

Le « pool » littéraire et musical congolais

2 Musique et littérature des deux rives

Lye M. YOKA

10 Chanter en lingala : quelles évolutions ?

Alain MABANCKOU

15 Diversité des influences dans la rumba congolaise

Achille F. NGOYE

22 Musique et poésie chez Jean-Baptiste Tati-Loutard

Levy N'ZIENGUI

28 Zao : l'humour combattant

propos recueillis par Jean-Barthélémy BANTSIMBA

32 Document : « Ancien combattant »

ZAO

Musique et littérature des deux rives

Lye M. Yoka

Brazzaville et Kinshasa ont ceci de particulier qu'elles sont des capitales jumelles, les plus rapprochées du monde géographiquement et historiquement. Sur les rives du Pool Malebo, grand lac béant de près de 30 km avant les fameuses chutes de Kinsuka et du Djoué, la littérature et la musique – quoique avec des parcours variables – sont une seconde nature, une manière intime, consubstantielle à l'être congolais de survivre, de résister. Et non un luxe...

Comme on le verra, la musique « biriveraine » a précocement épousé, dès les années 20 et donc les débuts de l'urbanisation, les rythmes de tous les courants esthétiques : les chœurs des piroguiers surgis des affluents ; le tam-tam à côté de la guitare des pionniers du chemin de fer en construction (nationaux et expatriés), héros de l'épopée du rail à travers le roc jusqu'à l'océan Atlantique ; les airs importés d'Amérique latine et d'Europe par les marins au long cours ou les soldats de la Seconde Guerre mondiale ; la musique grégorienne ou le gospel des Églises catholique et protestante. Reflet des drames et des espoirs des deux rives, la musique connaîtra ensuite un essor fulgurant à travers le monde, exportant ainsi la passion de vivre des Congolais et les tonalités inédites, singulièrement amplifiées par une langue « débrouillardre » : le lingala.

La littérature d'expression française, elle, a un parcours plus cadencé, en crescendo, passant de témoignages « innocents » d'un passé traditionnel idéalisé à ses premières heures, jusqu'à cette expression flamboyante, passionnée et pathétique des années 80-90.

Littérature : de l'éveil au déclic

C'est autour des années 50¹ qu'apparaissent les premiers noms d'écrivains congolais, notamment : Paul Lomami Tchibamba, Albert Mongita (Congo-Kinshasa), Jean Malonga, Antoine Letembet-Ambily, Maurice Lheyet, Bernard Mambembe-Boucher (Congo-Brazzaville). Il est significatif que les premiers auteurs congolais comme Lomami

**C'est autour des
années 50
qu'apparaissent
t les premiers
noms
d'écrivains
congolais.**

1. Il faudra noter cependant qu'en 1948, Paul Lomami Tchibamba obtint, pour son roman **Ngando**, le prix de la Foire Coloniale de Bruxelles.

Tchibamba ou Tchicaya U'Tamsi se retrouvent à leurs débuts en pleine activité journalistique ou administrative sur les deux rives. La revue *Liaison*, publiée à Brazzaville entre 1950 et 1960, a joué un rôle capital comme laboratoire des premiers talents et lieu de rencontre des journalistes et des écrivains « biriverains ». Organe des centres culturels de l'Afrique Équatoriale Française (AEF), *Liaison* a été une véritable « *tribune des pionniers de la littérature congolaise* »².

Le tumulte des événements politiques de Brazzaville, des « Trois Glorieuses » (13,14 et 15 août 1963) jusqu'à l'assassinat du président Nguouabi (1977) en passant par la terreur des milices, les rébellions avortées ou l'éviction du président Massamba-Débat (1969), a été une période « fiévreuse », « révolutionnaire » dans l'imaginaire des écrivains. L'on se souviendra encore longtemps des accents à la fois épiques et pathétiques du poème de Maxime N'Debeka, « 980 000 », ou du roman d'Emmanuel B. Dongala, **Un fusil dans la main, un poème dans la poche**. Mais déjà pointent, au détour des œuvres qui se veulent « engagées », des accents d'amertume suite à des espoirs trahis par une politique d'incantations pseudo-prophétiques et d'irréalisme managérial.

C'est alors le tour d'une tradition littéraire et d'un réalisme plus critique. La liste est longue d'œuvres qui dénoncent avec tour à tour violence et humeur les antivaleurs sociales du parti unique : **Tribaliques** d'Henri Lopes, **Chômeur à Brazzaville** de Pierre Biniakounou, **Un foutu monde pour un blanchisseur trop honnête** de Sylvain Bemba, **L'envers du soleil** de Jean-Baptiste Tati-Loutard, etc. Mais le ton monte à mesure que les dérives du parti unique s'accroissent. **Le Président**, pièce de théâtre de Maxime N'Debeka, **Le Pleurer-rire**, roman d'Henri Lopes, **La Vie et demie** de Sony Labou Tansi, ou **Le Zulu** de Tchicaya U'Tamsi, pour ne citer que ces ouvrages, sont particulièrement impitoyables...

Au Congo-Kinshasa, la situation politique n'est guère meilleure entre 1960 et 1965 : à l'assassinat du Premier ministre Lumumba succèdent des rébellions, sécessions, coups de force de mercenaires, coups d'État, dont celui de Joseph-Désiré Mobutu en 1965.

Nous verrons comment la musique a été la mauvaise conscience et le témoin de cette période cacophonique. La littérature sera absente.

C'est en 1967, au sein de la faculté des lettres et du Cercle de Philosophie et Lettres (CEPHILE) qu'éclot l'expression littéraire. Le prix littéraire Ngonso et la revue *Présence Universitaire* font connaître des écrivains comme Sumaili Gaye, Masegabio Nzanu, Mukala Kadima-Nzujj, Isidore Ndaywel è Nziem, essentiellement des poètes.

À partir de 1970 jusqu'aux alentours de 1980, se produit le décollage. Un certain nombre de maisons d'édition viennent au secours des écrivains, y compris ceux de la rive droite : Les éditions du Mont Noir, les éditions Lokole, les éditions Belles-lettres, Bobiso et Saint-Paul publient et vulgarisent les œuvres de Vumbi-Yoka Mudimbe, Georges Ngal, Mikanza Mobyem, Kangafu Vingi, Zamenga

**Une période
« fiévreuse »,
« révolutionnaire »
dans l'imaginaire
des écrivains.**

**La musique a
été la
mauvaise
conscience et
le témoin de
cette période
cacophonique.**

² Roger Chemain-Degrange, *Panorama critique de la littérature congolaise contemporaine*, Paris, *Présence Africaine*, 1979, p. 25.

Batukezanga, Elebe Lisembe, Tito Yisuku, Bokeme Sha ne Molobay, Musangi Ntemo, Djungu Simba, Buabua wa Kayembe. Mais aussi de Jean-Baptiste Tati-Loutard (**Les Normes du temps**, Mont Noir, 1974).

Les concours internationaux de la Nouvelle et du Théâtre organisés par Radio France Internationale révéleront aux lecteurs et à l'opinion les noms de Sangu Sonsa (**La Dérive ou La chute des points cardinaux**, 1973), Yoka Lye (**Le Fossoyeur**, 1976), Pierre Mumbere Mujomba (**La Dernière enveloppe**, 2000), mais aussi Guy Menga avec **L'Oracle** (1973) et Sony Labou Tansi avec **Je soussigné cardiaque** (1977).

Grosso modo, la trajectoire thématique est classique à Brazzaville comme à Kinshasa : le lyrisme romantique des poètes pionniers passe par la quête identitaire et débouche sur la dénonciation des travers sociaux et du pouvoir dictatorial.

Musique : « l'ambiance » puis la politisation

La musique congolaise est, de tous les arts populaires (peut-être avec la mode vestimentaire féminine), celle qui illustre la « passion » de vivre et l'euphorie des Congolais. Incrustée dans la lutte pour la survie, elle reste l'expression par excellence de leur pouvoir, au sens anthropologique et au sens politique.

Dès ses origines, vers les années 30-40, au cours desquelles la littérature congolaise d'expression française n'en est qu'à ses balbutiements, la musique épouse déjà le rythme effréné de l'urbanisation.

L'année 1940 peut être considérée comme celle de la consécration de toutes les expérimentations plus ou moins hybrides entreprises depuis les années 20-30 à partir des rythmes *abgaya* et *maringa*, variations du folklore des « gens d'eau » ainsi que celui, exotique, de la lointaine Loango au Congo-Brazzaville, amené de l'embouchure de l'océan Atlantique par le flux des cheminots, des commerçants, des marins...

Le premier orchestre, *Excelsior*, est né dans ce contexte³. Il regroupait les « *Coast-men* », c'est-à-dire les travailleurs expatriés ouest-africains, et comprenait des instruments comme la guitare, le violon, la mandoline, le piano et le tambour. C'est en 1942 que naissent les premiers orchestres congolais, *Américain* des frères Tshibangu, *Odéon* de Kabamba, *Martinique* de Kasongo et Fernandes, *Victoria* de Paul Kamba (Brazzaville) et Antoine Wendo (Kinshasa).

Bien évidemment tous ces noms d'orchestres évoquent la guerre et l'après-guerre avec la présence et l'influence de l'armée française à Brazzaville ainsi que des soldats américains et martiniquais à Kinshasa. Ces orchestres évolueront vers la rumba, considérée depuis lors comme le canon typique de la musique et de la danse congolaises modernes.

À partir de 1947, avec l'installation de l'industrie du disque à Kinshasa, la musique biriveraine explose littéralement : les éditions Ngoma,

Le lyrisme romantique des poètes pionniers passe par la quête identitaire et débouche sur la dénonciation.

Vers les années 30-40, la musique épouse déjà le rythme effréné de l'urbanisation.

La rumba, le canon typique de la musique et de la danse congolaises modernes.

3. Kanza Matondo, **Musique zaïroise moderne (situation actuelle et perspectives d'avenir)**, Kinshasa, Publications du Conservatoire National de Musique et d'Art Dramatique, 1972, pp.36-42.

Congolia, Auditorium (1947), Opika (1950), Esengo (1951), Loningisa (1955) font connaître des talents des deux rives. Dès lors, lorsqu'on parle de « musique congolaise », on pense à celle-là même qui s'épanouit concomitamment sur les deux rives, avec des créateurs et des animateurs qui vivent les mêmes expériences dans un même environnement culturel et économique, avec la même inspiration et les mêmes conditions techniques. D'ailleurs, désormais constitués en « écuries », c'est-à-dire à l'intérieur et à partir des studios d'enregistrement, les orchestres emploient des musiciens professionnels et salariés. Les éditions Ngoma, avec l'orchestre *Beguen Band*, emploient par exemple Léon Fylla ou Antoine Mundanda (de Brazzaville), à côté de Paul Mwanga, Colon Gentil ou Marthe Mbombo (de Kinshasa).

La maison Loningisa, avec *Rock'a Mambo* et plus tard *Ok jazz*, emploie Henri Bowane, Lando Galo (alias Rossignol), Luambo François (alias Franco), Lucie Eyenga (tous de Kinshasa), à côté d'Edo Nganga, De la Lune, Célestin Kouka (de Brazzaville)...⁴

À partir de 1954-1955, les orchestres se sont modernisés, avec une structure instrumentale et vocale élaborée, des rythmes plus harmonisés et des textes mieux travaillés. Les orchestres *African-Jazz* de Joseph Kabasele (Grand Kallé) et *Ok jazz* de Luambo François (Franco) sont les précurseurs de la musique congolaise moderne contemporaine. Bon nombre d'artistes, principalement dans l'*Ok jazz*, viennent de Brazzaville. Ce sont eux – Edo, Cele, De la Lune et, plus tard, Youlou Mabiala... – qui constituent les meilleurs compositeurs. Ce sont eux également qui consolident et perpétuent la mode des emprunts hispanisants dans la plupart des textes de la musique congolaise de l'époque. Au point que François Luambo, le chef de l'orchestre *Ok jazz*, adoptera le surnom de « Franco-de-mi-amor » et que les rythmes *cha-cha*, *merenge*, *rumba* arrangés sur les traditions d'Amérique latine se disputeront l'utilisation du lingala et de l'espagnol dans un nouveau jargon propre aux musiciens et aux « ambianceurs », à savoir l'« hindoubill »⁵.

À Kinshasa et à Brazzaville, villes sur lesquelles ils exerceront leur empire incontesté, les animateurs et les « ambianceurs » charismatiques comme Faignond, Cassien, Ngombe (alias Maître Taureau) sont non seulement des entrepreneurs culturels exploitant des bars, ces « temples » mythiques de plaisirs et de nouvelles passions citadines, mais aussi des faiseurs d'opinion, de mode et d'idoles. C'est par exemple au sein du bar « Chez Cassien », à Kinshasa, que naîtra l'orchestre *OK Jazz*. « Chez Faignond », à Brazzaville, est le lieu incontournable de la consécration des associations « d'élégance » (« La Mode », « La Florette », « Scoubidou », « Ban' Amida ») ; des artistes en herbe ou en vogue ; des « évolués » en quête de pouvoir politique ; des administrateurs coloniaux téméraires et amateurs d'exotisme.

Même environnement culturel et économique, avec la même inspiration et les mêmes conditions techniques.

La mode des emprunts hispanisants dans la plupart des textes de la musique congolaise.

4. Lire *Manda Tchebuwa, Terre de la chanson (la musique zaïroise hier et aujourd'hui)*, Duculot et Afrique Éditions, 1996.

5. D'après *Manda Tchebuwa* (dans l'ouvrage mentionné ci-dessus), ce vocable proviendrait vraisemblablement de la fusion des mots « indien » et « bill », deux éléments tirés des films « Western » américains, dont le thème récurrent est l'attaque des Indiens peaux-rouges par les Yankees. Avec le temps, l'« hindoubill » est devenu la langue des mouvements juvéniles de la cité urbaine de Kinshasa. C'est une espèce de créole local fait à la base d'apports multidialectiques du terroir et qui prend appui sur quelques mots anglais déformés (par exemple : « masta » = « mister »).

En définitive, la période 50-60 correspond au Congo-Kinshasa à une sorte d'optimisme épicurien consacré par la *pax belgica*, elle-même auréolée par la visite en 1955 du roi des Belges Baudouin 1^{er}, le « bwana kitoko » (« Prince charmant »).

Au Congo-Brazzaville, c'est l'effervescence des échéances politiques et démocratiques promises par le général de Gaulle dès février 1944 à la Conférence de Brazzaville.

C'est tout ce contexte d'euphorie, de créativité débordante, d'impatience, de passion de vivre que les Kinois et les Brazzavillois appellent « ambiance »...

De 1960 à 1965, nous l'avons dit, les deux Congos sont secoués par des soubresauts politiques. C'est une période particulièrement trépidante qui voit des artistes musiciens comme Franklin Boukaka (à Brazzaville) ou Joseph Kabasele (à Kinshasa) s'engager politiquement et prendre parti, l'un pour la rébellion armée d'Ange Diawara et l'autre pour la cause « lumumbiste »... Pour ces deux artistes engagés, la chanson devient le cri de ralliement autour des idéaux de la concorde nationale, du « Grand Congo », du panafricanisme et, par ricochet, de la dénonciation du tribalisme et de l'autoritarisme.

Les deux artistes paieront cher leur engagement : Boukaka mourra dans des circonstances tragiques avec les maquisards de Diawara et Kabasele sera banni par Mobutu. Les partis politiques qui tiennent les pays en coupe réglée à partir de la fin des années 60 – le Parti Congolais du Travail, à Brazzaville, ou le Mouvement Populaire de la Révolution, à Kinshasa – feront de la plupart des musiciens des griots du régime, surtout à Kinshasa avec le phénomène de l'« animation politique et culturelle », c'est-à-dire de la mobilisation des artistes au service du culte de la personnalité...

Comme Zao dans le prophétique **Ancien combattant** ou Franco dans **Liberté**, il faudra souvent des prodiges de ruse et de dissimulation pour dénoncer sans se trahir, en ayant recours à l'humour, à l'allusion ou aux proverbes. Pourtant à la même période, entre 1970 et 1990, bon nombre d'écrivains congolais de Brazzaville prendront à travers les écrits leurs distances par rapport aux dérives totalitaires et à la pensée unique...

Ce contexte d'euphorie, de créativité débordante, d'impatience, de passion de vivre.

La mobilisation des artistes au service du culte de la personnalité...

Littérature et musique congolaises : même combat ?

Au Congo, les trajectoires de la littérature et de la musique ont été longtemps parallèles jusqu'au moment où, à partir de 1970, la crise sur les deux rives devenant de plus en plus aiguë, les artistes se sont ligüés dans des groupes associatifs ou des « organisations de masse ».

D'abord au nom de l'« engagement révolutionnaire » et du parti-État, puis au nom de la liberté d'expression et de la liberté tout court.

Si toutefois la liberté d'expression est de plus en plus formellement et ouvertement revendiquée par les écrivains et les intellectuels,

notamment au Congo-Brazzaville, au Congo-Kinshasa les artistes et les créateurs – notamment les musiciens – sont obligés d’user de ruse et de circonlocutions pour contourner la censure et pour dire vrai.

Par ailleurs, il n’était pas rare entre 1970 et 1980 de voir des écrivains et des musiciens s’accorder sur des collaborations étroites et des expériences compliquées. À Kinshasa, des écrivains comme Mikanza Mobyem, Kinkela Vi Kansi ou Yoka Lye ont entretenu des rapports suivis avec l’art musical et l’artiste-musicien. Kinkela a produit une « Anthologie de la chanson de contestation ». Interrogeant toute l’histoire de la musique congolaise des deux rives, Kinkela a collecté une moisson d’échantillons révélateurs d’une subversion subtile⁶. Mikanza a travaillé les mises en scène de ses textes en collaboration directe avec des artistes-musiciens comme Tabu Ley (dans **Procès à Makala**⁷) ou Diyabanza (dans la comédie musicale **Ngembo**⁸), surtout dans les parties d’« ambiance ». Yoka s’est beaucoup inspiré des allusions populaires comprises dans les textes du musicien Lutumba pour les pièces **Tshira**⁹ (1979) ou **Lettre du Trottoir**¹⁰ (2003).

À Brazzaville, Sylvain Bemba a écrit un excellent ouvrage de diachronie et de critique sur la musique des deux Congos¹¹. Henri Lopes a rédigé des textes pour Franklin Boukaka. Sony Labou Tansi a tenté l’esquisse d’un spectacle sur les épisodes pittoresques et évocateurs de la vie et de l’œuvre de Franco ...¹²

Le fleuve et la terre

Il est significatif que les premières œuvres des pionniers de la musique congolaise comme Mundanda ou Wendo soient des odyssees-aventures sur le fleuve. L’un et l’autre ont en effet parcouru le « grand boulevard » mythique dans sa partie navigable de la cuvette. Antoine Mundanda parle de « *fleuve sans arête* » (« *ebale ezanga mokuwa* »)¹³, tandis que Wendo, l’ancien moussaillon de l’Office Congolais des Transports, évoque l’amour-passion sans fin entre le bateau et le fleuve (« *bolingo ya masuwa na ebale* »)¹⁴.

Leurs épigones reprendront plus tard les mêmes thèmes mélancoliques, en particulier Pamelu Munka à Brazzaville et Lutumba Simaro à Kinshasa.

Pour les deux, le bateau est la métaphore de l’amour perdu et ravi par la rivale qu’est le fleuve.

**User de
ruse et de
circonlocutions
pour contourner
la censure et
pour dire vrai.**

**Le bateau est
la métaphore
de l’amour
perdu et ravi
par la rivale
qu’est le fleuve.**

6. Kinkela Vi Kansi, avocat et enseignant à l’Institut Facultaire des Sciences de l’Information et de la Communication (IFASIC), à Kinshasa, a rédigé une « Anthologie de la chanson de contestation » (inédit) où il démontre, preuves, textes et traductions à l’appui, combien les artistes-compositeurs musiciens congolais sont restés subversifs, même au plus fort de la dictature, et comment ils ont réinventé des métaphores et des proverbes insolites pour dénoncer...

7. **Procès à Makala** (théâtre), Kinshasa, éditions Bobiso, 1976.

8. **Ngembo** (comédie musicale), Kinshasa, Izason, 1985.

9. **Tshira**, Kinshasa, éditions Lokolé, 1984.

10. Répertoire de la Compagnie du Théâtre des Intrigants, 2003.

11. Sylvain Bemba, **50 ans de musique Congo-Zaïre**, Paris, Présence Africaine, 1984.

12. Sony Labou Tansi, **Franco, l’âge des dieux, répertoire de la troupe Rocado Zulu**, 1990.

13. Cf. Kinkela, op.cit. Cf. Ndauwel, op. cit., p. 476.

14. « Wendo alongui Kinshasa », dans **Anthologie de la musique zaïroise moderne**, tome II, 1974.

Plus mystiques encore ont été les évocations et les invocations des écrivains. Dans **Ngando**¹⁵ déjà, Paul Lomami Tchibamba décrit le fleuve Congo comme une sorte de gouffre-enfer qui condamne irrémédiablement les terriens kinois et brazzavillois téméraires et profanateurs. Quelques séquences donnent même l'impression d'une sorte d'« Orfeu Negro » à la kinoise, avec un héros, Munsemvola, à la recherche de son fils Musolinga enlevé par les génies de l'eau. La « descente aux enfers », après d'innombrables péripéties peuplées de monstres et autres « ndoki » maléfiques, se termine plutôt tragiquement à cause de tabous transgressés : le père et le fils pourtant sortis des eaux seront anéantis. On retrouvera plus tard la même fascination du fleuve chez Ngoie Galla, Tati-loutard, Sony Labou Tansi¹⁶, Bilombo, Ndaywel, etc.

En fin de compte, chez les musiciens et les écrivains congolais, le fleuve Congo est décrit comme la contrepartie, le contresens, l'antinomie, l'antithèse de la « terre des hommes ».

À la fois lieu initiatique et enfer, à la fois mère nourricière et cimetière des renégats, à la fois havre de paix et de repos et harem de *mamiwatas* possessives mais tapies dans les îles mystérieuses (« Nganda »), à la fois référence de nostalgie et repère-oxymore, le fleuve est généralement le condensé de la puissance cosmique et l'unité de mesure du pouvoir magique. Fuite du temps et engloutissement.

Du coup, le reste, c'est-à-dire la terre ferme, devient un espace de désordre, de folie ubuesque, de « *pleurer-rire* » (Henri Lopes), de « *bel immonde* » (Y-V Mudimbe), d'« *État honteux* », de « *Parenthèse de sang* » (Sony Labou Tansi), de « *Cité 15* » (Charles Djungu Simba), de « *Destins broyés* » (Yoka Lye), etc.

Mundanda, Lomami Tchibamba, Sony Labou Tansi, Tati-Loutard, Bilombo, etc., n'évoquent le fleuve que par rapport à son « envers », à l'« envers du soleil » (Tati-Loutard). Preuves, dans **Ngando**, les descriptions impitoyables et particulièrement critiques de Lomami Tchibamba contre les tracasseries et les harcèlements de la police coloniale¹⁷.

Nous aurions pu prendre aussi comme paradigme Sony Labou Tansi, qui est à lui seul assez représentatif, à bien des égards, de la nouvelle génération au style, au ton, et à l'engagement anticonformistes, une génération qui a insufflé à l'expression littéraire des rythmes flamboyants remodelés sur le moule et l'imaginaire de la tradition orale, torturant et triturant ainsi la composition et le romanesque classiques en français.

« *Finalement le rythme Sony est le rythme « rumba-odemba », le rythme même du fleuve Congo, avec ses refrains et ses ressassements narratifs au long cours, avec ses digressions humoristiques en entrelacs luxuriants, avec ses secousses [...] en cataractes cataclysmiques bondissantes et indomptables...* »¹⁸.

Le fleuve Congo est décrit comme la contrepartie de la « terre des hommes ».

Une génération qui a insufflé à l'expression littéraire des rythmes flamboyants.

15. Paul Lomami Tchibamba, **Ngando**, Présence Africaine et éditions Lokolé, 1982.

16. « Le fleuve est notre ventre... » Cité par Lye M. Yoka in **Sony Labou Tansi ou la quête permanente du sens**, Paris, L'Harmattan, p. 35.

17. Lomami Tchibamba, **Ngando**, op. cit., p. 46.

18. Lye M. Yoka, op.cit., p.34.

Aujourd'hui, quand on parle de la « musique congolaise », on pense généralement à Kinshasa ; et quand on évoque les grands moments de la « littérature congolaise », on pense à Brazzaville.

C'est que le développement de la musique et des belles-lettres sur les deux rives a cessé d'être concomitant, comme entre 1950 et 1960, et s'est inscrit dans une démarche dialectique, dans une sorte de compensation, de complémentarité dans l'ordre de l'inspiration et des genres abordés.

On peut par exemple penser qu'à partir des années 70-80, les écrivains de Brazzaville se sont particulièrement illustrés par une production originale et exceptionnelle à l'échelle internationale, surclassant leurs confrères de Kinshasa ; or il faudrait tenir compte, durant la même période, du travail professionnel et de la présence influente des critiques littéraires du Congo-Kinshasa comme Georges Ngal, Mukala Kadima-Nzuji, Locha Mateso, Pius Ngandu Nkashama, Mudimbe Vumbi-Yoka.

Nous aurions pu dire un mot de la musique populaire religieuse, si envahissante aujourd'hui sur les deux rives, si elle n'était pas une simple copie de la musique profane, surtout dans sa rythmique. Les thèmes eux, sont tirés généralement des enseignements bibliques, encore qu'aucun espace ni politique, ni sportif, ni festif n'échappe plus aux airs religieux réadaptables désormais à des contextes à la limite du paganisme.

Par ailleurs, s'agissant des thèmes, nous n'avons pas vraiment parlé de la guerre, alors que depuis près de sept ans elle secoue dangereusement l'Afrique centrale et la région des pays des grands lacs : les deux Congos n'ont-ils pas été le théâtre de violences inouïes, barbares, bestiales ? Encore un moment de « vide », de marée basse comme on en enregistre de temps en temps à des moments pourtant cruciaux de notre histoire...

En tout état de cause, nous l'avons dit, l'histoire des deux Congos est celle du fleuve qui les enserme : imprévisible. Pour le moment on a l'impression, face à une situation politique précaire et à une paix fragile et trompeuse, que les sages de la cité – y compris les artistes et les écrivains – retiennent leur souffle...

Mais comme le fleuve Congo, l'art et la littérature ont le dernier mot !

Lye M. YOKA

Professeur à l'Institut National des Arts de Kinshasa
et président du Laboratoire des Cultures Urbaines (CULTURBIS)

**Une simple
copie de
la musique
profane,
surtout dans
sa rythmique.**

Chanter en lingala : quelles évolutions ?

Alain Mabanckou

La musique congolaise a subi une mutation profonde depuis l'époque de Grand Kallé chantant Indépendance chacha jusqu'à la nouvelle génération incarnée par les groupes *Wenge Musica* de JB Mpiana, *Wenge Maison-Mère* de Werra Son, *Viva La Musica* de Papa Wemba, *Quartier Latin* de Kofi Olomidé ou *Extra Musica* de Roga-Roga, ce dernier groupe étant le plus populaire du Congo-Brazzaville.

Le texte chanté, au départ très long et d'ordinaire moraliste, s'est au fur et à mesure raccourci, contenant parfois des éléments inattendus, souvent éloignés du sujet même de la chanson, et surtout loin des envolées romantiques, des mélodies d'amour qui caractérisèrent les chansons des précurseurs. On rencontre toutefois l'influence de cette « école classique » chez les musiciens actuels qui, conscients de la demande d'un certain public (souvent les mélomanes du pays), signent quelques titres « à paroles » à côté des titres « d'animation ».

L'apparition du « générique »

Les titres d'animation seraient une réponse à la demande implicite des boîtes de nuit, des *ngandas* congolais et même de certaines capitales africaines dans lesquelles le lingala n'est pas la langue d'usage. De ce point de vue, les titres d'animation seraient considérés par beaucoup comme une démarche purement commerciale, tandis que les titres à paroles seraient destinés à traverser le temps et, pourquoi pas, à entrer dans la postérité comme **Indépendance chacha** de Kallé, **Mokolo na kokufua** et **Ndzalé** de Tabu Ley, **Chérie Kamikaze** de Youlou Mabiala ou **Mario** de Franco.

Les chansons de Kallé, de Paulo Kamba ou de Wendo Kolosoy, qui sont considérés comme les précurseurs de la rumba congolaise, avaient donné le ton : il fallait privilégier le texte et non le « chauffé » (moment où les paroles cèdent la place au rythme et où les cavaliers sont censés se séparer pour une démonstration de la danse du moment). Ainsi en était-il des chansons du *Tout Puissant OK Jazz* de Luambo Makiadi, alias Franco (**Mario**, **Liberté**, **Boma Nga na boma yo**), ou de

**Il fallait
privilégier le
texte et non
le « chauffé ».**

Youlou Mabiala (**Petit chéri, Chérie Kamikaze**), ou encore de Tabu Ley (**Sorozo, Nzalé**). Dans ces chansons, le texte, construit dans un lingala soutenu, contenait alors peu d'ingérences des mots dérivés de la langue française. Et en la matière, le groupe *OK Jazz* de Franco comptait parmi ses membres l'artiste Simaro, surnommé « Le Poète ». Celui-ci composait ses titres en s'inspirant des thèmes éternels (la mort, l'amour, l'argent, la pauvreté), comme en témoignent ses célèbres chansons **Kadima, Diarrhée verbale, Mbongo**, etc.

À la rumba congolaise de Kinshasa, dominée par le *TP OK Jazz* de Franco ou l'*Afrisa International* de Tabu Ley, on pouvait opposer celle de Brazzaville dont l'un des groupes en vue fut *Les Bantous de la Capitale*. Ainsi émergea, à Brazzaville, une tradition de la rumba incarnée par des artistes comme Jean-Serge Essou, Pamelou Mounka, Kosmos, Youlou Mabiala, Pierre Mountouari et bien d'autres.

L'analyse des titres actuels montre plutôt que le « chauffé » a pris le dessus sur la longueur des paroles. Un album qui serait entièrement « à paroles » serait voué à un échec commercial puisque limitant son audience à quelques nostalgiques de la rumba d'antan, aux personnes d'un certain âge ou, plus directement, au seul milieu congolais des deux rives.

Ainsi, les chanteurs congolais ont inventé ce qu'ils appellent le « générique », et c'est celui-ci qui donne le titre à l'album entier.

Dans ces morceaux, les paroles sont en général laissées à l'improvisation de l'animateur, que l'on appelle « *atalaku* », et dont les plus célèbres dans les deux Congos sont Mbochi Lipasa, « CNN », Dolce Parabolique, « Bill Clinton », Bébé Kérosène, Tutu Kaluji et Kila Mbongo.

Si, par définition, le générique d'une chanson devrait être bref, une sorte d'introduction, de prélude, dans les titres congolais c'est plutôt le contraire : aucun des génériques de ces dernières années ne fait moins de cinq minutes. Quant au contenu, les animateurs (*atalakus*) s'appliquent à citer des noms des individus, des notables, des hommes politiques, des « Parisiens » et autres Sapeurs de la place de Paris et de Bruxelles. On compte par exemple plusieurs centaines de noms « lancés » dans l'album **Loi** de Koffi Olomidé, album qui fut écouté dans toutes les capitales africaines grâce à ce générique qui popularisait alors la fameuse danse *ndombolo*... alors que, jusque-là, toute production congolaise était qualifiée de *soukous*, dominée par des artistes comme Aurlius Mabelé, Shimita, Luciana « 100 pour 100 », qui durent céder la place à la « génération ndombolo »...

Le phénomène du générique a dépassé le cadre de la chanson pour devenir un enjeu économique. En effet, certains entrepreneurs, qui ont compris l'impact de ce premier titre d'un album dans les communautés congolaises, en profitent pour faire la publicité de leur commerce. C'est le cas par exemple de *Kin Service Express*, *Kin Fret Service*, qui sont des compagnies d'import-export. Récemment, même la compagnie de transfert d'argent *Western Union* s'y est mise, allant jusqu'à parrainer les concerts d'artistes congolais. Plus explicitement, le chanteur Werra Son lance, sans transition, dans l'album **Opération Dragon** : « *Pour envoyer l'argent au pays, contactez Western Union* », tandis

Dans ces morceaux, les paroles sont en général laissées à l'improvisation de l'animateur.

Le phénomène du générique a dépassé le cadre de la chanson pour devenir un enjeu économique.

que Koffi Olomidé, pour la promotion d'une société de transport, souligne dans son générique de l'album **Droit de veto** :

« *Exxon International Trader livre votre voiture à domicile.* »

Toutefois, il faut souligner que la promotion dans la chanson n'est pas un phénomène nouveau. En son temps, le groupe *OK Jazz* de Franco avait chanté l'apparition de la nouvelle Volkswagen au Zaïre, tandis que Mbilia Bel louait la *Résidence Marina* de Brazzaville et la bière *Tonton Skoll* et Emeneya Kester la bière *Primus* !

Pourtant, beaucoup de musiciens congolais ignoraient encore que toute publicité était payante. Ainsi, à la fin des années 70 et tout au long des années 80, Papa Wemba a promu gratuitement dans ses albums plusieurs couturiers de la place parisienne¹ ou des chausseurs de luxe².

Vers le « franlingala » ?

Les albums sortis ces dernières années ont en commun le fait d'avoir leur titre en français. La liste pourrait être plus longue, mais citons **Loi, Droit de Veto** et **Affaire d'État** de Koffi Olomidé ; **Titanic, Toujours Humble** (T.H) et **Internet** de JB Mpiana ; **Solola bien, Opération Dragon** et **À la queue leu leu** de Werra Son ; **Obligatoire, Trop c'est trop** et **Shalai** d'*Extra Musica* ; ou encore **Longue histoire** de Kester Emeneya ; **Sanction** du groupe *Quartier Latin Academia* ; **Le Voyageur** de Papa Wemba ; **Intervention rapide** de Werra Son ; **Confirmation, État-Major, Les nouveaux missiles, Ouragan** d'*Extra Musica* ; **Pleins feux, Les feux de l'amour** du groupe *Wenge Musica* et JB Mpiana, etc.

L'ingérence du français dans la musique congolaise de la nouvelle génération ne s'arrête pas au titre puisqu'en analysant de très près les chansons, il arrive même que l'équilibre entre la langue de Voltaire et celle du vieux Wendo Kolosoy soit de l'ordre de 50-50 ! Par exemple, dans l'album **Affaire d'État** de Koffi Olomidé, on retrouve ces paroles en franlingala : « *O negligé nga, je suis perdu./na zali awa sans espoir./Décision finale ya la vie ya moto sè na maboko ya Nzambé.* »

Dans le même élan, on écoute les paroles qui suivent dans l'album **Toujours humble** de JB Mpiana et son groupe *Wenge Musica* :

« *Aminata, ma vie sans toi, ekomi fragile.../Lokola na lingi yo Aminata, mon miel sucré.../Aminata yebisa ngai na yeba /esika nini otiya nga na hierarchie ya ba pensées na yo...* »

Ce mélange linguistique ne doit pas conduire au constat de l'effritement du lingala, encore moins à une conclusion d'une prétendue pauvreté de cette langue. C'est surtout le fait que la chanson congolaise épouse de plus en plus le lingala urbain et

Les albums sortis ces dernières années ont en commun le fait d'avoir leur titre en français.

1. Armani, Boulevard, Comme des Garçons, Firenze, Gianni Versace, Gianfranco Ferré, etc.

2. Comme J.M. Weston, Church ou Doctor Martens.

témoigne de la suprématie de la langue de la rue sur le lingala classique, dont beaucoup de jeunes ne saisissent pas toujours certaines expressions ou des mots qui finissent à la longue par tomber en désuétude. Il est à constater aussi que la plupart des musiciens congolais de la nouvelle génération vivent entre Kinshasa, Brazzaville, Bruxelles et Paris. Le lingala utilisé par les « Parisiens », les « Belgcains », vient enrichir (ou appauvrir, pour les puristes) celui utilisé par les Kinois ou les Brazzavillois.

À la décharge des « *atalakus* », il faut préciser que bon nombre d'entre eux composent souvent leurs génériques dans d'autres langues que le lingala. Ainsi trouverait-on des génériques en Tchiluba ou en Kikongo. Le « générique » s'enrichit alors du folklore et des chants traditionnels des ethnies qui parlent ces langues. Et d'ailleurs, il s'opère un mélange intéressant entre ces langues du terroir et le lingala, la langue nationale...

Le lingala utilisé par les « Parisiens » et les « Belgcains » vient enrichir celui utilisé par les Kinois ou les Brazzavillois.

L'autopromotion de la vedette et les rivalités fratricides

Même si cela pourrait sembler cocasse, il est à noter que l'artiste congolais, qu'il soit d'une rive ou de l'autre, s'autoproclame dans chaque chanson comme étant le meilleur, le plus adulé, le plus aimé. D'où la prolifération des pseudonymes. Koffi Olomidé par exemple se surnomme « *Le Grand Mopao* », « *Presley Olomidé* », « *Mokonzi* », « *Lettre A* » (celle qui commence l'alphabet !) ; Papa Wemba, lui, se dit « *Le chef du village Molokai* », « *Le Mzee* » ; Roga-Roga du groupe *Extra Musica* se fait appeler « *Missile* », tandis qu'il clame dans chaque titre que son groupe est « *le seul et l'unique véritable Extra Musica* », une manière de dénier toute légitimité à leurs dissidents qui ont créé un groupe portant le même nom ; JB Mpiana, pour sa part, se présente comme « *L'Unité de mesure* » ou bien « *Souverain Premier* » ; Werra Son revendique le titre de « *Roi des animaux* » et il compte dans son groupe un musicien qui se fait appeler « *Le Roi-Soleil* » !

Ce culte de la personnalité donne alors le ton de la chanson, et certaines d'entre elles ne sont que des louanges de la vedette principale. C'est le cas dans la plupart des « génériques ». Dans **Affaire d'État**, on entend ces paroles de la bouche même de Koffi Olomidé (Le Mopao) en personne : « *Mopao mwana Africa mobimba/Mopao likambo na moto té* » (Mopao est un enfant de toute l'Afrique, et il n'en veut à personne).

Plus clair encore, Koffi Olomidé dit en français dans un de ses génériques : « *Il y a des wagons, et puis il y a la locomotive, le Grand Mopao...* » JB Mpiana (alias « *Le Souverain Premier* ») chante pour sa part : « *Souverain azali champion/Abeteli bisso Zénith/Abeti lisusu Olympia/Ba pesi ye disque d'or/Match esili...* » (Le Souverain – JB Mpiana – est le champion : il a joué au Zénith, il a ensuite fait

« Il y a des wagons, et puis il y a la locomotive ».

l'Olympia, et pour couronner le tout, on lui a donné le disque d'or... Il n'y a plus rien à dire). Et ces paroles sont extraites du « générique » de l'album... **Toujours humble** ! Cette autoproclamation se retrouve sur la plupart des titres, au point que des chanteurs de rumba classique, des chanteurs à paroles (comme Madilu System) s'y sont mis à leur tour.

De l'autoproclamation dans la chanson aux attaques personnelles, il n'y a qu'un pas à franchir. Les mélomanes congolais attisent d'ailleurs ces rivalités qui nourrissent désormais les textes de musiciens. Deux albums sont significatifs de cet état d'esprit : **Solola bien** de Werra Son et **Toujours humble** de JB Mpiana. Les deux artistes évoluaient autrefois dans un même groupe dont ils étaient les principales vedettes. La dislocation a entraîné une confrontation fratricide avec la création de deux groupes : *Wenge Musica BCBG* de JB Mpiana, le « *Souverain Premier* », et *Wenge Musica Maison-Mère* de Werra Son, « *Le Roi des animaux* ». Dans l'album **Solola bien**, Werra Son lance à l'encontre de son adversaire JB Mpiana : « *Ab petit frère, solola bien !* » (Mon petit, il faut savoir de quoi tu parles !). Ce à quoi JB Mpiana, sachant que son adversaire se fait appeler « *Le Roi des animaux* », répond dans son album **Internet** : « *Na lekaki na jardin, na moni makaku, elongi ekokana na ye !* » (En me promenant vers le zoo, j'ai vu un singe dont le visage ressemblait à ce type-là).

Cette rivalité est aujourd'hui une des raisons qui divisent les fans des deux groupes. Et il est même arrivé que cela se termine par des rixes en plein cœur de Paris ou lors de la sortie des concerts...

Les mélomanes congolais attisent d'ailleurs ces rivalités qui nourrissent désormais les textes de musiciens.

Encore de beaux jours...

Si le Grand Kallé, Wendo Kolosoy, Franco ou Tabuley ont bercé le continent africain grâce à la rumba, les musiciens de la nouvelle génération accroissent l'audience de la musique congolaise. Certains d'entre eux ont fait salle pleine dans des salles prestigieuses de Paris comme L'Olympia, le Zénith et Bercy. D'autres, comme Ray Lema, Lokua Kanza explorent une musique différente, moins « endiablée », et dont l'audience internationale contribue à la vitalité de ce que certains appellent la *World Music*.

Il reste que les « chansons à paroles » ont encore de beaux jours devant elles. Et ce sont les mêmes artistes de la nouvelle génération qui perpétuent cette tradition. Dans chaque album, on compte toujours cinq ou six titres qui reprennent les thèmes éternels si chers au poète Simaro. Dans ces chansons, la rumba reprend ses lettres de noblesse. JB Mpiana va même, dans sa chanson **Omba**, jusqu'à convoquer Simone de Beauvoir : « *Simone de Beauvoir alobaka na livre na yé./Quand la pauvreté entre par la porte, l'amour s'enfuit par la fenêtre.* »

Jusqu'à convoquer Simone de Beauvoir.

Alain MABANCKOU

The University of Michigan (États-Unis)

Diversité des influences dans la rumba congolaise

Achille F. Ngoye

Deux faits méritent d'être signalés dans la genèse de la musique congolaise moderne. D'une part, lorsque l'État indépendant du Congo est proclamé à Vivi (1885), à l'embouchure du fleuve Congo, les populations du territoire exploré par Stanley sont analphabètes ; ignorance certes à relativiser, car certaines tribus de l'est du pays lisent et pratiquent la langue arabe depuis le milieu du XIX^e siècle. D'autre part, si l'explorateur anglo-américain s'offre les services de porteurs et d'une escorte zanzibarites lors de sa première traversée du bassin du Congo, joignant à cette escorte de robustes guerriers bangalas dans sa descente du fleuve, en revanche, s'agissant de l'administration et des grands travaux entrepris, ses successeurs à la tête de l'État Indépendant du Congo recourent au même expédient que les factoreries et compagnies privées en recrutant des auxiliaires ouest-africains, particulièrement les Krumen.

Précurseurs ouest-africains

Descendants des esclaves qui ont créé la « province de la liberté » (1787), actuelle Sierra Leone, ainsi que le Liberia indépendant, les *Kru* (ou *Krumen*) vivent à cheval entre ces deux pays et entretiennent des contacts anciens avec des navires européens. Le temps d'une escale, ils organisent des soirées en l'honneur de l'équipage, lesquelles soirées, agrémentées par un orchestre jouant valse, *ragtimes* et autres *fox-trot* mâtinés de rythmes mandingues, se déroulent dans une ambiance surréaliste telle qu'ils se croient mener grand train, d'où l'appellation de *high-life* pour qualifier ces noubas africaines et, par extension, leur musique. Ces auxiliaires, connus au Congo sous le vocable de *Kru-boys*, ou *Coastmen*, les hommes de la côte, vont influencer l'éclosion d'une musique urbaine.

Bien avant le transfert de la capitale à Léopoldville (1923), des *Coastmen* se produisent à l'hôtel *Excelsior* de la ville portuaire de Boma. Adou Elenga, père mythique de la musique congolaise et compositeur du titre dérangeant **Ata ndele** (1945), fourbit ses armes au sein de ce groupe qui l'entraîne à Kin-Malebo, surnom de la nouvelle capitale en référence aux malebo (borassus) d'où l'on tire du vin de palme.

**Valses,
ragtimes et
autres fox-trot
mâtinés de
rythmes
mandingues.**

Déjà à cette époque, les bourgades de Kinshasa et de Kintambo constituent une cité cosmopolite de près de 30 000 âmes. Certains soirs, la clique de l'Armée du Salut circule dans « le Belge », la cité indigène selon l'ironie des habitants, drainant derrière elle un essaim d'enfants émerveillés. Parallèlement, les missionnaires catholiques et protestants montent des chorales, dont le rôle dans l'apprentissage du solfège et la floraison de talents va s'accroître au point de pourvoir à leurs dépens, en moins d'une décennie, la scène musicale en vedettes de la chanson. Les dimanches et jours fériés, des groupes folkloriques se succèdent sur un terrain vague suivant un calendrier préétabli. Tandis que des batteurs de *patengué*, xylophones et balafons attaquent une mélodie tribale, des danseuses enduites de *ngola*² et vêtues de raphia, clochettes aux pieds, se mettent au pas, se déchaînent, transpirent à grosses gouttes, deviennent des ombres, transmigrent en esprits, revivent le village lointain pour conjurer le *spleen* du déracinement. Étant donné que les habitants sont installés en fonction de leur origine ethnique, le public prend ainsi conscience de la diversité de leur culture. Osmose.

L'inauguration de la première brasserie (1923) occasionne l'ouverture d'immenses bars. Quand ils ne programment pas une « fanfare » jouant du *high-life*, de la polka piquée, sinon une marche, du swing ou du jazz, ces établissements affichent un trio de chansonniers armé d'une guitare sèche, d'un harmonica et d'un accordéon. Apprivoisée, la *maringa* (danse) à l'euro-péenne attire quiconque veut prouver son état d'« évolué ». Danser et danser comme des langues de feu au vent, revient à monter l'échelle sociale.

Outre l'accordéoniste Camille Feruzi, Adou Elenga, Baudouin Mavula, Albert Luampasi, Henri Bowane et l'Angolais Manuel D'Oliveira sont parmi les pionniers du genre. Alors que le *pidgin* sierra-leonais s'applique au répertoire *high-life*, le lingala, langue des Bangalas de l'escorte de Stanley, devenue celle de Kinshasa et de la force publique où les ex-guerriers l'emportent en nombre, s'impose en *lingua latina* de la musique.

**Apprivoisée,
la *maringa*
(danse) à
l'euro-péenne
attire quiconque
veut prouver
son état
d'« évolué ».**

**Le lingala
s'impose en
lingua latina de
la musique.**

Influences européennes

Le premier studio d'enregistrement ouvre ses portes en 1939 : Olympia. Signe de la vitalité d'un marché fourni en 78 tours hispaniques et cubains, auxquels la *Radio Congo belge*, née de la fusion (1940) entre *La Voix de la Concorde* et *Radio Congolia*, sert de relais inappréciable face à l'insupportable langage tambouriné, d'autres studios naissent entre 1947 et 1952 : Ngoma, Congolia, CEFA, qui prend le nom d'Ecodis en 1955, Opika, Loningisa, Esengo et enfin Lomeka.

Équipés du matériel professionnel voulu, ces studios mettent un point d'honneur à disposer d'un personnel technique blanc.

1. *Tam-tam recouvert d'une peau de chèvre.*

2. *Colorant végétal en poudre qui, mélangé avec de l'huile, sert à peindre le visage en certaines circonstances.*

Ainsi, si chaque studio possède son noyau d'arrangeurs, Esengo aligne en plus un groupe d'accompagnement composé d'expatriés, tandis que l'organiste belge Pilaëis, très apprécié par ses disciples, passe pour un homme d'écoute et de bon conseil chez Ngoma, qui a su fédérer les différentes sensibilités des « *balanga nzembo* », maîtres de la chanson : groupe *San Salvador*, *Trio BOW* (Bukasa, Oliveira, Wendo), *Jazz Babalou*, *Jazz Mango*, etc. C'est dans ce contexte qu'un groupe formé d'une majorité de Brazzavillois, la *Beguen Band*, livre à partir de 1949 des concerts publics tels que nous les connaissons.

Le répertoire local gravé en Europe, prenant son envol, non seulement des artistes des deux sexes et de tous horizons débarquent à Léopoldville, mais les maisons de disques, tirant parti de cette affluence prévisible au vu de leur monopole dans la région, créent de véritables écuries d'artistes salariés, avec contrat de travail, primes et autres avantages en nature, et leur font bénéficier de l'expérience de musiciens étrangers.

L'un des plus illustres, Zacharie Elenga, alias Jhimmy-à-la-hawaïenne, introduisit une guitare, confortant son sobriquet pour le moins surfait. En réalité, ce virtuose centrafricain réglait d'un demiton la première corde, la cinquième et la sixième d'une guitare ordinaire, offrant en définitive deux possibilités d'exploitation. Bien qu'emballés au départ, les émules du prodigieux autodidacte finirent par déceler la monotonie suscitée par son astuce, renouant au final avec leurs premières amours.

L'arrivée du guitariste belge Bill Alexandre (1954) va revigorer la nouvelle musique dont les échos dépassent les frontières du pays. Pourvu d'une guitare électrique, la première du genre jamais vue sous les malebos, non seulement ce guitariste s'évertue à démythifier son maniement, l'idée d'une électrocution effrayant plus d'un candidat à son utilisation, mais il en révèle aussi les techniques et passe aux exercices pratiques : rehaussée par ses gammes éclectiques, la chanson **Mama wapi yo** de la Camerounaise Marcelle Ebibi (disque Opika), devient plus langoureuse, et **Titi d'amour** (CEFA, 1955), la première chanson de Vicky Longomba, prend un cachet percutant.

Griserie du succès retentissant de **Marie-Louise** (1952), hymne à la femme fatale qui, de l'avis général, constitue le point d'ancrage de la musique congolaise moderne ? Toujours est-il qu'un fameux front du refus, ragaillardisé par le monstre sacré Antoine Wendo, compositeur de la chanson susdite, se dresse contre Bill Alexandre, fustigeant le style et les innovations d'origine européenne. Mais les guitaristes en vue, âgés de 15 ans pour les plus jeunes, n'ont cure de cette querelle des Anciens et des Modernes et persévèrent dans leurs séances de découverte. Quelques années après, l'unanimité faite autour de leur nom, les cadets de la confrérie, à savoir Nico Kassanda, Franco Luambo, Papa-Noël Nendule et Nsimba Vuvu, dit Simbard, brilleront de mille feux à la guitare dans leur orchestre respectif ; éclat qui vaudra au premier cité le surnom de « dieu de la guitare », tandis que le second, devenu entre-temps le créateur du « sebene », improvisation magistrale du *lead-guitare* au cours de laquelle

De véritables écuries d'artistes salariés, avec contrat de travail, primes et autres avantages en nature.

Marie-Louise (1952), hymne à la femme fatale qui, de l'avis général, constitue le point d'ancrage de la musique congolaise moderne.

les danseurs se déchaînent à l'envi, passera pour le « sorcier de la guitare ». La *maringa* avait vécu, faisant place à une musique apparue dans les années quarante : *la rumba*.

Originaire de CFA, terme alors usité pour désigner le Congo français, Antoine Moundanda prit l'initiative par trop saugrenue d'utiliser le *likembé* (*sanza*) dans l'enregistrement de son répertoire... traditionnel. Le succès récolté, fou, occasionnera un retour en grâce timide mais irréversible des instruments de musique relégués au folklore.

Outre Gilbert Warnant, animateur-radio et membre de l'orchestre de la *Radio Congo belge*, dont la voix solo surnage dans maintes chansons de l'époque, il y a lieu de retenir la contribution exceptionnelle, sinon humaniste et dénuée de toute morgue coloniale, du saxophoniste belge Fud Candrix : l'assurance qu'il a insufflée à des artistes formés sur le tas, ainsi que sa participation à divers enregistrements (par exemple « Kallé-Catho ») ont fait de lui le parrain de la nouvelle musique.

Transporté en tipoye lors de sa visite triomphale (1955), honneur traditionnellement réservé aux grands chefs coutumiers, le trompettiste afro-américain Louis Armstrong, le « Satchmo », exerce un impact considérable aussi bien sur l'état d'esprit du Noir que sur la valorisation d'une profession que la société congolaise, bernée par l'élitisme de l'administration coloniale, croit destinée aux ratés. Autre fait en son temps anodin : le premier *drummer* de la scène musicale kinoise, un Belge débauché par l'*African-Jazz* à Bruxelles, débarque à Léopoldville après la production de cet orchestre à la Table-Ronde (1960).

Dette extérieure

La rumba assimilée, adaptée au génie local et titillant ses oreilles, la musique congolaise n'en oublie pas moins les rythmes cubains (Compay Segundo, Sonora Matancera), hispaniques ou caraïbéen (trio Maravilla) véhiculés par les 78 tours. S'il est vrai que, pour interpréter fidèlement le son cubain, les orchestres en vogue composent ou calquent des morceaux entiers en espagnol ou en espagnol bidon, l'*bindoubill* (argot lingala), au point d'occulter l'original, il n'en demeure pas moins que certains titres produits sous ce label restent d'une authenticité remarquable : **Kay-Kay** de Joseph Kabasele, mais alors le Grand Kallé, sublime entre une *charanga* pur sucre et un rythme du folklore luba. De même que Pascal Tabu Ley construit certaines merveilles de sa carrière de « *seigneur* » Rochereau sur le folklore yanzi (**Kaful Mayay, Kashama Nkoy**, etc.), de même le Franco et le Johnny Bokelo des années soixante sortent respectivement de l'ornière avec **Liwa ya Wetshi** (boléro repris par Myriam Makeba) et la série des **Mwambé. Essous spiritou**, un classique de Kallé réalisé par l'éphémère *African-Team* (1967) avec la participation de Don Gonzalez, le roi de la *charanga*, reste aussi d'une originalité fabuleuse.

Les guitaristes en vue n'ont cure de cette querelle des Anciens et des Modernes.

La rumba assimilée, adaptée au génie local.

L'influence de la musique européenne part des années quarante, au lendemain de l'indépendance, et porte essentiellement l'empreinte française. Pour mesurer sa portée, il y a lieu de noter que la *Radio Congo belge* est diffusée dans les centres extra-coutumiers, la cité indigène avant sa promotion en commune, par des haut-parleurs autour desquels se regroupent les auditeurs intéressés par telle ou telle émission. Tino Rossi, Luis Mariano, Patrice et Mario, Charles Trenet et, plus tard, Adamo, Richard Anthony, Sœur Sourire, Johnny Hallyday et autre Claude François vont énormément marquer les esprits. Mieux, contrairement aux pères de la musique congolaise qui, point n'est besoin de le dire, ont laissé l'impression de vomir ce qu'ils avaient dans le ventre, la génération suivante s'est plutôt abreuvée de la variété française.

À peine entré en scène, Kallé se distingue avec des adaptations d'un lyrisme achevé : **Timide sérénade, Garde-moi la dernière danse, Ma doudou, Mon pauvre cœur**, etc. C'est encore lui qui interprète **Lolo wa ngai**, superbe chanson du guitariste Tino Baroza dédiée une sirène dénommée... Lollobrigida. Oui, il s'agit bien de Gina Lollobrigida, la star du cinéma italien des *fifties* ! Quant à Frank Lissan, le deuxième porte-voix historique de ce genre, il sert de caisse de résonance au répertoire de son idole, Tino Rossi, avec un talent depuis inégalé : **Maladie d'amour, Marianne**, etc., tandis que le ténor Gérard Madiata se distingue dans un cha-cha-cha original et de très bonne facture avec **Lucie Botayi** (1958).

À l'heure du spectacle, quand le « *seigneur* » Rochereau monte sur les planches de l'Olympia de Paris (1970), signant ainsi la première production d'un artiste africain dans ce prestigieux *music-ball*, il avait auparavant constitué une équipe de danseuses, inspirée des Claudettes de Claude François, mais appelées, sans fausse modestie, « Rocherettes ».

Née du succès des premiers 45 tours de *Los Nickelos et Yéyé National*, groupes d'étudiants congolais en Belgique, la génération *Zaïko Langa-Langa* se divise en deux tendances. Si la première se réclame des deux groupes précités, sonorité instrumentale et thèmes revisités à l'aune d'un *leadership* continental manifeste, la deuxième crée plutôt des groupes en rupture totale avec la rumba et, de surcroît, résolument versés dans la *pop* ou le *rock* : *Les Mustangs, Black Devils, Iss boys, Les Saphirs, Les Écureuils*, etc. L'engouement soulevé par ces ensembles auprès de la jeunesse conduira les formations musicales à programmer l'interprétation, au début ou pendant un concert, de tubes planétaires du moment, qu'il s'agisse d'une chanson des Beatles ou des Stones, de Nana Mouskouri, Bob Marley ou Otis Redding. Quoi d'étonnant qu'à l'heure de l'authenticité zaïroise, quand le régime mobutiste, non content de décréter un retour aux sources caricatural, interdit en plus la diffusion des chansons étrangères, un groupe entièrement composé de jeunes, les *Bana Odeon*, releva le défi de jouer uniquement avec des percussions traditionnelles ?

Achille F. NGOYE

Écrivain. Ancien chroniqueur de musique à Kinshasa.

La génération suivante s'est plutôt abreuvée de la variété française.

Des groupes en rupture totale avec la rumba et, de surcroît, résolument versés dans la pop ou le rock.

Sylvain BEMBA

50 ans de musique du Congo-Zaïre

Paris, Présence Africaine, 1984, 188 p.
Épuisé

Dramaturge, romancier et journaliste, Sylvain Bemba, né à Sitibi en 1934, était aussi, naissance oblige, un passionné de musique. Pour s'en convaincre, et avant tout inventaire, il suffit de rappeler l'importance des références musicales dans ses romans les plus connus, **Rèves portatifs** et surtout **Le Soleil est parti à Mpemba**, où l'écrivain plante entre les mains de ses protagonistes un « *phono-vidéographe* », véritable machine à remonter le temps, qui semble une anticipation de notre technologie la plus contemporaine.

Passionné de musique, donc, mais aussi fin connaisseur comme l'atteste cet ouvrage publié en 1984, mais qu'avaient largement précédé les chroniques que l'auteur de **Tarentelle noire et diable blanc** consacrait aux différentes expressions musicales du Congo-Zaïre dès 1950 dans la revue *Liaison*, puis dans *Bingo*, avant d'animer sur Radio-Congo une émission dominicale intitulée « Voyage autour de mon phonographe » !

Alors que des milliers de 78 tours, irrémédiablement perdus, dorment aujourd'hui de leur dernier sommeil, l'enquête conduite par Sylvain Bemba permet de mieux comprendre comment des musiciens comme Luambo Makiadi, alias Franco, Tabu-Ley, alias Rochereau, Abuti, Paulo et tant d'autres ont réussi à imposer non seulement sur leurs terres, mais à l'ensemble de l'Afrique une musique qui en règle encore

aujourd'hui la pulsion et la respiration. À cette interrogation, on peut répondre que ce phénomène s'explique en grande partie par l'importance de l'enracinement culturel des musiciens de part et d'autre du fleuve Congo. Le folklore a été et reste encore, en effet, l'un des principaux inspirateurs de la musique congolo-zaïroise, même si, compte tenu des mutations intervenues à la veille et au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, sa fonction originelle s'est progressivement diluée dans la culture urbaine.

Comme l'observe très justement Sylvain Bemba, la construction des deux grandes voies ferrées qui relient les principales villes de l'ex-Congo belge et du Congo-Brazzaville, est à l'origine d'un nouveau corps social qui tourne le dos au village et contribue à grossir les rangs des nouveaux travailleurs, qu'ils soient manœuvres, chauffeurs ou domestiques. En rupture avec l'appareil normatif de la tradition, ce sont les nouveaux citadins qui entreprennent, sous la houlette de leurs musiciens préférés, d'adapter et de moderniser les danses des ancêtres. Cette transformation du paysage social n'est évidemment pas sans incidences sur le paysage imaginaire et sonore dans un contexte où pour un temps – mais les choses ont-elles véritablement changé – le musicien incarne l'image de la marginalité, quand ce n'est pas de la folie.

Malgré la dureté des temps, c'est à l'époque où l'on danse à Brazzaville comme à Léopoldville, et ceci en grande partie grâce à la radio qui détrône progressivement le phonographe. Tandis que se multiplient les

lieux de plaisir – les « Congo Bar » se rencontrent des deux côtés du fleuve – la femme, c'est-à-dire la citadine, devient le lieu géométrique de tous les fantasmes masculins. Qu'ils se forment en lingala ou en lari, les textes de ce que Bemba appelle des « *chansons-photo* » placent en effet la femme au centre de leurs préoccupations, qu'on la célèbre ou qu'on dénonce son inconstance et sa cupidité. La femme libre – *la ndumba* – attire, fascine, inquiète : « *Quel charme m'as-tu jeté/Qui tue et tue mon amour ?* » chante l'un des plus grands chefs de l'époque, Antoine Kasongo.

« *Eloko Ngai na Lingaka* », littéralement, en lingala, « *l'objet que j'aime* », va toutefois connaître une nouvelle configuration liée à l'arrivée concomitante du cinéma et de l'amour-passion, tel qu'il se décline dans les chansons de Tino Rossi qui devient, pour un temps, le chanteur de la romance sentimentale. Au mot amour qui se dit « *bolingo* », les musiciens vont donc substituer une expression mi-lingala mi-française, « *bolingo ya sentiment* » ! Franco ira même jusqu'à intituler l'une de ses chansons « *bolingo eleki metele* », célébrant l'amour démesuré, c'est-à-dire celui qui dépasse un mètre... La chanson populaire et la *ndumba* se sont rencontrées, désormais elles ne se quitteront plus. Maintenant la femme est la chérie, l'aimée « *ua bolongo* », comme le chante si bien Edo, celle pour qui l'on est plus avare de sentiments : « *Toi et moi c'est un amour/sans fin.* »

Mais si la femme congolaise est ainsi mise sur un piédestal par les musiciens, elle n'en reste pas moins exposée à la concurrence de la « *sirène blanche* »

que marque le triomphe des deux grandes égéries de l'après-guerre, Françoise Sagan et surtout Brigitte Bardot, dont le film **Et Dieu créa la femme** s'impose dans les salles obscures de Brazzaville et de Léopoldville. Mais ce sont les Italiennes plantureuses, plus proches des canons de la beauté africaine, qui gouvernent l'inspiration des musiciens congolais. Dans l'*Afrique-Jazz*, Kasanda Nico dédie une chanson à Sophia Loren, tandis que Kasabele chante son amour pour Gina Lollobrigida. La femme noire s'en trouve donc contrainte de rechercher le salut dans les produits de beauté en vue de s'éclaircir le teint, avec les conséquences désastreuses que ne manque pas de déplorer Likambo Oyo : « *Ma femme a maintenant un/corps jaune comme/noix de palme/Elle n'a plus sa raison/Elle ne s'occupe plus que de se/mettre les produits/Qui lui mangent la peau.* »

Cependant, tandis que la « tinorossite » poursuit ses ravages dans les rangs des chanteurs locaux, deux formations prestigieuses n'en émergent pas moins au détour des années 50, l'*African-Jazz* au sein duquel a su s'imposer Joseph Kabasele et l'*OK Jazz* qu'anime François Luamba. C'est aussi le moment où un nouveau rythme venu de Cuba commence à sérieusement concurrencer la rumba de papa, donnant au passage naissance à l'*Orchestre Bantous*, le troisième « grand » de la scène congolaise.

C'est dans ce contexte que le 20 février 1960, jour de clôture des travaux de la table ronde de Bruxelles, l'*African-Jazz* lance la chanson qui va cristalliser l'espérance populaire

autour de quelques paroles riches en promesses : « Indépendance Cha-Cha »... Toutefois la révolution acoustique des années 60, qui modifie et amplifie les sons de l'orchestre – avec notamment l'apparition de la guitare électrique – s'accompagne d'une série de bouleversements du paysage sonore avec l'arrivée de la « Johnnnylâtrie ». Mais l'année 1960 est aussi marquée par la tournée triomphale de Louis Armstrong à travers le continent africain, que suivra, quelques années plus tard, en 1970, le triomphe de Seigneur Rochereau à l'Olympia.

En moins d'un demi-siècle la musique zaïro-congolaise aura donc réussi le double tour de force d'intégrer une bonne partie des musiques du monde, dans le temps même où elle s'affirmait comme un témoignage de première grandeur sur les évolutions d'un continent en proie aux affres de la décolonisation.

Si, en pinçant une corde de guitare à Kinshasa c'est à La Havane que se fait entendre le son, c'est en effet que les musiciens des deux rives du Congo ont su apprivoiser les rythmes du jazz, de la samba, de la biguine, du tango ou de la *meringue* haïtienne ! On peut donc estimer, avec Sylvain Bemba que, quelles que soient les évolutions contemporaines, la musique du Congo-Zaïre aura joué un rôle décisif dans l'émergence d'une véritable culture populaire qui a su célébrer la « *lipanda* », l'indépendance, quitte à en dénoncer bientôt l'imposture et les faux-semblants, en particulier à travers la chanson politique, dont Kabasele demeure sans doute le meilleur représentant. Il n'était pas indifférent de

rappeler que les performances rythmiques des différents groupes évoqués ici ne doivent pas occulter le poids des mots.

Jacques CHEVRIER

Musique et poésie chez Jean-Baptiste Tati-Loutard

Levy N'Ziengui¹

Une évocation musicale n'aurait-elle pas le pouvoir de modeler, d'assouplir, de colorer le vers du poète, ne pourrait-elle pas lui suggérer toute une série d'images et de comparaisons tirées de la musique, ne pourrait-elle pas enfin servir à promouvoir et à faciliter certaines tentatives audacieuses de composition poétique, fondées sur des analogies musicales, qu'elles éclairent ou préfigurent ?

Le style même de Jean-Baptiste Tati-Loutard se ressent de cet amour qu'il porte à la musique, des fructueux échanges qu'il opère, sur ce point, avec les créatures de son imagination. Dans l'apport de la musique à l'art loutardien, qui tend vers la définition d'une authentique poésie musicale, on pourrait découvrir les analogies suivantes : au premier stade, le vocabulaire, nous reconnâtrions les termes de la mélodie du vers musical ; au deuxième stade, les images supposent une distribution plus contrôlée, une présence plus vigilante de l'écrivain, et évoquent l'harmonie qui illustre, colore et soutient le schéma mélodique ; au troisième stade enfin, le rythme me semble synonyme de polyrythme ou de contrepoint rythmique. Le poème apparaît alors comme une architecture que viennent enrichir certaines figures de vocabulaire (allitérations, anaphores, assonances, etc.).

Le vocabulaire musical

En premier lieu donc, les mots constituent un témoignage de l'information artistique de Jean-Baptiste Tati-Loutard, et leur fréquence sera un critère, encore extérieur, de l'intérêt que celui-ci porte à la musique. Dans le genre poétique, dont la souplesse se prête aux moindres sollicitations de la pensée, le vocabulaire nous permettra de voir jusqu'à quel point le poète a été imprégné par la musique, si elle n'est pour lui qu'une référence lointaine ou si, au contraire, son style vit, s'anime, se colore grâce à elle. Par ailleurs,

*1. Professeur de littérature comparée, Lévy N'Ziengui est l'auteur d'une thèse de Doctorat en lettres sur **L'Élément musical dans l'œuvre poétique de Jean-Baptiste Tati-Loutard**. Ethnomusicologue, pianiste et compositeur, il fait également de la recherche sur la musique africaine traditionnelle, et notamment sur l'histoire, l'analyse et l'esthétique des langages musicaux. Il a assumé pendant quatre ans le poste d'auxiliaire de recherche au Laboratoire de Recherche sur les Musiques du Monde (LRMM) à la faculté de musique de l'université de Montréal. Actuellement, il travaille sur les rapports texte-musique dans la littérature africaine francophone en général, dans l'œuvre poétique de Jean-Baptiste Tati-Loutard en particulier.*

certains termes demeurent associés à l'histoire de la musique ; il est, en effet, difficile pour le poète de se détacher des chefs-d'œuvre du jour et de leurs incomparables interprètes, dont les noms se présentent spontanément à la mémoire. Ainsi, Jean-Baptiste Tati-Loutard lui-même, sensible à une voix remarquablement souple et étendue, n'avait cessé d'écouter avec ravissement les mélodies congolaises de Franklin Boukaka. Il nous présente le chanteur dans des vers dignes du meilleur Lamartine : « *Tu voulais de mes poèmes faire des chansons [...] Ob ces claires chansons.* »² Il écrit encore : « *Il joue tous les rythmes de l'eau/Surtout la rumba des vagues/Et fait danser les unités flottantes.* »³ Le terme de *rythme* évoquera successivement un rythme de N'Taloulou⁴, le rythme syncopé d'un morceau de jazz ou le rythme d'une danse folklorique africaine. Le terme de rumba est inséparable des rumbas de Bemba Pamelou⁵, dont la gaîté s'apparente aux esquisses de S. « Mascott »⁶ des *Bantous*⁷. On peut aussi évoquer les rumbas colorées, coquettes, bien modulées de N'kouka Célestin qui ont enrichi la musique congolaise. À propos du mot *danse*, la rumba posée de Franklin Boukaka⁸, que l'on apprécie tant, et son divertissant tempo viendront à l'esprit à côté de celle de Jean-Serge Essous, « *Camarade Mabe* »⁹, dont le succès ne se démentait pas.

On ne peut pas dire que le vocabulaire de la rigoureuse technique musicale est totalement familier à Tati-Loutard ; beaucoup de qualités d'une œuvre peuvent bien lui échapper. Il faut cependant reconnaître que chez lui on découvre une réelle satisfaction dans l'utilisation des termes musicaux, une assez solide culture musicale et une étonnante souplesse d'adaptation. Ainsi, dans trois domaines différents, il nous fournit d'intéressants exemples :

- a - « *Puis le tourbillon d'une éclipse de lune/Emporta les cordes de ta voix/Et l'on entendit la dernière vibration [...] J'ai contemplé ces symphonies de l'eau/Ces arabesques de feu.* »¹⁰
- b - « *Il te reste une cigale récitant/D'une voix monocorde/L'hymne au soleil de midi.* »¹¹
- c - « *La gamme s'est renouvelée jusque/Dans les cigales du jour et les grillons/de la nuit/Quelque oiseau du genre rossignol n'entre plus/Dans la partition du jour nouveau qui bat/lent et lent dans ton pouls/Craque dans les branches/résonne dans les coups de heurtoir/de l'orage.* »¹²

D'un côté nous avons un Tati-Loutard sûr de ses moyens et dosant tous ses effets musicaux de façon admirable et progressive ; de l'autre un Tati-Loutard habile, sachant organiser et animer avec bonheur une documentation musicale, qui n'est qu'une part de sa

Le rythme syncopé d'un morceau de jazz ou le rythme d'une danse folklorique africaine.

Un Tati-Loutard sûr de ses moyens et dosant tous ses effets musicaux.

2. Jean-Baptiste Tati-Loutard, *Les Normes du temps*, Kinshasa-Lubumbashi (RdC), Éd. du Mont Noir, 1974, p. 43.

3. Jean-Baptiste Tati-Loutard, *Le Serpent austral*, Paris, Présence Africaine, 1992, p. 40.

4. Bassiste congolais des Bantous.

5. Ténor de la chanson congolaise, tout comme N'kouka Célestin Celio, Mountouari Kosmos, Jean-Serge Essous.

6. Guitariste congolais accompagnateur dans l'orchestre Bantous.

7. Orchestre congolais qui a vu officiellement le jour le 15 août 1959 à Brazzaville.

8. Intitulée *Likambo oyo*, c'est-à-dire « Cette affaire-là ».

9. « Un mauvais camarade ».

10. Jean-Baptiste Tati-Loutard, *Les Normes du temps*, p. 43.

11. Jean-Baptiste Tati-Loutard, *La Tradition du songe*, Paris, Présence Africaine, 1985, p. 20.

12. *Op. cit.*, p. 22.

riche information. Dans le cadre de la technique proprement dite, on peut donc faire un sort à tout ce qui se rapporte à l'harmonie et à la composition. C'est une matière difficile, abordée avec prudence, où l'on peut relever, dans la poésie loutardienne, les constantes suivantes : l'importance donnée au contrepoint¹³, qui est à la base de sérieuses études musicales ; les notes, aussi bien sur le plan de la technique pure, que dans le passage à l'image, ce terme est assez largement utilisé, qu'il s'agisse de « *notes en fruits cristallins* »¹⁴, de « *notes [qui sortent] comme on voit des ruisseaux* »¹⁵ ; les trilles, « *Il avait des trilles plein les cordes* »¹⁶ ; les battements, le poète se plaît souvent à évoquer des expressions comme « *le cœur bat de tous les rythmes* »¹⁷, « *le rythme de leurs battements* »¹⁸ ; lent... lent, cet adjectif est largement évoqué comme un terme de mouvement.

Son emploi à deux reprises suggère soit un mouvement très lent correspondant au terme italien « *largo* »¹⁹, soit un mouvement un peu moins lent que « *largo* », et qui se traduit en italien par « *larghetto* » ; la gamme : ce terme est assez amplement exploité, mais plus dans le passage à l'image que sur le plan de la technique pure. Toutefois, il est souvent question chez Tati-Loutard des gammes diatoniques majeures, qui sont très en faveur dans la musique congolaise moderne et, d'une façon générale, dans la musique africaine ; la partition : les expressions « *geste d'orchestre* »²⁰ et « *bâton de l'orchestre* »²¹ appellent le mot « *partition* » ; la technique instrumentale : nous trouvons dans la poésie loutardienne des évocations de la flûte²² ou du pipeau²³, de la trompette²⁴, de la trompe²⁵ ; la technique vocale : la seule musique qui n'ait cessé d'inspirer le poète, qui a même fini par absorber toutes les autres, c'est la voix humaine. Dans la plupart des poèmes, c'est elle surtout qui retient l'attention, qu'il s'agisse de celle du choriste, du soliste, du chantre ou du chanteur ; d'une voix qu'il faut admirer, d'un chœur polyphonique ; du son qu'il faut filer, du timbre de la voix que l'on apprécie, des airs que l'on fredonne, des chansons que l'on exécute. On peut dire que ce vocabulaire est très fréquent dans les recueils de Jean-Baptiste Tati-Loutard qui n'épargnent ni les cordes vocales, ni les trilles, ni les vibrations, ni même les couacs.

Tel est ce vocabulaire musical extrêmement varié et vivant ; sa variété est à la mesure des préoccupations du poète, de la qualité de son information artistique et d'une véritable satisfaction à utiliser les termes techniques. Sa vitalité vient du fait que ces mots, en dehors de leur acception propre, sont solidaires d'un contexte musical qui est bien celui de notre époque.

**La seule
musique qui
n'ait cessé
d'inspirer le
poète c'est la
voix humaine.**

**Ces mots sont
solidaires d'un
contexte
musical qui est
bien celui de
notre époque.**

13. Un poème de Tati-Loutard est intitulé, comme à dessein, « *Contrepoint* », cf. **La Tradition du son**, p. 27.

14. Jean-Baptiste Tati-Loutard, **Le Palmier-lyre**, Paris, Présence Africaine, 1998, p. 43.

15. Jean-Baptiste Tati-Loutard, **L'Envers du soleil**, P.J. Oswald, 1970, p. 28.

16. *Idem*, p. 28.

17. Jean-Baptiste Tati-Loutard **Le Dialogue des Plateaux**, Paris, Présence Africaine, 1982, p. 52.

18. Jean-Baptiste Tati-Loutard, **La Tradition du son**, *op. cit.*, p. 53.

19. En musique, le mouvement est généralement indiqué par des termes italiens.

20. Jean-Baptiste Tati-Loutard, **Les Normes du temps**, p. 46.

21. Jean-Baptiste Tati-Loutard, **La Tradition du son**, p. 54.

22. Jean-Baptiste Tati-Loutard, **L'Envers du soleil**, p. 28.

23. Jean-Baptiste Tati-Loutard, **Les Normes du temps**, p. 64.

24. Jean-Baptiste Tati-Loutard, **Poèmes de la mer**, C.L.E., 1968, p. 8.

25. Jean-Baptiste Tati-Loutard, **Le Serpent austral**, p. 32.

Les images musicales

Si le vocabulaire contient un reflet de la vie musicale et témoigne de dispositions précises de la part du poète, il faut dire aussi qu'il possède une grande réserve d'énergie qui lui permet d'évoluer déjà sur les chemins de l'image. En dehors de leur valeur réaliste et pittoresque qu'il ne faut pas négliger, les images sont toujours révélatrices de la sensibilité et de l'imagination du poète ; elles trahissent, mieux encore que le vocabulaire, ses préoccupations profondes, au moment où, voulant « donner à voir », il fait appel à elles, les précipite dans le courant de sa phrase pour fixer l'attention du lecteur, favoriser par le choc affectif ou intellectuel, pour une meilleure compréhension.

Certaines images font appel à des éléments documentaires. Elles sont intéressantes pour les habitudes musicales de notre époque. Le poète, en effet, aime regarder « *les pluies [descendre] les marches des nuages Solennelles* », précisément comme il aurait aimé regarder « *les Congolaises flamboyantes/des années cinquante* »²⁶.

Une autre catégorie d'images – images pour la plupart concrètes, où se marque une correspondance des sensations – révèle un effort d'approfondissement beaucoup plus grand. Ainsi le son de la voix amoureuse (Tati-Loutard emploie aussi le mot « *écho* ») est doux et charmant, et quand il implore ou désire, vous diriez une musique ou un air qui « *guérit de l'attente* »²⁷. Une voix peut être d'un timbre pur, doux et tendre, semblable au babil enfantin : « *L'Enfance derrière nous soulève sa poussière/Et sa voix babillarde déroule sa fontaine/comme dans un bruit profond.* »²⁸ Enfin, « *des rires éclaboussant des peines* » sont associés aux scintillations subtiles des étoiles qui émettent un bruit de fond, faible et léger, créant ainsi une monotonie délicate comme le son d'une flûte sous la lune dans les forêts : « *Je revois entre les fines grilles des cils/Des rires éclaboussant des peines/comme des étoiles becquetant la nuit.* »²⁹

Il y a de la vigueur et de l'ampleur dans les vers que nous avons cités, et il est bien certain que la dernière recherche de Jean-Baptiste Tati-Loutard va se situer au niveau du rythme du vers, qui soutiendra indubitablement les plus belles trouvailles de sa sensibilité.

**Les images
sont toujours
révélatrices de
la sensibilité
et de
l'imagination
du poète.**

Le rythme du vers

L'effort de style du poète va maintenant se poursuivre dans le rythme du vers. Certaines pages s'inspirent des formes propres à la poésie de tradition orale. Nous lisons : « *1/-Soleil de midi ! Soleil de midi !/-2/La femme est absente, la femme qui fait mousser la lumière/*

26. *Op. cit.*, p. 13.

27. Jean-Baptiste Tati-Loutard *La Tradition du sonnet*, p. 31.

28. Jean-Baptiste Tati-Loutard, *Les Normes du temps*, p. 62.

29. Jean-Baptiste Tati-Loutard, *Les Normes du temps*, p. 63.

-3/Retourne vers l'homme, Retourne vers l'homme/-4/Ne suis plus le fleuve. Ne suis plus le fleuve !/-5/Laisse la cigale scier... Laisse le colibri transpercer... »³⁰

Ce poème est rythmé selon les principes d'une esthétique africaine : mêmes structures syntaxiques, mêmes expressions. Parfois la disposition des vers montre bien l'intention de l'auteur d'exprimer d'abord un rythme : « *Ton message de paix se répercute*

De ville

en ville

de brousse

*en brousse »*³¹.

Rien d'étonnant alors que le tambour soit si souvent évoqué : « *Au village on bat le tambour de la Liberté/A rompre la peau.* »³² Il en est de même des poèmes qui ne rappellent pas la poésie telle qu'elle est conçue dans la tradition orale : l'un des éléments fondamentaux du rythme est encore la répétition. Il peut s'agir de l'anaphore : « *Ainsi disait la mère de ma mère/Ainsi répéta la fille/Ainsi chante le petit-fils* »³³ ; de la simple reprise d'une expression : « *Je t'aime comme le papillon ocellé/Je t'aime comme le feuillage de l'arbre voisin/Je t'aime comme les fruits du dimanche/Je t'aime comme la Croix du Sud.* »³⁴

Le rythme peut être rapide, lent ou lyrique, selon l'idée que veut donner le poète : « *Je cherche ton visage/Je cherche ton visage/Je ne trouve point ton visage.* »³⁵ Le même procédé peut exprimer des sentiments divers : « *Et l'oreille qui écoute une plainte/Qui n'ont pu distraire les bourrasques,/Et l'oreille qui écoute un plongeur/Qui n'ont pu couvrir les bonaces.* »³⁶

Le retour des mêmes sons, des mêmes structures, rythmant le poème lui confère une certaine musicalité. Senghor à ce propos a écrit : « *Sur le plan du rythme, la musique est liée à la parole et à la danse sûrement plus au poème qu'à la danse. Pour les Négro-Africains, c'est l'élément qui caractérise le mieux le poème.* »³⁷ Mais il a aussi déclaré : « *Le rythme [est] aussi dans l'emploi – instinctif – de certaines figures de langage, allitérations, assonances, homéoteleutes.* »³⁸

Nous retrouvons dans l'œuvre de Tati-Loutard une illustration de cette analyse. Les allitérations et les assonances peuvent être accumulées et les vers deviennent jeu verbal, humour : « *Club des Pins, Moretti, Zeralda, Tipaza/Et son site latin, où païens et chrétiens...* »³⁹ Ou encore : « *Il suit de loin la boule/Que ballote la boule.* »⁴⁰ Même chose avec les allitérations et les assonances suivantes : « *Umtata Rivonia Robben Poolsmoor* »⁴¹ ; « *La mort Jaillit des flammes/Précipite ses victimes dans*

Rien d'étonnant alors que le tambour soit si souvent évoqué.

Le retour des mêmes sons, des mêmes structures, rythmant le poème lui confère une certaine musicalité.

30. Jean-Baptiste Tati-Loutard, *Les Racines congolaises*, Paris, P.J. Oswald, 1968, p. 37.

31. Op. cit., p. 73.

32. Jean-Baptiste Tati-Loutard, *Poèmes de la mer*.

33. Jean-Baptiste Tati-Loutard, *Poèmes de la mer*, p. 40.

34. Jean-Baptiste Tati-Loutard, *Le Dialogue des plateaux*, pp. 22-23.

35. Jean-Baptiste Tati-Loutard, *Poèmes de la mer*, p. 41.

36. Op. cit., p. 11.

37. Léopold Sédar Senghor, *Liberté I, L'Esthétique négro-africaine*, Paris, Le Seuil, 1964, p. 214.

38. Léopold Sédar Senghor, in *Liberté I*, « Comme les lamantins vont boire à la source », p. 22.

39. Jean-Baptiste Tati-Loutard, *L'Envers du soleil*, p. 58.

40. Jean-Baptiste Tati-Loutard, *Le Serpent austral*, p. 52.

41. Op. cit., p. 11.

l'abîme »⁴² ; « *On l'entend s'enfuir, sonnante aux pieds ses anneaux de bronze. La Révolte monte la Révolte gronde.* »⁴³

Nous n'en finirions pas de relever des exemples analogues. Toutefois, l'élément essentiel de la poésie loutardienne est le rythme qui constitue l'armature même du poème. Et ce rythme est aussi parole, la poésie étant avant tout don de la parole, comme le souligne Senghor : « *Toute parole sociale... est rythmée en Afrique noire, et toute parole rythmée devient musique.* »⁴⁴ Pour Tati-Loutard, en effet, la parole est plus proche du rythme, cet élément harmonique qu'il considère plus essentiel que les mots et les images. Voilà pourquoi le « personnage central » de sa poésie – la mer – « *joue tous les rythmes de l'eau/Surtout la rumba des vagues* »⁴⁵, rythmes d'une variété merveilleuse ; et cela suffit à « *donner à notre amour le rythme de la mer* »⁴⁶. Même si la langue loutardienne paraît parfois hermétique, l'essence du poème, qui est le poids du rythme, garde sa force, ce que le poète lui-même suggère par ces mots : « *Puisque le rythme est en nous, il faudrait qu'on arrive à en déterminer le centre et les diverses ramifications...* »⁴⁷

En conclusion nous dirons que le poète a le sens inné du rythme, qu'il est d'un monde où la parole se fait spontanément rythme, qu'il a gardé vivant en lui, depuis l'enfance, le rythme éternel de la mer. Et son message pourrait alors se résumer en trois mots : rythme, parole et musique.

« **Toute parole
rythmée
devient
musique.** »

Levy N'ZIENGUI

Docteur ès Lettres, ethnomusicologue
Pianiste et compositeur (Paris, France).

42. *Op. cit.*, p. 15.

43. Jean-Baptiste Tati-Loutard, **L'Envers du soleil**, p. 36.

44. Léopold Sédar Senghor, **Liberté I**, Paris, Le Seuil, 1964, p. 239.

45. Jean-Baptiste Tati-Loutard, **Le Serpent austral**, p. 40.

46. Jean-Baptiste Tati-Loutard, **Le Dialogue des plateaux**, p. 58.

47. Jean-Baptiste Tati-Loutard, **L'Envers du soleil**, p. 68.

Zao :

L'humour combattant

Propos recueillis par
Jean-Barthélémy Bantsimba

Jean-Barthélémy BANTSIMBA :

Zao, pouvez-vous nous dire en quelques mots qui vous êtes ?

Zao :

Je suis chanteur, mon vrai nom est Zoba Casimir. Je suis né le 24 mars 1953 à Masounga, village Goma Tsé-Tsé¹. Je vis maritalement et j'ai tout un chapelet d'enfants que je ne peux pas égrener ici (rires). Instituteur de profession, je suis actuellement dans l'administration scolaire, ce qui me permet de bouger un peu plus librement car je suis souvent entre deux avions.

Notre Librairie :

Vous avez commencé la musique très jeune. Mais ne peut-on pas dire que vous vous êtes véritablement révéilé au grand public à l'occasion du concours RFI-découvertes 1982 ?

Zao :

Exactement ! Je fais de la musique depuis le ventre de ma mère. Dans l'environnement dans lequel j'ai évolué tout le monde s'intéressait à la musique – jusqu'à l'école primaire d'ailleurs. Tu vois Aurlus Mabelé ?... nous étions dans la même classe du CP1 au CM2. Nous avons joué dans le même ballet. Bien plus tard, et grâce au concours RFI – avec toutes les étapes préliminaires qu'il fallait franchir – j'ai reçu le prix ACCT avec la chanson **Sorcier Ensorcelé**. Par la suite je suis allé à Kinshasa², où j'ai pris part avec succès à un autre concours en compagnie d'autres musiciens. Puis j'ai été invité par RFI à Bruxelles, et de fil en aiguille j'ai écrit **Ancien Combattant**.

Notre Librairie :

Vous avez été aussi un membre très actif de l'orchestre-ballet « Les Anges » de Clotaire Douley, dont vous vous êtes séparé, semble-t-il, de façon orageuse...

Zao :

Non, pas de façon orageuse ; j'avais été recruté dans *Les Anges* comme percussionniste mais j'écrivais déjà des chansons que j'interprétais. Ce qui ne m'a pas plu dans *Les Anges*, c'est qu'ils commençaient à reprendre des chansons de groupes comme l'*OK Jazz* de Franco, l'*African Jazz* de Kallé, *Les Bantous de la Capitale*, etc., donc, des chansons basées sur la rumba et j'ai eu peur de me fourvoyer. Moi je voulais faire des chansons plutôt engagées et en même temps moralisantes, un peu dans le genre Jacques Loubelo, Francis Bebey, Malonga Léon... En un mot, des chansons où il y a un enseignement à tirer. Je faisais encore partie des *Anges* quand j'ai écrit **Ancien Combattant**. Lors du premier voyage de François Mitterrand, alors Président de la République française, à Brazzaville, j'ai chanté cette chanson au dîner de gala offert par son hôte à cette occasion. Le Président français était tout émerveillé et s'est écrié : « *Mais d'où vient cette chanson ?* ». Bien sûr, la chanson n'était pas aussi étoffée que dans la version que vous connaissez aujourd'hui mais les gens riaient, ça plaisait en tout cas. À un moment donné, *Musi-club*, qui était une maison de production locale dirigée par un Français, m'a contacté et m'a proposé de faire un enregistrement.

1. En République du Congo, dans le département du pool.

2. Dans l'actuelle République démocratique du Congo, République du Zaïre à l'époque.

À l'époque je ne savais pas du tout comment on faisait un disque, moins encore comment on signait un contrat. Alors, on est allé aux studios de l'AD³ et on a fait l'enregistrement. Quand le disque est sorti, je suis allé *Chez Marie-Louise*, un bar-dancing à la mode dans mon quartier et j'ai demandé qu'on me le passe. Quand il a commencé à jouer, tous les clients qui étaient là ont réagi violemment en s'exclamant qu'on n'était pas au théâtre (rires). Aussitôt, j'ai pensé que le disque n'était pas bon, j'étais vraiment déçu. Mais par la suite, la chanson **Ancien**

Combattant a été régulièrement diffusée sur les antennes de la radio nationale et les gens ont commencé à faire attention. Comme je vivais aux abords d'une grande avenue (l'avenue de la Paix), j'ai remarqué que le disque se vendait bien puisque je voyais passer les gens avec le disque sur leur mobylette. Puis, ce fut l'explosion : on demandait 10 000 exemplaires par-ci, 30 000 par-là... mais comme je le disais tantôt, je ne savais alors pas comment m'y prendre. En fait, j'avais l'or mais je ne savais pas quoi en faire. C'est ce qui m'est arrivé avec **Ancien Combattant**. Je ne sais pas si une chance pareille peut encore me sourire.

Notre Librairie :

Depuis votre départ des Angés, vous faites donc cavalier seul. L'idée de créer un groupe permanent ne vous a-t-elle jamais traversé l'esprit ?

Zao :

J'ai un groupe qui existe maintenant et c'est avec ce groupe-là que je travaille. Ce sont des musiciens professionnels. C'est vrai qu'il n'y a pas beaucoup de musiciens professionnels au Congo, et pour cause ! Chez nous, la musique ne nourrit pas son homme. Les gens préfèrent ouvrir des pharmacies, des boulangeries... ils ne savent pas que la musique aussi est une véritable industrie ! Et ça, ce sont les hommes d'affaires qui n'arrivent pas à faire attention. Il faut dire, par ailleurs, que le métier de musicien est méprisé... Peut-être de moins en moins aujourd'hui mais, déjà, quand dans mes débuts j'arrivais avec une guitare à la maison, ma mère criait au scandale, elle voulait que je devienne médecin pour que je la soigne.

Notre Librairie :

Oui, mais votre groupe n'est pas connu comme tel !

Zao :

Ce n'est pas un groupe connu, certes, mais Zao est bien connu, n'est-ce pas ? Le groupe n'a rien à voir. Moi, la stratégie que j'ai adoptée c'est celle qui consiste à ne pas avoir de groupe permanent. Les musiciens sont indépendants, ils peuvent aller s'exprimer ailleurs mais je les conserve. Ce sont eux qui ont joué sur tous mes disques et je tourne avec eux ; en fait, ce sont des contractuels : quand j'ai un travail, je les appelle et ils répondent toujours présent. Pour moi, ce sont les meilleurs puisqu'ils comprennent ma musique. Donc on peut dire que tant que Zao vivra, la musique et le groupe de Zao vivront ; quand Zao sera « *cadavéré* » il n'y aura plus de musique et de groupe de Zao (rires).

Notre Librairie :

Votre répertoire est très varié et, en tout cas, riche en couleurs. Quelle est votre principale source d'inspiration ?

Zao :

Je vis dans une société, et dans la société il y a beaucoup de choses à récupérer : il y a le vrai et le faux, il y a le mal et le bien... en fait, je ne fais, moi, qu'interpréter la société, toute mon inspiration vient d'elle. Et puis, il y a dans notre pays une diversité de cultures ; nous avons un folklore très riche et très varié dans lequel on peut puiser à volonté.

Notre Librairie :

Y a-t-il un musicien ou des musiciens qui vous ont particulièrement influencé ?

Zao :

C'est surtout sur le plan textuel. J'ai beaucoup d'admiration pour des auteurs comme Georges Brassens, Francis Bebey... en tout cas tous les chanteurs qui ont écrit des textes d'où l'on peut tirer quelque chose de substantiel.

Notre Librairie :

Depuis pratiquement deux décennies, tous les musiciens congolais ou presque ont négligé le texte au profit du « sèbène »³, de sorte qu'aujourd'hui, lorsqu'on écoute une

3. Industrie Africaine du Disque.

4. Rythme chaud et entraînant autrement appelé « chauffer », à la différence de la rumba plutôt calme.

chanson de n'importe quel groupe, c'est juste quelques phrases incobérentes qui ne veulent pas dire grand-chose, et tout de suite après c'est le « chauffer ». Comment appréciez-vous, en tant que musicien, ce phénomène ?

Zao :

Je pense que nous avons un applaudimètre et l'applaudimètre c'est le public. Ces musiciens-là sont influencés par le public. Vous savez, quand ça joue *sébène* les gens dansent, c'est de la bonne musique. Et la faute revient au public parce qu'il ne fait plus attention. Aujourd'hui, le monde va vite ; or, quand tu vas trop vite tu perds les repères. Ces artistes-là veulent peut-être bien écrire des chansons avec beaucoup de paroles, mais ils sont tenus par les exigences du public.

Notre Librairie :

Pourtant quand on écoute une chanson de Zao, on peut dire qu'on est servi au double plan du texte et de l'arrangement musical. Cela vient-il du fait que vous faites un genre différent ?

Zao :

C'est un problème d'école. Moi, j'ai fait les groupes vocaux, qui avaient pour base essentielle le texte. Par ailleurs, dans le monopartisme, on nous apprenait à rédiger des textes sur des thèmes bien ciblés : par exemple quand le président de la République vient dans votre localité pour un événement, vous êtes tenu d'écrire une chanson dans laquelle vous allez situer l'événement au point de vue historique, où vous parlerez de l'impact de l'événement sur la population de la localité au plan social, économique, culturel... sans oublier qu'en même temps il faut mettre en exergue les qualités du président de la République (homme de paix, unificateur, constructeur...). Et après, nous avons gardé cette façon de faire. Mais maintenant, qu'est-ce qu'on voit ? Ce sont des ensembles amateurs qui calquent tout sur la musique d'en face puisque nous sommes influencés par ceux d'en face⁵ : ils ont plusieurs chaînes de télévision et nous subissons un véritable matraquage. Quand, à longueur de journée, les enfants regardent Werra Son à la télé, ils finissent par aimer. Ah oui, ils finissent par aimer parce que c'est à la mode !

Notre Librairie :

Mais la chanson Ancien Combattant par exemple est aujourd'hui vieille de près de vingt ans et elle n'est pas démodée !

Zao :

C'est vrai, elle a vingt ans aujourd'hui et elle a survécu à l'épreuve du temps. Pendant les événements de 1998, quand on se cachait dans les forêts du Pool, les gens venaient me voir (certains plaisantant mais d'autres vraiment sérieux) pour me dire que c'est moi qui avais provoqué la guerre du fait d'avoir chanté **Ancien Combattant**. Pourtant, je disais bien dans ma chanson : « *la guerre, ce n'est pas bon !* », et puis de toute façon je parle des guerres mondiales de 14-18 et 39-45 et je ne soupçonnais nullement que mon pays, le Congo, allait entrer dans ce cycle de violence à travers les guerres civiles de 1993, 1997 et 1998. Est-ce une chanson prémonitoire ? Je ne crois pas, mais c'est peut-être Dieu lui-même qui inspire ce genre de choses...

Notre Librairie :

Quand vous écrivez vos chansons, vous utilisez des néologismes de votre cru : le coq ne va plus « coquer », la poule ne va plus « pouler », tout le monde « cadavéré »... Quelle explication pouvez-vous donner à cela ?

Zao :

C'est parce que je suis toujours en quête d'humour. Ce n'est pas facile de faire rire quelqu'un ; il faut chercher des choses qui sortent de l'ordinaire. Parce que quand on dit par exemple « *il est mort* », c'est familier et ça suscite automatiquement la tristesse ; mais quand on dit « *cadavéré* » (il appuie sur le mot), on oublie carrément la mort et on s'esclaffe. Tiens, **Corbillard** par exemple, c'est une chanson très lugubre mais à travers des mots de ce genre, je masque le côté tragique de la chose, quoi ! Quand la chanson était sortie, un de mes voisins qui l'avait suivie à la radio s'est précipité à la maison pour me dire qu'elle lui avait donné des sueurs froides dans le dos tellement elle faisait peur. Je lui ai répondu qu'il avait eu peur parce qu'il se représentait sa propre mort. Mais, devrions-nous avoir peur de la mort quand on sait que nous la côtoyons chaque jour ? Voilà, c'est donc dans cet esprit que je crée ces néologismes car il

5. Les nombreux groupes de Kinsbasa, en République démocratique du Congo.

faut parfois rire de ce qui est tragique ; autrement, la vie serait bien dure à supporter.

Notre Librairie :

La musique de la République démocratique du Congo (ex-Zaïre) est mieux distribuée que la nôtre ; ainsi dans les ngandas⁶, les boîtes et même dans les médias, on entend pratiquement plus de musique zaïroise que congolaise. Peut-on alors dire que la musique de la Rdc a une influence incontestable sur celle du Congo-Brazzaville ?

Zao :

Bon ! Mais ils ont leur slogan là-bas : « *L'Afrique danse !* » Et ça danse effectivement à Kinshasa, ça fait la fête tous les jours. Même les « *chêgués*⁷ » qui font les petits boulots ici, ils le font dans la bonne humeur, chantant et dansant. Chez eux, la musique est carrément dans la rue, c'est nous qui avons perdu ces habitudes. En tout cas, ils sont bien loin les temps où des milliers de jeunes congolais allaient attendre avec enthousiasme à l'aéroport de Maya-Maya *Les Bantous de la capitale* ou les *Sinza Kotoko* qui revenaient de certains festivals où ils avaient excellé.

Notre Librairie :

Alors comment font Papa Wemba et les autres pour avoir tout ce succès ?

Zao :

ils sont produits en Europe ! C'est vrai qu'ici nous avons quelques petits studios qui marchent assez bien ; on peut commencer les premiers enregistrements ici mais il faut toujours aller en Europe pour finaliser le travail. Les grands producteurs, c'est en Europe, les capitaux aussi d'ailleurs ; alors...

Notre Librairie :

Cela fait un bon bout de temps que vous n'avez plus sorti de disque ; seriez-vous en panne d'inspiration ?

Zao :

Lorsque la tête va mal, tout le reste va mal... Il ne faut pas avoir peur de le dire : tout ce qui s'est passé au Congo depuis 1993 nous a sérieusement bousculés. Moi, j'ai passé huit mois dans la forêt en

1998, et avec qui croyez-vous que j'allais faire la musique pendant tout ce temps-là, avec les oiseaux ? Et quand je reviens à Brazzaville, il faut répartir de zéro parce que tout ce qu'on avait comme matériel a été détruit ou pillé.

Notre Librairie :

Vous n'avez pas pensé – après ce temps passé en forêt – à écrire une chanson sur les événements qui se sont produits dans notre pays ?

Zao :

Comme on dit, il faut laisser le temps au temps. Vous savez, les gens ont encore des blessures. Quand je suis sorti de la forêt, *Caritas* avait organisé un concert public en plein air. J'ai improvisé quelque chose dans ce sens-là et j'ai vu des gens pleurer, tellement c'était poignant ; alors j'ai eu l'impression de retourner le couteau dans la plaie. Mais, je le ferai bien un jour par souci de mémoire... et aussi parce que la chanson peut avoir un effet thérapeutique.

Notre Librairie :

Et quels sont les projets de Zao, au moins à court terme ?

Zao :

Le projet immédiat c'est ce que vous voyez là (il indique un bâtiment en construction) : je suis en train de faire un club qui va s'appeler ECZ (Espace Culturel Zao). C'est un lieu qui sera ouvert à tous les jeunes qui veulent apprendre à jouer sur un instrument ou à chanter... et à danser, pourquoi pas ! Il est d'ailleurs déjà fréquenté puisque les enfants que vous voyez là viennent ici chaque matin pour s'occuper. Dans un premier temps, je vais compter sur mes propres efforts et puis après je pourrai solliciter le soutien de quelques bonnes volontés nationales ou étrangères qui pourraient éventuellement subventionner le projet. Il faut créer, en dehors du Centre Culturel Français, d'autres pôles culturels afin d'insuffler une synergie dans les quartiers populaires. Voilà.

Propos recueillis par

Jean-Barthélémy BANTSIMBA

6. Buvettes-dancings où l'on peut également se restaurer.

7. - Enfants de la rue - livrés à eux-mêmes.

Ancien combattant

Munu ku tua mazono kwiza tchaba bubu (bis)
Beno ba kento ya ntoba yilele yayi
Beno pessa munu ntchuchu, ntchuchu, ntchuchu, ntchuchu
Tala djoba ya bakala yayi
Yadi ke kudia pilipili na kwanga ba ntchuchu kele mingui na buala,
Yadi ke kudia pilipili na kwanga
Bientôt je vais te taper le dos de la main, mangourou mandia
Moi gagé militaire (bis)
Moi pas besoin galo joutez moi du riz
Sergent massamba, tirailleur muangassa, caporal mitsoso
La guerre pas moyen bo chercher bo sara
Yiza tala yiza tala tata wa tengama mu nua
Kate rate moi te fuélé satu paku balembane
Commandant ka tua meno ku dia kuani mutu
Beto ba militaire beto ba militaire muntu sakana tu kuburi kweto
Moga pépé mugapepe moyinga kanga kwe (bis)

Maque le pas un deux ancien combattant Mundasukiri (bis)
Tu ne sais pas que moi je suis ancien combattant
Moi je suis ancien combattant j'ai fait la guerre mondiaux
Dans la guerre mondiaux il n'y a pas de camarade wayi
Dans la guerre mondiaux il n'y a pas de pitié mon ami
J'ai tué Français
J'ai tué Allemand
J'ai tué Anglais
Moi j'ai tué Tchécoslovaquie
Maque le pas un deux ancien combattant Mundasukiri (bis)
La guerre mondiaux, ce n'est pas bon ce n'est pas bon (bis)
Quand viendra la guerre mondiaux tout le monde cadavré (bis)
Quand la balle siffle il n'y a pas de choisi
Si tu fais bitchangui mon cher ô cadavré
Avec le coup de matraque tout à coup patatra cadavré
Ta femme cadavrée, ta mère cadavrée, ton grand-père cadavré, ton père cadavré,
Tes enfants cadavrés, les rois cadavrés, les reines cadavrées, les empereurs cadavrés
Tous les présidents, les ministres cadavrés, les gardes corps cadavrés
Les motards cadavrés, les militaires cadavrés, les civils cadavrés, les policiers cadavrés
Les gendarmes cadavrés, les travailleurs cadavrés, les chômeurs cadavrés
Tes chéries cadavrées, ton premier bureau cadavré, ton deuxième bureau cadavré
La bière cadavrée, le champagne cadavré, le whissiky cadavré, le vin rouge cadavré,
le vin de palme cadavré, les soulards cadavrés, musiclub cadavré, tout le monde cadavré
Moi-même cadavré
Maque le pas un deux ancien combattant Mundasukiri (bis)
Pourquoi la guerre, pourquoi la guerre, pourquoi la guerre
La guerre ce n'est pas bon, ce n'est pas bon
Quand viendra la guerre tout le monde affamé ô
Le coq ne va plus coquer cocorico ô

>>

La poule ne va plus poulter poulter les oeufs
Le footballeur ne va plus foutter pousser le ballon
Les joueurs cadavrés, les arbitres cadavrés, le sifflet cadavré, même le ballon cadavré
Les équipes cadavrées, Diables noirs cadavrés, Étoile du Congo cadavrée, Cara cadavré
Les Lions indomptables cadavrés, les Léopards cadavrés, les Diables Rouges cadavrés
Les journalistes cadavrés, la radio cadavrée, la télévision cadavrée, les stades cadavrés
Les supporters cadavrés
La bombe ce n'est pas bon, ce n'est pas bon
La bombe à neutron ce n'est pas bon, ce n'est pas bon
La bombe atomique ce n'est pas bon, ce n'est pas bon
Les pershings ce n'est pas bon, ce n'est pas bon
S S 20 ce n'est pas bon, ce n'est pas bon
Quand viendra la bombe tout le monde bombé ô (bis)
Ton pays bombé, l'URSS bombé, les États-Unis bombés, la France bombée, l'Italie bombée
L'Allemagne bombée, le Congo bombé, le Zaïre bombé, l'ONU bombé, l'Unesco bombé
L'OUA bombée, mes boeufs bombés, mes moutons bombés, mon cuisinier bombé
Tous les cuisiniers bombés, ma femme bombée, les taximans bombés, les hôpitaux bombés
Les malades bombés, les bébés bombés, les poulaillers bombés, mes coqs bombés
Mon chien bombé, les écoles bombées, ma poitrine bombée, tout le monde bombardé
Semez l'amour et non la guerre mes amis, tenons-nous la main dans la main
Jetez vos armes, jetez vos armes, jetez vos armes
Tenons-nous la main dans la main

Si tu voyais Français bonjour !
Si tu voyais Anglais good morning
Si tu voyais Russe zrasvu tche
Si tu voyais Allemand gooden take
Si tu voyais Espagnol buenos dias
Si tu voyais Italien bonjour
Si tu voyais Chinois hihon
Si tu voyais Bulgare dobreden
Si tu voyais Israélien Chalaum
Si tu voyais Égyptien sabakraher
Si tu voyais Sénégalais nagadef
Si tu voyais Malien anisokoma
Si tu voyais Nigérien caouro
Si tu voyais Mauritanien aradouna
Si tu voyais Togolais afuan
Si tu voyais Swahili djambo
Si tu voyais Tchadien lale
Si tu voyais Malgache manahona
Si tu voyais Centrafricain mibaramo
Si tu voyais Camerounais anan vouaye
Si tu voyais Gabonais mbolo
Si tu voyais Congolais mbote
Si tu voyais Zaïrois mbote na yo
Maque le pas un deux ancien combattant Mundasukiri (bis)
Maque le pas un deux ancien combattant Mundasukiri (bis)

Texte reproduit avec l'aimable autorisation de Zao.

Sylvain Bemba, l'Écrivain, le Journaliste, le Musicien

Sous la direction de
Mukala Kadima-Nzujj
et André Patient Bokiba

Paris, L'Harmattan, 1997,
351 p.
27,45 €

Cet ouvrage est le résultat des cinquièmes journées d'études que le Département de Littératures et Civilisations africaines de l'université Marien Ngouabi de Brazzaville a consacrées à Sylvain Bemba, écrivain, journaliste et musicien congolais. Cette publication collective comporte vingt-huit textes répartis en trois sections : « *Mythe, masque et écriture* », « *Parcours thématiques et réception critique* » et « *Qui suis-je ? Qui ne suis-je pas ?* » ou Sylvain Bemba par lui-même. Bokiba établit à la fin la bibliographie complète des œuvres publiées et inédites de l'auteur étudié.

Selon Jean-Baptiste Tati-Loutard, ce qui est frappant, dit-il d'entrée de jeu, « *c'est la volonté d'effacement, le goût du masque, l'écart entre la sobriété de l'homme et la richesse de l'écriture.* » Pourtant son œuvre, comme le montre l'ensemble des contributions ici réunies, reste à découvrir. C'est pour cela que Chevrier déplore que celle-ci soit « *injustement méconnue, ou, à tout le moins, mal connue* ». En plus de l'actualisation de la parole traditionnelle, de la rupture et de la revalorisation culturelles, elle signale la fécondité et l'intérêt du mythe dans tous ses aspects ainsi qu'une intention de réappropriation de l'Histoire. Fait remarquable, elle peut très bien être portée à l'écran. La création littéraire est soutenue chez

Bemba par une connaissance rigoureuse des philosophes, poètes, romanciers, dramaturges et essayistes parmi les plus connus, qu'il intègre à son œuvre. Le grand talent de ce créateur effacé révèle également une profonde connaissance de la culture congolaise. Kadima-Nzujj montre comment le travail de la citation universalise l'œuvre de Bemba puisque celui-ci tient compte de celle des hommes qui l'ont précédé. Ce goût prononcé du masque, cette obsession du dédoublement, cette « *polypseudonymie* » dont parle Bokiba, outre qu'elle relève de « *la création de notre écrivain* », montre que la question identitaire, celle du « *qui suis-je ? qui ne suis-je pas ?* » demeure au centre de la poétique de Bemba.

La seconde partie consacrée à la réception critique montre d'emblée que « *les textes de création de Sylvain N'tari Bemba peuvent être lus comme des sources de documentation musicale* » puisque chez lui, la recherche musicologique se veut, selon le mot de Bokiba, une « *sociographie chronologique* » de la musique du Congo-Zaïre, c'est-à-dire une saisie des signes distinctifs successifs de la musique des deux pays à partir des bouleversements sociaux et historiques. Les différents intervenants mettent en lumière la manière dont se tissent les rapports entre les arts dans le texte. A en croire même Kouvouama, Bemba invente le futur. Une œuvre totale donc qui mérite d'être (re)découverte. Signalons l'excellent article de Makita qui montre concrètement comment est reçue l'œuvre de Bemba.

L'ironie et la distance avec lesquelles il parle de lui-même dans la dernière partie de ce livre, qui lui est entièrement

consacrée, présentent l'artiste au travail. Ses poèmes, sa communication ou encore la référence à Guillén montrent que la littérature, la musicologie, le journalisme et peut-être même l'effacement de soi ont été pour le « *doyen des lettres congolaises* » autant de voies pour se mettre « *en route vers nous* », selon le beau mot de Sony Labou Tansi. Faute de place, il ne nous a pas été possible de parler de toutes les contributions qui composent l'ouvrage. Pourtant chaque texte s'efforce de pénétrer l'œuvre de Bemba sous un angle toujours différent, avec compétence et originalité, sollicitant à chaque fois des approches nouvelles de sens. Le principal intérêt de l'ouvrage réside donc dans la pluralité des points de vue et des démarches méthodologiques variées.

Bellarmin MOUTSINGA