, un symptôme de la décadence morale omniprésente, un espace de mémoire aussi bien qu'une manière d'oublier. Mon intention ici n'est pas seulement d'expliquer le côté bruyant de cette forme particulière de la culture populaire, mais aussi de parler de ce « bruit » comme étant une forme de « son rempli de sens » (Fabian,

2000, p. 115)<sup>4</sup>. Achille Mbembe suggère qu'en ces lieux, le bruit « fait partie d'une pratique de la joie » (2006, p. 82). Si l'on s'en tient à cette thèse, on en vient à se demander quelles sont les composantes de ce bruit et comment elles se combinent pour engendrer une expérience collective qui transcende la musique.

Pour beaucoup d'universitaires, l'idée d'entreprendre des recherches sur la culture populaire peut s'avérer déstabilisante. Non seulement celle-ci se révèle être polysémique et dispersée, mais elle est aussi caractérisée par une relation étroite avec les médias de masse et les exigences du marché. Si, traditionnellement, l'anthropologie a montré une certaine résistance envers l'étude des musiques populaires (voire une indifférence), c'est en partie dû à la crainte que l'étude de la culture populaire ait un impact négatif sur la réputation du chercheur qui se doit de demeurer « sérieux » et d'aborder des problématiques « savantes ». Ensuite, et de façon corollaire, il y a l'appréhension de la sensualité de la culture populaire, traduite ainsi par les mots de Simon Frith : « Le danger n'est pas tant dans l'absence de l'esprit que dans la présence du corps » (1996, p. 260). Mais il y a aussi la peur que la nature diffuse et protéiforme de la culture populaire la rende impossible à maîtriser dans le cadre d'un protocole de recherche. Même ceux qui pourraient la reconnaître comme un objet valide d'étude anthropologique — un point de vue qui est certes de plus en plus commun parmi les anthropologues — peuvent se sentir limités par les méthodologies qui sont à leur disposition pour étudier ce genre de phénomène. Tout ceci s'avère, à bien des égards, intimidant.

La musique populaire à Kinshasa n'est pas seulement intéressante à cause de la « puissance de sa beauté » (Fabian, 1998), mais aussi pour la façon dont elle utilise — et dont elle est utilisée par — les institutions au pouvoir. La musique populaire à Kinshasa est un bon exemple de ce que Barber qualifie de « force médiatrice » (Barber, 1997), un phénomène qui nous donne accès à des « entrées inusitées » (Barber, 1987) en véhiculant les imaginaires de la culture politique, en entrelaçant les discours sur le pouvoir lors d'une performance. Elle est aussi révélatrice de l'utilisation de la musique par les autorités et, à travers cela, des liens entre l'expression artistique et la délinquance politique. Ces facteurs — qui doivent davantage être vus comme une danse agonisante avec le pouvoir que comme une forme de résistance envers lui (Mbembe, 2001) — font partie de ce qui rend la musique populaire si « politique ». Par sa nature, la culture populaire nous amène à nous poser des questions difficiles à propos des relations de pouvoir, sur la non-égalité à l'accès aux ressources, sur le rôle de l'État, ainsi que sur des procédés complexes par lesquels la culture se crée, se recrée et devient publique.

4. Jacques Attali s'approche d'une définition fonctionnelle du bruit lorsqu'il le décrit comme étant « une résonance qui interfère avec l'audition d'un message pendant l'émission » (1997).

5. Morphy et Perkins (2006) présentent un excellent survol du domaine de l'anthropologie de l'art.

6. La tentative de During d'étudier l'esthétique comparative est un bon exemple de ce que l'anthropologie et l'ethnomusicologie peuvent réaliser à travers l'étude de la musique : défaire les nœuds du sens des termes tels que « tradition » et « authenticité », explorer la complexité des catégories locales de la connaissance, et examiner la relation qui existe entre les formes et les normes.

## Culture populaire et esthétique

S'il est considéré quelque peu étrange qu'un anthropologue écrive sur l'esthétique, c'est sûrement parce que la discipline a passé une grande partie du siècle dernier à essayer d'expliquer les pratiques et les objets culturels selon leur fonction sociale. Cette tradition intellectuelle, malgré les nombreuses critiques dont elle a fait l'objet, a la vie dure, bien que l'anthropologie a évidemment à se prononcer au sujet de l'art<sup>5</sup>. Dans cette perspective, Kofi Agawu (2001, mais aussi dans l'article de ce numéro) critique le regard si dichotomique des chercheurs occidentaux, lesquels voient dans la musique traditionnelle africaine quelque chose d'« utilitaire », alors que la musique d'élite ou d'art occidental se perçoit plutôt comme une musique contemplative, donc indépendante de la société et pouvant ainsi faire l'objet d'un discours et d'une analyse esthétique :

Alors, d'après cette distinction, l'analyse de la musique traditionnelle - qui quelquefois englobe toute la musique africaine - doit toujours prendre en compte l'activité spécifique à laquelle elle se rattache ; alors que l'analyse de la musique européenne, sans attache à une fonction extérieure, peut se concentrer sur ce qu'elle est réellement, sur sa façon de s'articuler intérieurement, et sur la force de ses tonalités. (2001, p. 2)

Si je suis d'accord avec Agawu, qui propose de se concentrer « strictement sur la musique », mon usage du terme « esthétique » doit cependant être entourée de précaution. Ici je n'essaie pas, comme Jean During (1994) l'a fait avec tant de nuances pour la musique traditionnelle du Moyen-Orient, de construire une théorie sur la beauté, une tâche qui se révélerait être hors de mon expertise et de la réalité de mes données<sup>6</sup>. Je ne tente pas non plus d'atteindre une certaine forme de « description esthétique » selon les termes proposés par Achille Mbembe (2006), c'est-à-dire de « mettre en mots la totalité des sensations, des plaisirs et des énergies que suscitent un travail particulier », parce que je m'adresse ici plus à la perception des formes qu'à la façon dont elles sont vécues. Mon intérêt principal est en fait de savoir ce qui motive les gens à réagir physiquement quand ils écoutent cette musique. Selon moi, c'est cette question qui fait partie intégrante d'une analyse sur l'esthétique, bien que la problématique du corps découle autant des perceptions que des modèles théoriques. Comme Simon Frith (1996) l'a démontré, les universitaires qui étudient la culture populaire ont trop longtemps ignoré l'esthétique. Et pourtant, on ne trouve rien dans l'approche sociologique ou anthropologique qui nous ait empêché de discuter de questions de forme relevant de la composition, du style ou des propriétés d'un son. À ce titre, mon travail s'inspire des études de Zoe Strother sur la production et l'esthétique des masques et de la mascarade du pays de Pende (1998). En suivant le procédé par lequel de

jeunes hommes essaient d'acquérir une réputation d'innovateurs – à travers la confection de masques mais aussi de pas de danse et de rythmes –, Strother nous montre que l'esthétique d'une performance traditionnelle est aussi sujette à la nature cyclique de la tendance et de la mode. De même, l'expression de la culture traditionnelle exprime aussi une volonté esthétique.

D'un autre côté, le fait d'expliquer pourquoi certains Congolais trouvent leur musique belle ne nous empêche pas d'essayer de comprendre pourquoi d'autres la trouvent laide, aussi bien d'un point de vue musical que pour des raisons morales et mondaines. Theodor Adorno, un des premiers intellectuels à tenir des propos critiques au sujet de la culture populaire, n'est pas perçu comme ayant encouragé l'étude de la musique populaire. En tant qu'acteur important de l'École de Francfort, Adorno avance une hypothèse (que l'on retrouve d'ailleurs de manière générale dans ses écrits portant sur le jazz populaire américain, mais aussi sur le cinéma et sur la télévision), laquelle repose fortement sur la notion de *standardisation*. À ce titre, les produits culturels seraient subsumés dans le système marchand capitaliste, aplatis dans leur forme et dans leur contenu, et par voie de conséquence devenus de simples marchandises. Ainsi, il n'est pas étonnant que certains chercheurs travaillant dans le domaine de la musique fassent une critique mordante des industries culturelles pour obtenir le soutien des lecteurs, déjà enclins à promouvoir la culture populaire qu'ils voient comme l'expression d'une résistance politique (Frith, 1996).

Les récents articles d'Achille Mbembe sur la musique populaire congolaise tombent d'ailleurs dans ce piège : « Adorno n'aurait pas aimé la musique congolaise », qu'il aurait probablement trouvée vulgaire, frivole et répétitive (Mbembe, 2006, p. 71). Mais toujours selon Mbembe, Adorno « aurait eu tort » (*ibid.*, p. 72). Il poursuit d'ailleurs en proclamant que « ...la signification esthétique d'un travail musical ne peut pas, comme Adorno aurait voulu que nous le croyions, se mesurer simplement par son pouvoir (ou pas) à démontrer une aliénation sociale » (*ibid.*, p. 72). Mais, en y regardant de plus près, les pensées d'Adorno sur ce sujet sembleraient être considérablement plus complexes. Adorno ne voulait pas dire que l'art se doit d'exposer l'aliénation pour être esthétique, mais plutôt qu'il doit être esthétique pour exprimer l'aliénation. En d'autres termes, Adorno ne voulait pas prouver que l'art avait besoin d'une théorie critique, mais que la théorie critique se nourrissait de l'art. Sa théorie de l'esthétique s'intéressait principalement aux rapports entre les propriétés formelles de la performance et de la composition et aux changements qui se produisaient au niveau de la conscience : « Les produits culturels, lorsqu'ils évincent les modes de praxis particuliers dans leurs arrangements

formels, peuvent par exemple rehausser ou supprimer le sens critique humain, ainsi que les facultés perceptuelles et expressives » (*ibid.*, p. 9).

Il est clair qu'Adorno n'était pas sensible à la culture populaire. Toutefois, la critique qu'il en a faite avec son collègue Horkheimer (1972) ne fut pas seulement la tentative la plus précoce qu'il ait été pour étudier le phénomène de la culture populaire à travers les médias de masse, mais elle apparaît aujourd'hui quelque peu prophétique en ce qui concerne l'industrie culturelle dans sa globalité. Aujourd'hui encore, les étudiants qui lisent Horkheimer et Adorno pour la première fois sont surpris par l'audace de leur critique et sont séduits par le ton illuminé de leur rhétorique. Mais il y a aussi des lecteurs qui trouvent la critique d'Adorno condescendante et élitiste, surtout parce qu'elle implique que les consommateurs n'ont pas la moindre conscience de la banalité de leur consommation, comme si le simple fait de consommer les privait de leur capacité de jugement propre ou de leur sens de l'ironie. Cependant, il est important de rappeler qu'Adorno a autant critiqué la culture de masse que la culture bourgeoise élitiste, puisque d'après lui, les deux ont renforcé l'idéologie du mode de production capitaliste, l'une à travers un hédonisme insensé et l'autre à travers le dogmatisme de la beauté<sup>7</sup>. Il a même critiqué les formes d'art politiquement engagées, parce qu'elles se considéraient au-dessus de l'esthétique.

7. Je remercie Michael McGovern pour cette observation.

Une des principales préoccupations esthétiques d'Adorno fut la standardisation des produits culturels à travers ce qu'il a appelé « l'industrie culturelle ». Au Congo, nous avons un cas fascinant dans lequel la musique s'est standardisée en l'absence d'un dispositif commercial vraiment fonctionnel, ou peut-être à cause de cette absence. J'ai essayé ailleurs (White, 2008) d'expliquer la relation complexe qui existe entre le déclin de l'industrie musicale congolaise et l'émergence d'un certain degré de monotonie dans la musique. On dit que les musiciens qui ne peuvent plus gagner leur vie à travers la vente de cassettes et de CD comme autrefois donnent maintenant beaucoup plus d'importance aux spectacles en direct (spectaculaires formations de danses, garde-robres haute couture, et interaction plus directe avec le public), parce que c'est à travers ce côté vivant de l'atmosphère d'un concert (en langue locale *ndule*) qu'ils peuvent solliciter le support financier de fans ou de commanditaires aisés. Alors, peut-être présenté ainsi, Adorno aurait aimé la musique congolaise.

## Gadamer et la métaphore de l'écoute

Mais pourquoi nous reposerions-nous sur Adorno pour nous apprendre quelque chose sur l'esthétique de la culture populaire, puisque, d'une certaine façon, nous connaissons déjà la conclusion de son analyse ? Il croit que ce sont les pratiques compositionnelles non orthodoxes qui amènent des transformations sociales et politiques et que ces pratiques ne peuvent pas réussir dans le contexte d'un dispositif industriel. Pour lui, donc, les artistes sont (ou devraient être) constamment en train de contester les normes esthétiques de leur propre art et de leur discipline. Selon ce modèle, le changement social est le résultat de l'activité intellectuelle intime d'un artiste à l'extérieur de sa relation avec son public. Ceci constitue l'une des principales différences qui puissent exister entre Adorno et un autre important philosophe de l'esthétique allemande du XX<sup>e</sup> siècle, Hans Georg Gadamer. Bien que tous les deux pensent que l'expérience subjective constitue un aspect central de la théorie esthétique, et que tous les deux aient l'ambition de critiquer la notion bourgeoise de l'esthétique qui est contenue dans la formule « l'art pour l'art », Adorno et Gadamer ne partagent pas souvent la même scène. Gadamer critique l'art bourgeois parce que, « dans celui-ci, on ne pourra jamais espérer aucune sorte de progrès que ce soit, et qu'il n'est pas possible non plus de comprendre entièrement le contenu d'une œuvre d'art » (Gadamer, 1996, p. 118) ; et il oppose « cette conscience esthétique » à l'expérience artistique réellement vécue (*Erlebnis*), laquelle opère selon un modèle de compréhension qui est fondamentalement intersubjectif. « La comprendre », selon les termes de Gadamer, « ... fait partie de la rencontre avec une œuvre d'art » (*ibid.*).

C'est cette notion de « rencontre » qui fait ressortir le plus clairement la faiblesse de la théorie de l'esthétique d'Adorno et que j'explore dans le contexte d'une analyse anthropologique de la culture populaire (White, 2010). Selon Gadamer, la nature dialectique de la compréhension ressemble au mouvement d'aller-retour d'un jeu dans lequel les joueurs s'engagent dans des échanges sans but réel, absorbés par l'immédiateté du contact avec l'Autre, sans aucune retenue de pensée relative aux règles, aux procédures ou aux techniques. Ce jeu se caractérise par un certain degré de « flottabilité », ou « légèreté », c'est-à-dire une certaine capacité à se laisser emporter par le propos de l'Autre et il se base sur le simple mais élégant critère que chaque joueur a quelque chose à apprendre de l'Autre. Transposant ce modèle analytique dans le domaine de la littérature et du théâtre, le discours de Gadamer sur la tragédie soulève la question des effets que les œuvres d'art ont sur le public. Sa réponse à la question : à quoi le spectateur réagit-il lorsqu'il dit « oui » ?



(1996, p. 150), permet de conjuguer le plaisir et la souffrance de s'identifier à des personnages tragiques, non seulement en se confrontant à la terreur de l'injustice, mais aussi en acceptant l'hégémonie de la destinée.

Donc, la notion de Gadamer sur « l'expérience artistique » ne se base pas sur des conventions formelles et déstabilisantes qui poussent l'auditeur-spectateur vers un état de réflexion critique, comme le veut Adorno. Gadamer cherche plutôt à savoir comment l'art crée un effet qui permet au spectateur de se voir comme un Autre et à l'Autre de se voir comme soi. Et, c'est dans ce sens que « l'herméneutique absorbe nécessairement l'esthétique » (1996, p. 184). Donc, la contribution de Gadamer à une théorie de l'esthétique ne se résume pas seulement au fait d'avoir, de manière significative, élargi notre définition de ce que l'on appelle « texte », puisque le modèle herméneutique qu'il décrit marche aussi bien avec des formes artistiques non écrites (par ailleurs, dans le livre *Vérité et méthode*, il se focalise beaucoup sur la peinture). Il a aussi attiré l'attention sur la nature intersubjective du langage, plutôt que de relier la valeur esthétique d'une œuvre d'art à un « monde de sensations » – Mbembe est beaucoup plus près d'une analyse esthétique quand il dit que la musique constitue un « acte d'écoute » (2006, p. 72). L'écoute exige un émetteur et un récepteur, même si, comme l'a démontré Peter Szendy (2001), entendre ce que les autres entendent est une proposition impossible. « Qu'est-ce que la [musique] », se demande Mbembe, « réveille chez le sujet africain qui l'entend, l'écoute ou qui danse dessus, pour pouvoir devenir une force si unique et si intime que celui-ci éprouve un sentiment de jubilation absolue ? » (2006, p. 73).

Dans la mesure où cette question peut éclairer la notion congolaise de l'esthétique musicale, j'aimerais, pour terminer, m'y attarder un peu, même si ma façon d'y répondre peut différer de celle de Mbembe. Malgré un certain nombre d'inexactitudes historiques qui figurent dans son texte, je pense qu'il serait utile d'examiner attentivement la façon dont cet auteur utilise les produits culturels comme source d'information<sup>8</sup>. Sa question principale – « comment quelque chose d'aussi beau peut-il émerger de tant de laideur ? » – est une question que l'on peut pertinemment se poser par rapport à la musique populaire, et pas seulement au Congo.

Si la musique populaire est une forme de culture populaire très privilégiée au Congo, ce n'est pas seulement parce que cette musique est « bonne » ou « belle » (*kitoko*), mais c'est aussi parce qu'elle repose sur un travail de recherche dans la combinaison des mots, des sons, des mouvements et des idées. Elle constitue un bon exemple de ce que Marcel Mauss a nommé le fait social total, dans le sens qu'elle interpelle l'oreille des Congolais parce qu'elle

8. Pour ne citer que deux exemples : Mbembe maintient que les deux principales écoles de musique congolaise populaire furent fondées par Joseph Kabasele et que l'inspiration de Franco pour les rythmes traditionnels vient de l'orchestre African Jazz (voir White, 2008). Mbembe confond aussi la seconde génération avec la troisième et suggère que l'origine des dislocations se trouve dans la dernière génération, alors qu'en fait ce genre de phénomène a toujours existé dans le monde de la musique populaire à Kinshasa.

leur parle de leur réalité. Par ailleurs, elle évoque aussi tout un état d'émotions et d'expériences corporelles qui contribuent, bien que de manière non uniforme, au renouvellement des mémoires individuelles et des identités collectives (White, 2010). Parce que les mots et la musique ne sont pas seuls suffisants pour allumer le feu de l'imaginaire populaire, nous devons examiner l'utilisation judicieuse de ces éléments et de leur combinaison avec d'autres tels que l'émotion, l'ironie, la répétition, la déviation et le jeu, de manière à comprendre de quelle façon l'esthétique se manifeste dans les différentes expressions de la culture populaire.

Pour explorer le cas spécifique de la musique congolaise, nous devons étudier au moins trois aspects de sa forme et de son fond musical : l'émergence d'une nouvelle structure de chanson qui permet une tension dans la musique entre la mélancolie et la joie, une forme d'hommage chanté commercial qui est devenue centrale dans l'esthétique de la musique ces vingt dernières années, et quelques idées autour de la notion de la répétition<sup>9</sup>. En terminant sur cette combinaison particulière d'éléments formels, je n'essaie pas de théoriser l'esthétique générale de la musique ou de la société congolaise, je l'envisage plutôt comme une réponse à cette question de fond sur l'écoute : « À quoi les gens réagissent-ils lorsqu'ils disent "oui" » à la musique populaire ?

9. Quelques-uns de ces aspects sont discutés dans White, 2008.

#### BIBLIOGRAPHIE

- ADORNO, Theodor W. ([1970] 1997), *Aesthetic Theory*, Robert Hullot-Kentor (trad. et dir.), Minneapolis, University of Minnesota Press.
- ATTALI, Jacques (1977), *Bruits : essai sur l'économie politique de la musique*, Paris, Presses universitaires de France.
- BARBER, Karin (1987), « Popular Arts in Africa », *African Studies Review*, 30 (3), p. 1-78.
- BARBER, Karin (dir.), (1997), *Readings in African Popular Culture*, Bloomington, Indiana University Press.
- DURING, Jean (1994), *Quelque chose se passe. Le sens de la tradition dans l'Orient musical*, Paris, Verdier.
- FABIAN, Johannes (1990), *Power and Performance : Ethnographic Explorations through Proverbial Wisdom and Theater in Shaba, Zaire*, Madison, University of Wisconsin Press.
- FABIAN, Johannes (1998), *Moments of Freedom : Anthropology and Popular Culture*, Charlottesville, University Press of Virginia.
- FABIAN, Johannes (2000), *Out of Our Minds : Reason and Madness in the Exploration of Central Africa*, Berkeley, University of California Press.
- GADAMER, Hans-Georg (1996), *Vérité et méthode : les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Paris, Seuil.
- GINZANZA U-LEMBA, Justin Lambert (2005), *La chanson congolaise moderne*, Paris, L'Harmattan.
- HORKHEIMER, Max et ADORNO, Theodor W. (1972), *Dialectic of Enlightenment*, New York, Continuum.

- MBEMBE, Achille (1992a), « The Banality of Power and the Aesthetics of Vulgarly in the Postcolony », *Public Culture*, 4 (2), p. 1-30.
- MBEMBE, Achille (2001), *On the Postcolony*, Berkeley, University of California Press.
- MBEMBE, Achille (2006), « Variations on the Beautiful in the Congolese World of Sounds », *Politique Africaine*, 100, p. 71-92.
- MORPHY, Howard et PERKINS, Morgan (2006), *The Anthropology of Art: A Reader*, Malden, Blackwell Publishing.
- NADEAU-BERNATCHEZ, David (2011 [à paraître]), « Du genre au répertoire, la rumba congolaise comme mémoire performative », Francine Saillant (dir.), *Récits collectifs et nouvelles écritures visuelles* (Actes du Colloque de l'ACEF), Québec, Presses de l'Université Laval.
- NIMIS, John (2010), *Literary Listening: Readings in Congolese Popular Music*, thèse de doctorat, New York University.
- SALTER, Tom (2008), *Rumba from Congo to Cape Town*, thèse de doctorat, University of Edinburgh.
- SZENDY, Peter (2001), *Écoute. Une histoire de nos oreilles*, Paris, Minuit.
- TRAPIDO, Joseph (2010), « Love and Money in Kinois Popular Music », *Journal of African Cultural Studies*, 22 (2), p. 121-144.
- WATERMAN, Christopher (1990), *Juju: A Social History and Ethnography of an African Popular Music*, Chicago, The University of Chicago Press.
- WHITE, Bob W. (2008), *Rumba Rules: The Politics of Dance Music in Mobutu's Zaire*, Durham, Duke University Press.
- WHITE, Bob W. (2010), « Écouter ensemble, penser tout haut: Musique populaire et la prise de conscience politique au Congo-Zaïre », in *Une ethnographie de l'écoute. Musique populaire et société à Kinshasa*, Bob White et Lye M. Yoka (dir.), Paris, L'Harmattan, p. 211-238.