

La chanson congolaise moderne

www.librairieharmattan.com
harmattan1@wanadoo.fr
diffusion.harmattan@wanadoo.fr

© L'Harmattan, 2005
ISBN : 2-7475-9727-X
EAN : 9782747597272

GINZANZA U-LEMBA

La chanson congolaise moderne

*De la rumba « fondamentale »
au « ndombolo »*

L'Harmattan

5-7, rue de l'École-Polytechnique ; 75005 Paris

FRANCE

L'Harmattan Hongrie

Könyvesbolt

Kossuth L. u 14-16

1053 Budapest

Espace L'Harmattan Kinshasa

Fac. des Sc. Sociales, Pol. et

Adm. ; BP243, KIN XI

Université de Kinshasa – RDC

L'Harmattan Italia

Via Degli Artisti, 15

10124 Torino

ITALIE

L'Harmattan Burkina Faso

1200 logements villa 96

12B2260

Ouagadougou 12

Espace L'Harmattan Kinshasa

Créé en 2003, L'espace L'Harmattan Kinshasa est dirigé par Léon Matangila Musadila. Il veut inciter les intellectuels africains à revaloriser la culture de l'écrit et des belles-lettres, à permettre aux auteurs africains la possibilité de publier aux Editions l'Harmattan à Paris sans avoir à se déplacer, afin de mieux faire connaître les problèmes de l'Afrique. L'Espace L'Harmattan Kinshasa est ouvert aux différents thèmes de réflexion sur la société, sans aucune distinction. En effet, dans le cadre complexe du mouvement de la mondialisation, le continent africain reste encore, en ce début de XXI^e siècle, un vaste chantier à construire. Tout se passe comme si on devait donner raison à un afro-pessimisme. Avec l'Espace L'Harmattan Kinshasa, l'Afrique veut vivre la réalité de la mondialisation comme un « rendez-vous du donner et du recevoir » au sens de L. S. Senghor. Cependant, l'Afrique ne peut en aucun cas sortir de ses différents maux sans l'engagement des Africains eux-mêmes, des intellectuels surtout.

Pour tout contact :

Espace L'Harmattan Kinshasa

Faculté des sciences sociales, politiques et administratives

Université de Kinshasa

BP 243

Kinshasa XI

Tél. : 0024398697603 (Kinshasa)

Email : matangilamusadila@yahoo.fr

Ouvrages déjà parus à

L'Harmattan/Espace L'Harmattan Kinshasa :

LOMBO D., *L'université chrétienne de Kinshasa : historique et perspective*, 2003, 108 p.

MATANGILA Musadila Léon, *L'enseignement universitaire et supérieur au Congo-Kinshasa. Défis et éthique*, Paris, 2003, 114 p.

SHOMBA Sylvain, *Kinshasa : mégapopolis malade des dérives existentielles*, Paris, 2004, 132 p.

KHONDE Ngma Di Mbumba Côte, *Boma au temps de l'Etat indépendant du Congo (1885-1908). Peuplement et Aménagement*, Paris, 2005, 380 p.

SHOMBA KINYAMBA Sylvain (sous la direction de), *Les sciences sociales au Congo-Kinshasa. Cinquante ans après*, Paris, 2005. 222 p.

LAPIKA D., TSHUNGU B., TETE W., *Tribus et Ethnies de Bandundu*, 2005, à paraître.

***« Le plus fou des hommes
peut poser davantage de questions
que le plus sage ne peut
en donner des réponses. »***

Lui quelque part.

DEDICACE

*Au Seigneur Jésus Christ, mon seul soutien,
Mon rempart, mon bouclier, ma forteresse,*

Je rends grâce pour ce travail.

*A la mémoire de celui dont je porte le nom,
Et de celle dont j'ai tété les mamelles,*

*A Jeannette, ma compagne de tous les jours,
Avec tout l'amour et la tendresse,*

A mes enfants bien-aimés, pour leur foi et leurs prières

A tous mes frères et sœurs en Christ et à tous mes amis,

Je dédie ce travail.

PREFACE

Ginzanza u-Lemba m'a proposé de préfacer son essai sur La chanson congolaise moderne : de la rumba fondamentale au ndombolo. J'ai spontanément accepté. Par devoir et par plaisir.

Par devoir d'abord : j'estime que l'exceptionnelle créativité musicale des Congolais est en disproportion par rapport aux études qui s'y rapportent. Quand on a en effet cité des auteurs comme Michel Lonoh, Philippe Kanza, Tshonga Onymbe, Bwatsa Kafungu, Manda Tchebwa, Kinkela vi Kans'y, on a à peu près fait le tour des « spécialistes ». Encore que les approches, en terme strictement scientifique, sont d'inégale valeur, quoique indispensables, allant de la chronique historique à l'anthologie thématique en passant par des essais plus ou moins sociologiques.

Or voilà que nous avons pour la première fois, me semble-t-il, un chercheur polyvalent : à la fois, critique littéraire et musicologue. Si l'on ajoute que Ginzanza est enseignant à la faculté des Lettres de l'université de Kinshasa, on ne peut que se féliciter des faveurs inédites dont commence à jouir la chanson populaire congolaise longtemps tenue à l'écart par les universitaires et autres esthètes purs et durs.

Approche littéraire et musicologique, l'ouvrage est aussi une analyse diachronico-synchrone. Avec patience et méthode – notations techniques sur partition à l'appui – l'auteur a remis à jour les questions majeures restées longtemps plus ou moins en suspens comme les origines métissées de la chanson congolaise moderne, comme la classification des tendances fortes et des « écoles », comme l'émergence de la musique religieuse...

Le devoir pour le préfacer se situe donc du côté du témoignage en faveur de la rigueur historique et méthodologique.

Devoir. Plaisir également.

Le plaisir c'est d'abord un texte écrit dans un style dense, passionné, passionnant. Le plaisir c'est aussi de redécouvrir avec nostalgie à travers quelques chansons – paradigmes sélectionnés –

tout l'univers de challenge, de charme et d'érotisme des fameuses 50 années d'« ambiance ».

Peut-être, malgré tout, qu'un lecteur trop pointilleux pourrait sourciller en découvrant la place réduite réservée à un pionnier comme Joseph Kabasele au profit de Pascal Tabu Ley, ou bien l'éloge sans doute trop appuyé de la « chanson révolutionnaire » chère au Parti-Etat (en accordant une sorte d'absolution à tout le mouvement de récupération et de transgression des chants rituels au profit du culte de la personnalité), ou encore l'absence des faits historiques pourtant marquants telle la création en 1967 du Conservatoire national de musique et d'arts dramatique (actuel INA), la création en 1974 du Ballet national, mais aussi la mise en place des structures de gestion collective des droits des artistes musiciens à travers la Société d'auteurs compositeurs congolais (SACO, 1961), l'Office national des droits d'auteur (ONDA, 1962) et enfin la Société nationale des éditeurs, compositeurs et auteurs (SONECA, 1969).

De même, il me semble qu'il y a lieu de nuancer ou d'explicitier quelques termes employés dans l'ouvrage : par exemple musiciens « classiques », « libéraux » ; danses « obscènes », etc.

Tout compte fait, il s'agit là d'observations périphériques qui n'enlèvent en rien l'intérêt de l'ouvrage. En enrichissant ainsi la liste des publications sur la musique congolaise, Ginzanza u-Lemba y appose en même temps, je l'ai dit, la touche de rigueur et de science indispensables.

Je souhaite que l'ouvrage ait tous les suffrages du public et qu'il confirme ce que nous pressentons profondément : la musique, pour le peuple congolais, n'est pas un luxe, n'est pas une simple distraction, elle est une manière de s'affirmer, de Résister.

Il reste à souhaiter aussi que les meilleurs témoignages paralittéraires et harmoniques de cette musique puissent donner lieu à des anthologies de référence en faveur de nos écoles et de nos universités.

Le temps est donc venu pour nous tous – jeunes, adultes, « fans », musicologues, promoteurs – d'écouter notre musique plus attentivement, plus « intelligemment » (au sens étymologique de « intelligente » : lire entre les lignes), non seulement pour en savourer la teneur, non seulement pour se tremousser, mais aussi pour en découvrir les signes sociaux du présent et du futur.

Pr. Lye M. YOKA

Professeur ordinaire à l'Institut national des Arts
Coordonnateur du Comité de gestion de la SONECA RDC

Avant propos

Avant toute entrée en matière, il est d'usage pour l'auteur de préparer à l'intention de ses lecteurs le cadre dans lequel il souhaiterait circonscrire ses affirmations et, pourquoi pas, de prendre une certaine distance vis-à-vis de son texte. En ce qui nous concerne, nous devons commencer par avouer qu'il nous a fallu beaucoup de courage pour nous décider à mettre à la disposition des critiques, des chroniqueurs, des mélomanes et des nombreux lecteurs, ce livre sur la musique congolaise dite « moderne ».

Courage, d'abord parce que la musique est avant tout une science et qu'il importe de prendre un minimum de dispositions pour que cette étude ne tranche pas trop avec les préceptes scientifiques en vigueur dans la discipline, étant donné que la musicologie n'est pas notre spécialité. A ce propos nous dirons tout de suite, sans que cela puisse constituer une excuse, qu'après avoir cherché en vain une documentation adéquate pour décanter certains de nos propos, nous avons jugé utile de livrer cette étude sous sa forme brute, avec l'espoir que des techniciens mieux outillés que nous se chargeront d'en faire la toilette ; c'est-à-dire, en extraire la connaissance pure et faire disparaître les scories. Nous solliciterons donc l'indulgence et la compréhension de notre audience.

Courage ensuite parce qu'après les tentatives d'adaptation progressive de notre étude par rapport à l'évolution de cette musique, nous avons eu l'impression que, chaque fois que nos descriptions étaient finalement conformes à nos observations, elles ne répondaient déjà plus tout à fait aux réalités actuelles du terrain. Nous courions ainsi le risque permanent de ne pas couvrir notre sujet d'étude. Là encore, nous comptons sur l'indulgence de nos lecteurs et sur les compétences en la matière pour combler nos lacunes.

Courage aussi, à cause de la période de crise que nous traversons actuellement dans notre pays le Congo, confronté à de multiples défis, une période qui n'est plus du tout propice à la recherche intellectuelle. L'absence d'une documentation spécialisée relative à notre musique

nous a acculé à porter seul une trop grande responsabilité dans un domaine qui nous échappe presque complètement. Cela ne constitue certes pas une excuse pour écrire des contrevérités, mais fallait-il cesser d'écrire pour cela ? Il nous a fallu plus de trente ans pour répondre à cette question.

Courage peut-être enfin, parce que nous acceptons dans cette aventure de nous exposer à la critique scientifique, à un moment où elle est des plus aguerries. « Foncer » ainsi tête baissée dans une gestation qui pourrait engendrer un mort-né, seuls les naïfs peuvent avoir cette témérité. Nous espérons seulement pouvoir lui survivre afin d'en apprécier le prix.

C'est donc dans cette incertitude que nous avons décidé de proposer aux amateurs de la connaissance quelques conclusions issues de nos analyses et observations d'un phénomène qui aura marqué toute la seconde moitié du XX^e siècle et que nous avons convenu d'appeler : *la chanson congolaise moderne*.

Le qualificatif *moderne* a déjà, à lui seul, fait couler beaucoup d'encre et de salive, lors des discussions dans des forums spécialisés et à travers la presse écrite et audiovisuelle. Nous n'allons pas nous impliquer dans cette polémique que nous laissons volontiers aux spécialistes. Nous avons néanmoins gardé ce terme, pour qu'il puisse, ici également, continuer de désigner ce qu'il a toujours essayé de faire, par le syntagme nominal *musique congolaise moderne*. Notre préoccupation actuelle n'est donc pas de savoir s'il la désigne bien ainsi. Nous soulignerons néanmoins son identité culturelle « kinoise », acquise par sa naissance et « congolaise » par son adoption. Nous parlerons notamment de « zones musicales » dont celle de Kinshasa-Brazzaville qui est son « foyer mère » et d'où elle a rayonné à travers tout le pays et même au-delà des frontières nationales.

S'agissant de l'opportunité de cette étude, nous nous sommes demandé s'il valait la peine de parler de notre musique et d'allouer un temps de réflexion sur son objet, au lieu de consacrer cette énergie sur des matières plus sérieuses et plus urgentes pour le développement de notre pays. Ce qui a conduit tout naturellement à la question de savoir quelle est la place qu'occupe la chanson dans la société congolaise. Pour tenter de répondre à cette question, nous avons inventorié les différents usages que l'on a faits de cette chanson. La chanson congolaise moderne a servi à louer Dieu, elle a servi de média pour véhiculer des messages ou exprimer des valeurs culturelles de nos sociétés. Elle a également favorisé le rapprochement entre groupes tribaux et a engendré des motivations communautaires. Elle a enfin servi à agrémenter les moments de détente et de loisirs, etc.

Il convient en effet de souligner la dérive heureuse de sa pratique dans ce que nous avons appelé la chanson religieuse ou chrétienne. La

chanson congolaise moderne sert désormais abondamment à glorifier le Seigneur à travers des chants de louange et d'adoration. De plus en plus de vedettes de ce genre se convertissent de la chanson profane à la chanson chrétienne. Mais cette dérive heureuse n'a pas encore réussi à supplanter son utilisation à des fins de loisirs ou de distraction. C'est apparemment à cet usage que ce genre consacre le gros de sa pratique. La chanson congolaise moderne est très consommée dans les bars et dancings des villes, des cités et de grandes agglomérations urbaines, où elle agrmente les soirées dansantes, les journées de fête ou de réjouissance, les manifestations culturelles, etc. Elle peut aider, par exemple, à rapprocher des peuples et à favoriser de nouvelles amitiés autour d'un « pot ». Elle nivelle à cette occasion les mentalités et les traditions culturelles des différents groupes tribaux, et crée de nouvelles relations dans la communauté citadine. La chanson peut donc s'avérer un atout majeur au service du développement. Mais elle peut également créer un certain fanatisme parmi les jeunes si elle n'est pas appréhendée avec lucidité, ou conduire certains d'entre eux au laxisme.

Comme moyen de communication et d'expression notamment, cette chanson s'est révélée être un média de première force. Nous avons constaté en effet qu'un message véhiculé par la chanson accroche un plus grand public. Cela est d'autant plus vrai que la publicité en a fait son instrument de prédilection pour la promotion de nombreux produits commerciaux. On pourrait l'utiliser avec la même efficacité pour former et éduquer les masses ou véhiculer un message quelconque. La chanson congolaise moderne peut donc constituer, pour le Congolais du terroir, une véritable source pleine d'enseignements, de leçons pratiques, de sensations et d'émotions, mais aussi un miroir et une balise pour la société. Elle constitue donc un patrimoine culturel évident et une source de revenus certaine, car elle se vend bien dans le pays et à l'étranger.

Il serait donc impérieux que le Congolais puisse se focaliser une bonne fois sur ce patrimoine culturel national, afin d'en inventorier les acquis susceptibles d'être exploités pour le développement du pays. Ce livre pourrait contribuer à déblayer le terrain pour atteindre ce but. Il va proposer une notion aussi large que possible sur ce qu'est la chanson congolaise moderne. Une fois son identité établie, il sera plus aisé d'en étudier les différents aspects et de « monter » une véritable discipline sur son objet et sur ses implications socioculturelles.

Nous avons amorcé l'étude de cette chanson et avons élaboré toute une série de notions inédites en vue de sa description. Nous tenons donc à prévenir les lecteurs au sujet de certaines affirmations assez ambitieuses qu'ils trouveront dans ce livre, et pour lesquelles leur appréciation sera sollicitée. Ce livre est né du besoin que nous avons

ressenti depuis nos études à l'Université Lovanium (Kinshasa, RDC, 1971), de critiquer positivement ce patrimoine artistique et culturel national. Notre motivation est d'autant plus grande que le domaine de recherche de cette musique est resté longtemps inexploré.

Nous terminerons cette adresse en saluant la contribution de tous ceux qui nous ont aidé lors des enquêtes, des interviews, des auditions et discussions, et ceux qui ont participé à la lecture et la correction de ce livre. Nous citerons notamment les professeurs Kasoro Tumbwe, Mukash Kalel, Petelo Nginamau, Ngub'Unsim de l'université de Kinshasa, qui ont accepté de lire et corriger le manuscrit, et le professeur Lye Yoka de l'Institut national des Arts qui a bien voulu accepter de le préfacer.

Que les uns et les autres trouvent ici l'expression de nos sincères remerciements ! Ces remerciements s'étendent également à toutes les personnes qui prendront le temps de nous écrire pour nous témoigner un quelconque soutien, car nous en avons grandement besoin pour continuer notre quête, dans ce domaine qui nous est cher et dans lequel nous nous sommes retrouvé sans aucune préparation.

Introduction

La République démocratique du Congo est un pays situé en Afrique Centrale, grand comme quatre fois la France et quatre-vingts fois la Belgique, avec une population de 60 millions d'habitants (estimée en l'an 2000). Il couvre une superficie de 2 344 932 km² et s'étend entre 5° 2' de latitude nord et 13° 50' de latitude sud d'une part, et entre 12° 15' et 31° 15' de longitude d'autre part. On dit que la RDC est à cheval sur l'équateur. Le Congo est traversé de part en part par le fleuve qui porte son nom ; *le fleuve Congo*, dont l'épine dorsale en forme de demi-cercle forme une cuvette.

Le Congo connaît un climat intertropical ; climat équatorial dans une bonne partie située dans la cuvette centrale avec humidité et pluies pendant toute l'année, climats tropicaux aux deux hémisphères nord et sud, entraînant un débit plus au moins régulier du fleuve Congo, et un climat d'altitude à l'est du pays. Le fleuve, qui s'étend sur une longueur totale de 4 700 km, connaît plusieurs biefs navigables dont un de 1 700 km entre Kinshasa (Léopoldville) et Kisangani (Stanleyville), et compte un réseau d'affluents de plus de 14 500 km de voies navigables. Le fleuve Congo connaît en outre des rapides dans son cours inférieur sur 350 km entre Kinshasa et Matadi. Un site y a été choisi pour ériger un des plus grands barrages du monde, le barrage d'Inga, qui produit actuellement (2002) près de 2 000 MW et compte fournir, à son étape finale, de l'énergie électrique à plusieurs pays africains du nord comme du sud. Le pays compte également plusieurs lacs, dont le lac Tumba et Maïndombe à l'ouest et la chaîne des lacs d'origine tectonique à l'est. Ce sont, du nord au sud, les lacs Albert, Edouard, Kivu et le lac Tanganyika, l'un des plus profonds du monde (1 435 m), avec une longueur de 740 km¹.

¹ CORNEVIN R., *Histoire du Congo : des origines préhistorique à la R.D.C.*, p. 20.

Le Congo compte une forêt qui couvre près de 48 % de sa superficie et occupe toute la cuvette centrale, entourée par une savane plus ou moins arborée². Il partage sa frontière sur 9 165 km avec au nord-ouest et au nord l'enclave de Cabinda, le Congo Brazzaville, la République centrafricaine et le Soudan, à l'est avec l'Ouganda, le Rwanda, le Burundi, la Tanzanie, la Zambie, et au sud-ouest avec l'Angola. Le Congo est semi-enclavé ; il ne compte que 40 km de littoral sur l'océan Atlantique.

« *Le Congo est un scandale géologique* », se plaît-on à dire, car il compte plusieurs richesses minières parmi lesquelles : le cuivre, le cobalt (60 % de la production mondiale), l'or, le diamant (premier producteur mondial du diamant industriel), l'étain, l'uranium (ayant servi à la fabrication de la première bombe atomique), le plomb, le manganèse, la houille, le zinc, le tungstène, le cadmium, le lithium, l'argent, le platine³, etc. Il est à noter que l'exploitation de ces produits miniers s'est estompée ou a été sensiblement réduite par suite des difficultés de tous ordres, notamment les guerres et les pillages, la récession économique qui a entraîné la baisse des cours des matières premières sur les marchés mondiaux.

Le Congo est peuplé essentiellement de Bantous dont l'origine est incertaine, mais qui viennent probablement de Benoué (Nigeria actuel) et qui se sont installés dans les forêts et dans les savanes, des groupes soudanais (Ngbaka et Zande) notamment au nord et les Nilotiques au nord-est⁴. Les populations actuelles sont le résultat de plusieurs processus, notamment des infiltrations, alliances, assimilations, relations économiques, colonisation et diverses influences⁵.

Colonisé par les Belges depuis 1886 (Conférence de Berlin), le Congo belge d'alors a acquis son indépendance en 1960 et est devenu la République démocratique du Congo. Il a déjà connu trois législatures et a changé trois fois de noms : de la RDC après l'indépendance, il s'est appelé République du Zaïre sous le président Mobutu de 1971 à 1997 et est redevenu RDC sous le président Kabila en 1997. C'est de ce grand pays au cœur de l'Afrique qu'il sera question dans ce document, notamment de l'une de ses plus grandes richesses culturelles, en l'occurrence la chanson congolaise moderne.

La musique en général et la chanson congolaise en particulier constituent un phénomène socioculturel évident. Pour cette dernière, son expansion dans le pays et l'intérêt qu'elle suscite à l'étranger

² CORNEVIN R., *op. cit.*, p. 22.

³ *Ibid.*, p. 18.

⁴ QUERSIN B., La musique traditionnelle du Zaïre, in *Zaïre Magazine*, Bruxelles, n° 2, janvier-février., 1986, p. 50.

⁵ *Ibid.*

méritent que l'on s'y arrête un instant pour tenter de la définir, d'étudier les conditions de sa production, d'évaluer non seulement ses recettes artistiques en tant qu'œuvre d'art, mais aussi son efficacité comme moyen d'expression et de communication des masses, bref d'apprécier son impact social et culturel. Ce travail n'a certes pas l'ambition de couvrir tous ces aspects, mais nous osons espérer qu'il va tenter de cerner, dans la mesure du possible, l'essentiel de ce qui paraît être la *chanson congolaise moderne* et son mode de production. Il va essayer de répondre à deux questions fondamentales : *qu'est-ce que la chanson congolaise moderne, et comment se réalise-t-elle ?*

Ne pourrait-on pas soumettre ce genre à une étude systématique ou à une description de type classique, afin d'y déceler des constantes théoriques susceptibles de sanctionner sa production ? Nous croyons que ce travail jette les bases d'une telle étude et nous restons convaincu que, comme toute œuvre de pionnier, il ne manquera pas de susciter par effet d'entraînement, de nombreuses autres questions qui nécessiteront davantage d'études et de développement. Notre souhait est qu'un phénomène aussi important soit l'objet d'une attention plus marquée de la part des scientifiques contemporains concernés par son domaine d'étude. C'est pour cette raison que nous n'avons plus hésité à en dire tout ce que nous croyions devoir dire, avec l'espoir qu'en guise de réactions, une moisson de contributions viendra contredire ou compléter nos propos et qu'une véritable discipline sera identifiée et mise sur pied, avec une multitude d'aspects complémentaires.

Le travail est subdivisé en quatre chapitres. Le premier tente de définir la chanson congolaise moderne à travers une hypothèse d'évolution basée sur quelques critères qui seront, à l'occasion, décrits de façon sommaire, depuis la chanson traditionnelle ou folklorique jusqu'à la chanson congolaise dite « moderne », en passant par une étape transitoire appelée semi-folklorique (ou semi-moderne).

Le deuxième chapitre reste dans le prolongement du premier en ce qu'il essaie de compléter la carte d'identité de la chanson congolaise moderne en tant que *média* de communication et d'expression. Elle fait mention notamment de la matière à chanter, mais aussi du producteur de cette chanson ainsi que du contexte d'énonciation de la chanson conçue comme un *discours verbal* chanté. Cette partie traite successivement du *thème vocal*, où l'on a distingué le thème surnaturel ou religieux, les thèmes socio-politiques et le thème mondain ; du *discours verbal*, avec ses différentes sources d'inspiration qui n'ont été qu'effleurées dans ce document ; et de la *danse*, avec un bref commentaire concernant son aspect chorégraphique.

Le troisième chapitre, qui concerne quelques aspects ethnomusicologiques, constitue une étude synchronique de la chanson congolaise moderne à un moment donné de son évolution, c'est-à-dire durant les

années soixante-dix. C'est une approche technique, une description très personnelle que nous venons proposer au monde scientifique. Réalisée avec des notions très élémentaires, cette approche technique de la chanson congolaise est surtout destinée à répondre à la nécessité d'une description « structurelle » de ce genre, en proposant une présentation toute nouvelle de ses différents éléments constitutifs, à moins qu'une étude similaire éventuelle se soit réalisée ailleurs à notre insu. Dans ce chapitre, il est question de la présentation technique de la chanson congolaise moderne. On y parle plus longuement de l'organisation et de l'agencement de ses différentes parties, mais aussi des notions comme *le style*, *le cycle*, *la mesure*, *le tempo* et *le pattern rythmique*. On verra notamment comment du style de la rumba dite « fondamentale », la chanson congolaise moderne en est arrivée à la rumba-soukous avec des danses comme le « ndombolo ». On y parle également de la réalisation *instrumentale et vocale*, et plus particulièrement de la *prosodie* en musique congolaise moderne.

Ce chapitre se termine par l'une ou l'autre notion insérée ici afin d'attirer l'attention des « protagonistes » de ce genre sur le besoin éventuel de les décrire. Les propositions qui y sont exposées sont très osées, mais il nous a semblé que c'est la seule façon d'inciter les autres partenaires de la chanson congolaise moderne à se pencher sur ces divers aspects en vue de trouver une méthode d'approche qui permette une meilleure description et classification.

Le quatrième et dernier chapitre concerne des notions essentielles de tendances musicales et d'écoles stylistiques, deux préoccupations qui vont déboucher sur une tentative de classification de ces tendances. Nous avons en effet, essayé de décrire les différentes tendances qui foisonnent en musique congolaise moderne et dont la classification pourrait constituer un problème sérieux. La mise en évidence de l'école *makiadiste*⁶, sans doute l'une des plus importantes de ce genre, nous a en outre permis de proposer une étude inédite sur l'un ou l'autre aspect technique exploité par les membres de cette grande famille.

Nous devons reconnaître que ce travail, dans sa première parution, est très pauvre en illustrations. Le lecteur découvrira néanmoins les champs d'application de nos descriptions théoriques sur quelques « chansons types » triées sur le tas. La description sommaire de ces chansons va prendre en compte certains aspects décrits antérieurement. Nous avons proposé en outre une ébauche partielle d'analyse « textuelle » de la chanson congolaise moderne, destinée à son étude en milieu scolaire.

⁶ Ecole stylistique (tendance musicale) dont Lwambo Makiadi serait le maître.

Dans la conclusion, il s'agira d'abord d'évaluer la portée de la ou des réponses proposées à la double question principale faisant l'objet de ce travail, mais l'occasion sera aussi donnée de présenter une série de propositions et d'options qui resteront ouvertes à l'intention du chercheur et de l'opinion scientifique. On pourra y forger les premières formulations de quelques projets de recherche dans le domaine de la musicologie, car nous restons persuadé que plusieurs de nos titres ou sous-titres pourraient constituer chacun le sujet de tout un livre. Nous sommes donc conscient des limites de ce document qui pourra finalement susciter davantage de questions qu'il n'aura donné de réponses. Mais ce seul fait constituerait déjà pour nous un objectif précieux d'atteint.

Nous destinons ce travail à toute la communauté scientifique que nous invitons ainsi tacitement à extraire de la matière brute contenue dans cet ouvrage plusieurs sous-produits améliorés, selon les différents usages possibles, et parachever l'œuvre ici amorcée. Une adresse spéciale est faite aux chercheurs et chroniqueurs de musique, mais également à l'étudiant du conservatoire, à qui incombe aussi le rôle d'analyste et de critique d'art. Le mélomane pourra découvrir ici des aspects qu'il n'aurait peut-être jamais envisagés dans l'appréciation de sa chanson fétiche. Il serait ainsi plus conforté dans son jugement et se trouverait mieux préparé à appréhender les recettes artistiques de la chanson, au lieu de se limiter au seul aspect récréatif ou émotionnel.

L'artiste musicien congolais nous a semblé, à bien des égards, inconscient du rôle qu'il s'est attribué dans le choix de son travail. Il a souvent tendance à n'envisager que les aspects émotionnels et lucratifs de son œuvre, sans trop se soucier de l'impact socioculturel de celle-ci. Cette étude pourrait l'aider à percevoir sa production dans un cadre plus global et multidimensionnel et à mieux saisir l'étendue de ses responsabilités dans la société de consommation où il évolue. Elle pourrait aussi l'aider à privilégier l'essentiel plutôt que l'accessoire. Du point de vue purement technique, l'artiste musicien, principal artisan de cette musique, aurait tout intérêt à voir décrite et analysée l'œuvre qu'il a produite, et à redécouvrir en retour la dimension réelle de son travail. Il verrait ainsi plusieurs fenêtres s'ouvrir sur son œuvre et la critique qui s'en suivrait l'aiderait sans doute à l'améliorer davantage.

Le chercheur et le chroniqueur pourraient, quant à eux, ébaucher une méthode d'approche plus standardisée d'analyse de la chanson congolaise moderne, à la lumière de certaines de nos descriptions et observations. Les différentes constantes dans la façon d'appréhender les recettes d'une œuvre pourraient ainsi se préciser progressivement

pour aboutir à un concept classique robot à partir duquel l'œuvre musicale congolaise pourrait être étudiée.

Nous venons par ce travail ajouter une pierre à l'édifice que nos prédécesseurs ont commencée dans le domaine de la musique congolaise, prédécesseurs à qui nous rendons un hommage mérité, avec l'espoir que nous ferons de nombreux émules qui contribueront à la naissance d'une véritable discipline scientifique que nous léguerons à notre jeunesse intellectuelle.

Ce titre s'ajoute à quelques autres qui ont précédé, parmi lesquels nous pouvons citer l'œuvre de Michel Lonoh, l'un de ceux qui ont tracé le premier sentier avec son livre intitulé *Essai de commentaire de la musique congolaise moderne*. Il est de ceux qui ont participé à l'émergence d'une littérature « musicale » congolaise dans notre pays. Il a également joué un rôle capital dans la façon d'appréhender son domaine de recherche, de savoir comment le présenter. Après avoir lu son livre, nous avons constaté que, même si plusieurs de nos propos pouvaient se recouper par endroits, nos deux ouvrages essayent plutôt de se compléter, dans ce sens que la plupart des sous-titres proposés ici rencontrent une bonne part des préoccupations évoquées par Michel Lonoh. Nous recommandons donc vivement aux passionnés de ce genre la lecture de cette œuvre de pionnier.

De plusieurs articles qui ont été écrits sur la musique congolaise moderne, nous pouvons épingler en passant la contribution de Tshonga-Onyumbé dans la revue Zaïre Afrique. Les extraits des chansons repris dans ces articles ont pallié la carence de textes écrits. Tshonga a en effet recopié et traduit partiellement un certain nombre de chansons, ce qui permettait de connaître leurs compositeurs, leurs ensembles musicaux, leurs datations, etc. Nous avons ainsi pu disposer de « morceaux » de plusieurs chansons de l'époque classique et même des années quatre-vingt, à défaut d'un « corpus » plus consistant.

Evoquons également l'œuvre de Manda Tchewwa intitulé *Terre de la Chanson*, dont la parution a coïncidé avec la fin de la rédaction de notre document. Nous l'avons donc lu avec empressement afin d'y puiser l'information nécessaire et utile sur ce domaine qui a longtemps souffert d'un manque presque total de documentation. Nous avons été agréablement surpris de constater qu'au-delà de toutes ses descriptions passionnelles et romantiques de cette musique, *Terre de la Chanson* constitue une véritable banque d'informations très fouillées sur l'histoire et l'évolution de cette musique à travers son environnement socio-politique et économique-culturel.

De ce point de vue, ce livre est indispensable comme référence et comme repère pour tout chercheur du domaine de la musicologie, mais aussi du domaine historique et culturel. Nous nous sommes en

autre aperçu que par endroits nos deux livres tentent d'exposer la même substance sous des points de vue différents, mais fort heureusement complémentaires. Nous devons donc une fière chandelle à l'auteur de *Terre de la Chanson*, comme à tous les autres qu'il a eu le bonheur de lire et de citer à travers ses écrits.

Avec la parution de *Terre de la Chanson*, nous avons également été heureux de constater qu'une bonne part de nos préoccupations était prise en compte par Manda Tchebwa. Nous pouvions alors ajouter notre contribution, le terrain ayant été bien préparé par les parutions antérieures. A lui et à tous les prédécesseurs, nous disons merci d'avoir ainsi contribué à enrichir la documentation sur ce genre, qui a de plus en plus besoin d'une littérature spécialisée à la mesure de sa popularité et de son impact tant à l'intérieur qu'à l'extérieur des frontières nationales.

Terre de la Chanson constitue, avec *Essai de commentaire de la musique congolaise moderne* et tous les autres documents produits à ce jour, un socle nécessaire et indispensable sur lequel pourront s'appuyer les littératures à venir, quels que soient leurs objets, leurs orientations et leurs singularités. Nous restons persuadé qu'avec cette littérature naissante, la musique congolaise moderne repose désormais sur des assises historiques et culturelles solides et sûres, qu'elle acquiert enfin ses pièces d'identité complètes avec lesquelles elle peut solliciter un passeport et un visa pour l'étranger, sans craindre d'y être incomprise, et qu'elle peut sortir définitivement du ghetto pour embrasser une carrière internationale.

Avec ces publications, les domaines de recherche en musicologie congolaise vont également se préciser de plus en plus au bénéfice de nos étudiants du conservatoire de musique et d'autres chercheurs, qui auront pour ainsi dire « du pain sur la planche ». Nous regrettons néanmoins de n'avoir pu disposer d'une anthologie périodique des chansons congolaises modernes ou d'un répertoire de toutes les chansons enregistrées tant dans notre pays qu'à l'étranger, reprenant pour chaque œuvre son auteur, l'orchestre, la date d'édition, le texte intégral et, si possible, la traduction française, etc. Le manque d'un document complet et fiable reprenant toutes ces informations nous a énormément handicapé dans nos recherches.

Puisse *La Chanson congolaise Moderne* trouver aux côtés de ses prédécesseurs et auprès de son audience une réception à la mesure de ses ambitions et consolider davantage la maîtrise de ce genre par les autochtones de ce grand pays au cœur de l'Afrique !

Chapitre 1

La chanson congolaise

Introduction

Ce chapitre tente d'extraire la chanson qui nous concerne de ses origines lointaines à savoir la musique traditionnelle congolaise, d'une part, et latino-américaine de l'autre, d'essayer de la situer et de l'expliquer dans son contexte de production actuel. Nous avons toujours affirmé que la chanson congolaise moderne est le miroir de la société congolaise par excellence. Nous préciserons qu'il s'agit de la société congolaise postcoloniale, une société qui semble avoir perdu ses repères traditionnels, une société en quête de son identité culturelle. Nous ne pouvons pas saisir en un tour de main les nombreux aspects de cette société dans son ensemble, mais nous allons dire un mot sur son aspect culturel dont relève la chanson congolaise moderne, aussi appelée chanson de variété¹.

Les Congolais avaient longtemps vécu sous l'emprise de la tradition dans des communautés tribales, selon le mode de vie de leurs ancêtres respectifs et selon des croyances et des valeurs morales et sociales propres. Avec le phénomène colonial, qui avait opté pour l'« émancipation » des autochtones à travers l'instruction et l'éducation « occidentales » notamment, les Congolais ont été déracinés de leurs milieux traditionnels et cantonnés dans des agglomérations urbaines, soit pour étudier, soit pour servir de main-d'œuvre à l'exploitation coloniale. Dans ces cités, ils vont adopter un mode de vie quelque peu artificiel, fait de plusieurs ingrédients résultant du nivellement systématique ou du mixage des différentes cultures tant

¹ KADIMA-NZUJI M., « Paroles et musique, pérennité du lien », in *Notre Librairie*, n°154, avril-juin 2004, p. 15.

traditionnelles que « modernes ». Mais les Congolais ainsi déracinés de leurs cultures respectives n'étaient pas acceptés dans les communautés des colons blancs, l'intégration entre les deux communautés étant strictement réglementée. Le colonisateur, après avoir détruit tous les repères culturels traditionnels des autochtones, n'a pas réussi à les remplacer par les siens, de sorte que le colonisé est devenu, sinon un apatride culturel dans son propre pays, un hybride à la croisée des civilisations.

Le citadin congolais va s'accommoder de ce métissage culturel, — une culture mi-traditionnelle mi-moderne —, qui va régir son mode de vie typiquement urbain et qui va finir par se démarquer du mode de vie tribal, notamment par la dépravation des mœurs, l'absence de l'arbitrage ancestral, la légèreté et le non-respect des coutumes, le manque de solidarité clanique, la « libération » des interdits et des tabous tribaux, bref le « libertinage » culturel consécutif à ce qui pourrait s'assimiler à l'émancipation des jeunes générations. Ceci va confirmer une des caractéristiques des sociétés traditionnelles en mutation culturelle, celle de sombrer dans une décadence sociale et morale et d'opter pour des antivaleurs, pour autant que celles-ci exercent un attrait irrésistible sur les jeunes. Mais on pouvait quand même encore retrouver, chez les adultes notamment, un reste des valeurs ancestrales dans le mode de vie citadin, tels le mariage (coutumier), le respect des morts, la médecine traditionnelle, la solidarité familiale (prise en charge des orphelins), les recettes alimentaires du terroir, etc. et bien sûr la pratique de la chanson.

Nous croyons en effet que la musique congolaise moderne est, en grande partie, le fruit de ce mixage de cultures, dans la mesure où elle intègre essentiellement une recette musicologique des pays latino-américains et des acquis mélodico-rythmiques des musiques traditionnelles, toutes traditions confondues. Nous pouvons relever ce métissage dans la configuration orchestrale, qui est pratiquement la même que celle utilisée par la rumba afro-cubaine, dans le pattern rythmique qui trouve de sérieuses références rythmiques dans le folklore national, et dans la danse rumba qui intègre les figures importées, notamment la danse en couples « hétérosexuels ». La musique congolaise moderne fait usage des trois guitares et de nombreux autres instruments importés qu'elle a adaptés à la mélodie congolaise. A cela se sont ajoutées des recettes thématiques et chorégraphiques de la « culture citadine » des villes de Kinshasa et Brazzaville particulièrement, tant et si bien que la musique congolaise moderne se présente aujourd'hui comme une émanation culturelle de tout un peuple qui a fini par se retrouver dans cette musique, et à s'identifier à elle.

Devant l'importance que la musique congolaise moderne acquiert de nos jours, tant au niveau national qu'international, devant son

évolution et l'exploitation que l'on peut en faire, devant l'engouement qui se crée autour d'elle, cette musique aux multiples facettes (profane, religieuse, patriotique, politique et commerciale, etc.) a cessé d'être une production artisanale d'un groupe social, tribal ou ethnique donné pour devenir un patrimoine national pour l'expression culturelle de tout un peuple. Et c'est au moment où la pratique de cette chanson a atteint son apogée que nous avons choisi d'explorer quelques-uns de ses aspects.

Nous allons l'étudier à travers une hypothèse d'évolution, depuis l'étape traditionnelle ou folklorique jusqu'à la chanson congolaise dite « moderne », en passant par une étape transitoire appelée semi-folklorique. Nous allons en effet essayer d'établir quelques liens qui auraient subsisté à travers les trois étapes de son évolution. Ces liens seront recherchés notamment dans les thèmes, dans l'organisation et le mode de production, dans la technique de composition, la mélodie, l'harmonie et le rythme, ainsi que dans l'instrumentation.

La description sommaire de deux modèles sous-jacents de la chanson congolaise clôturant ce chapitre répond à un souci de situer ces deux sous-genres par rapport à l'objet principal de notre étude, corroborant par endroits les propos qui seront soutenus ici. Il s'agit de la chanson religieuse ou « chrétienne » et la chanson de *propagande politique*, jadis appelée « *chanson révolutionnaire* » sous le règne du Président Mobutu (1965-1997).

1.1. Des origines à nos jours

Nos ancêtres vivaient dans une société organisée en différentes collectivités tribales dont le genre de vie variait d'un groupe social à un autre. Malgré le phénomène d'échanges commerciaux et plusieurs autres facteurs socio-politiques qui ont rapproché les modes de vie de ces différentes collectivités, celles-ci ont conservé pour la plupart l'essentiel de leur patrimoine ancestral, notamment l'ensemble des coutumes, des rites et interdits régissant leur mode de vie. Ces coutumes avaient force de loi et variaient d'une tribu à une autre. Mais, la plupart de ces sociétés traditionnelles, différentes les unes des autres par leur mode de vie, avaient cependant certains traits communs, parmi lesquels nous citerons la pratique de la chanson.

Dans les sociétés traditionnelles africaines en général, et congolaises en particulier, la chanson remplissait des fonctions multiples. Elle servait notamment de moyen de communication ou d'éducation et était au centre des activités sociales. La chanson était un stimulant pour la femme courageuse qui travaillait à son champ, trahissait l'état d'âme de l'homme misérable, trompait l'inquiétude du solitaire et participait à l'épanouissement de l'enfant dans la société. On la retrou-

vait dans des occasions aussi variées que la naissance (des jumeaux notamment), en passant par les rites d'initiation, les fêtes de réjouissance populaire, jusqu'aux cérémonies religieuses et funèbres, etc.

Le Congolais chante dans la tristesse comme dans la joie, de jour comme de nuit, dans le beau comme dans le mauvais temps. Et, cette chanson qu'il fredonne parfois involontairement et qui n'a pas de but explicite sinon celui de consolation ou de simple évasion dans le royaume de la Muse, revêt souvent un caractère introspectif en ce qu'elle peut être le miroir spontané de l'âme dont l'éloquence échappe quelquefois au contrôle de la volonté. La spontanéité de la chanson « introspective » peut aller de pair avec sa qualité affective, car le « moi » inconscient de l'homme contient bien des secrets, qui sont par ailleurs les promoteurs de son comportement conscient.

Outre son caractère introspectif, la chanson jouait surtout un rôle social très important. Dans nos sociétés traditionnelles où le manuscrit était inexistant et l'instruction de type moderne non encore ébauchée, la chanson acquérait un rôle éducatif et quelquefois judiciaire. Le recueil de coutumes devant régir le jugement des palabres dans certaines collectivités du Bas-Congo et du Bandundu, chez les Mbala notamment, était constitué par des « chansons-proverbes ». La procédure de jugement était dès lors caractérisée par l'exécution de courtes chansons à structure « alternée » ; c'est-à-dire formée par une « annonce » et une « réponse ». Les deux parties répondaient en chœur aux versets de l'annonceur. Le procès n'en devenait que plus actif et plus rituel.

Un procès oppose toujours deux parties : le plaignant et l'accusé. Ces deux parties, qui pouvaient se haïr à mort, attendaient que la justice leur soit rendue selon la coutume qui, elle, était représentée par les notables du village. Le procès pouvait donc constituer un danger pour la collectivité. L'atmosphère de son déroulement devait donc être des plus calmes, afin d'éviter toute dissension susceptible de remettre en question la paix et la stabilité de la tribu. Dans le climat tendu d'un procès, les chansons-proverbes, qui contenaient des recettes de la jurisprudence coutumière, mais aussi des fragments d'enseignements accumulés de l'expérience et de la sagesse des ancêtres, agissaient comme un catalyseur, un argument amenant les deux parties à accepter et à se soumettre au jugement rendu par les notables.

Les « anciens » avaient ainsi réussi non seulement à faire régner l'ordre et la paix et à faire respecter la coutume, mais aussi à en préserver le contenu et la forme, grâce à la sagesse qu'ils avaient eue d'instaurer la *chanson-proverbe* dans le rituel de la palabre traditionnelle. Cette soumission aux coutumes n'était d'ailleurs que le résultat d'une éducation traditionnelle fonctionnelle dont l'un des moyens les plus efficaces fut le conte ou la fable. Par le biais des

contes en effet, les vieux apprenaient aux jeunes le mode de vie idéal de leur milieu, les valeurs morales, les coutumes et interdits sociaux et leur raison d'être, tout en stimulant leur potentiel intellectuel par des jeux d'esprit et autres devinettes. Le « chant-fable » participait à ce mode d'éducation en jalonnant les contes de proverbes appropriés, étoffant au mieux l'enseignement à dispenser. Le contexte de cette leçon traditionnelle était des plus simples ; c'était toujours le soir autour d'un feu de bois qu'une grand-mère ou un conteur expérimenté s'acquittait de cette formation instituée par les ancêtres. On entendait dire, par exemple, que « raconter une fable pendant la journée empêche les enfants de grandir » ; une astuce sans doute pour que les enfants ne privilégient pas les contes au détriment du travail manuel, une condition de survie pour tous.

A ce programme d'enseignement peut s'ajouter le « chant épique » qui pouvait constituer un document historique pour la collectivité, malgré son caractère souvent apologétique. Ceci s'expliquerait par le fait que les anciens, voulant stimuler le courage et la vertu chez les jeunes, leur racontaient des récits héroïques, parfois fictifs, des membres de la collectivité. Ces récits, destinés à être mémorisés, comportaient des recettes poétiques et étaient souvent chantés. Ils en devenaient plus attrayants et plus opérants dans la société. A titre d'illustration, on peut citer une chanson comme « *Mukwa bumba* » au Kasai, qui a une valeur historique évidente. Elle constitue une lamentation et une plainte contre le colon blanc qui aurait tué, en août 1945, le prêtre Mbuyi, digne et valeureux fils du peuple kasaien.

Chez les Ambuun de la région du Kwilu au Bandundu, on peut citer des chansons comme « *Mwan'ukatu Ngambuun ono ilok ukudzu* ». Cette chanson relate l'histoire du chef Ngambuun, très respectable, et respecté par ses sujets. Une menace de prison pèse sur quiconque l'injurierait². La rébellion « muleliste » qui avait sévi au Kwilu en 1964 est la source d'inspiration de « *Batswaki Upala Bafute etum'eleko* », chanson mongo de la zone de Boende dans la province de l'Equateur et qui signifie littéralement ceci : « *nos guerriers ne reviennent pas, la guerre continue*³. » L'avènement de « la chanson révolutionnaire », comme on le verra dans la suite, a fait redécouvrir au Congolais une bonne partie de son patrimoine musical. On pourrait mentionner une chanson *mbala* de Félicien Mindedi Migêsa⁴ qui relate à sa manière le début de la colonisation, chanson dont voici un extrait :

² Documents du Conservatoire national de musique et d'art dramatique (1971).

³ *Ibid.*

⁴ MIGESA Mindedi : un chansonnier traditionnel de la tribu Mbala de la région de Kikwit (Prov. du Bandundu). Ce nom signifie : « les Blancs sont arrivés ».

*Diasenda mindedi diadusa gwimbu,
 Diomba mondu mu gadji ga mwani.
 Agosuna yi amala akedingi gu mushidu,
 Yabala gununga yigi yabwa guimbu
 Yesa guwanina ngwashi Gongu Pembi :
 « Gongu Pembi yigi yi udola ? »
 « Awu' anzadi-nzadi, mu gwilu idola gomi. »*

*Mugashi ngwashi dia dialamba kadu,
 Dialamba kadu yenga ndambu gasebu.
 Mawu eh mu gasebu diomba migosu.
 Amindedi diadia kadu yi gasebu
 Diefa pimbu dia diadusa mongu,
 Diadusa mongu diawa Gongu Pembi.
 Gongu Pembi diadia mong'u mindedi,
 Diadiga manu mu mwila yi mongu.
 Diadiga samba mu mwila yi mongu.
 Dala giguma gi dugagiduga agi
 Mu mwila yi mongu ugadidi ngwashi.*

Ce qui pourrait se traduire comme suit :

*Il prit les Blancs, les sortit au village,
 Il lança le « mondu » en pleine journée.
 Les hommes et les femmes qui étaient en forêt
 se demandaient ce qui était arrivé au village.
 Ils vinrent trouver l'oncle Gongu Pembi :
 « Gongu Pembi, qu'est-ce que tu as ramassé ? »
 « Ce sont des vers luisants que j'ai ramassés au Kwilu. » (rivière)*

*La femme de l'oncle alla préparer le fufu,
 Elle prépara le fufu avec les feuilles de manioc.
 Dans les feuilles de manioc, elle mit les crevettes.
 Les Blancs mangèrent le fufu et les feuilles de manioc.
 Ils apprécièrent et sortirent le sel.
 Ils sortirent le sel et le donnèrent à Gongu Pembi.
 Gongu Pembi mangea le sel des Blancs,
 Il vendit la terre à cause du sel.
 Il vendit les palmiers à cause du sel.
 Voici pourquoi nous sommes ainsi...
 A cause du sel qu'avait mangé l'oncle.*

Quant à l'apprentissage de la plupart de ces chansons, il était facilité par la simplicité de la mélodie et l'alternance qui caractérisait souvent leur structure. Au niveau de la technique de composition, ces

chansons présentaient une réalisation « cyclique » (musique répétitive), que l'on a parfois décrite comme une rengaine ; une répétition qui trouverait sa justification non seulement au niveau méthodologique, mais aussi au niveau psychologique. En effet, la réalisation cyclique de la mélodie traditionnelle permet d'abord un apprentissage facile et spontané, tout en assurant une retransmission fidèle, et crée à la longue une sorte d'« envoûtement » pouvant conférer à certaines de ces œuvres leur caractère rituel et sacré.

La chanson remplissait donc une fonction sociale qui justifiait sa participation active dans la vie de la collectivité, et sa pratique embrassait ainsi plusieurs aspects de la vie des ancêtres. Certaines d'entre elles étaient liées à des circonstances bien déterminées, de sorte que la matière à chanter était abondante et variée. Benoît Q. l'affirme quand il écrit : « *Musique et danse comme les autres créations esthétiques sont étroitement liées aux événements de la vie sociale : rituels religieux, investitures de chefs, réjouissances, cérémonies de deuil, chasse, travail...*⁵ »

Malheureusement dans son évolution, la chanson congolaise a perdu une bonne part de sa pratique traditionnelle ; la colonisation est sans doute l'une des causes de cette perte. De nos jours, cet héritage se présente comme un immense champ que l'on peut subdiviser en trois grandes parties : la chanson traditionnelle ou folklorique, la chanson semi-folklorique ou semi-moderne et la chanson congolaise moderne. Cette subdivision n'a qu'une valeur relative, elle est en rapport avec les différents aspects qui seront présentés ici. Elle est donc directement liée à l'hypothèse d'évolution qui est soutenue dans les paragraphes qui suivent.

1.1.1. La chanson traditionnelle et folklorique

Nous marquerons une légère différence entre la chanson traditionnelle et la chanson folklorique bien que les deux termes constituent une même réalité socioculturelle et musicale. La diversité interne qui prévaut ici dépend du caractère original et circonstanciel de certaines chansons traditionnelles et donc de leur pratique. La première est plus liée au mode de vie tel qu'hérité des ancêtres et retransmis avec les coutumes depuis des générations. Elle caractérise les événements et cérémonies rituels ancestraux, tels le culte aux esprits et aux morts, les funérailles, la naissance des jumeaux, la chasse, la guerre, la palabre, etc. Sa pratique revêtait en conséquence un caractère circonstancié ou sacré et était de ce fait réglementée.

⁵ QUERSIN B., *op. cit.*, p. 50.