



Mémoire Présenté
par : Léon TSAMBU
OULU

UNIVERSITE DE KINSHASA
FACULTE DES SCIENCES SOCIALES
ADMINISTRATIVES ET POLITIQUES
Département de Sociologie et
Anthropologie

L'ENJEU DE LEADERSHIP SUR L'ESPACE
DE LA MUSIQUE POPULAIRE A KINSHASA
(1990-2005)

Année Académique: 2006-2007

11 AVR. 2007

UNIVERSITE DE KINSHASA



05.05.03
TSA
13340

**FACULTE DES SCIENCES SOCIALES
ADMINISTRATIVES ET POLITIQUES**

Département de Sociologie et Anthropologie



**L'ENJEU DE LEADERSHIP SUR L'ESPACE
DE LA MUSIQUE POPULAIRE A KINSHASA
(1990-2005)**

Par

Léon TSAMBU BULU

Licencié en sociologie

*Mémoire présenté et soutenu en vue
de l'obtention du Diplôme d'Etudes
Supérieures (D.E.S) en Sociologie.*

Directeur : Professeur TSHUNGU BAMESA ZAKAMA

Année académique 2006-2007

RESUME

Sur l'espace de la musique populaire congolo-kinoise, considéré comme un champ des forces sociales opposées, les vedettes se battent à coups de mots, de quolibets, de sobriquets, d'exhibitions des biens matériels fétichisés (villas, voitures, costumes de marque). Ce travail, prélude à une dissertation doctorale, tente de comprendre et d'expliquer, parmi tant d'autres, la stratégie lexicale utilisée comme arme symbolique dans la guerre des étoiles sous le ciel kinois, et démontre comment les marques de la faillite de l'Etat, depuis 1990, s'estampillent sur l'univers artistique, davantage à travers l'étude d'un cas de figure : la guerre de leadership, directe ou par fans interposés (bras armé des stars), entre « Le Roi de la forêt » Noël Ngiama Werrason et le « Maréchal », « Salvatore de la patria » J.-B. Mpiana. Ces deux « cyborgs » sont sortis d'une même planète, Wenge Musica Bon Chic Bon Genre Tout Terrain 4 x 4, avant d'entrer en confrontation dès 1997, malgré les « accords d'Oslo » qu'ils seront forcés de signer en présence et sous l'hypothèque morale du Président de la République Joseph Kabila. En somme, à travers les luttes de pouvoir des stars musicales kinoises s'offrent en spectacle les luttes des dominants (politiques, économiques), et la crise au sein de la société congolaise tout entière non sans tenter de l'amplifier ou de la désenfler par leurs charmes censurés. Mais loin d'être réduit à une simple métaphore du champ politique ou de la société globale, le champ musical kinois répond aussi à sa propre logique.

ABSTRACT

On the popular Congolese-Kinshasan music space, considered as a field of opposed forces, stars fight themselves using words, gibes, nicknames, exhibitions of fetishized wealth (villas, luxurious cars, fashion clothes). This work, prelude to a doctoral dissertation attempts to understand and to explain among all others, the lexical strategy used as symbolic arm in the war of stars under the Kinshasan sky, and demonstrates how the signs of the state failure, since 1990, stamp themselves on the artistic universe, more through out the study of figure case : the leadership war, direct or by followers (armed hand of stars), between "The forest King" Noël Ngiama Werrason and the "Marshal", "Salvatore de la Patria" J.-B. Mpiana. These two "Cyborgs" have come from the same planet, Wenge Musica Bon Chic Bon Genre Tout Terrain 4 x 4, before getting into confrontations since 1997, in spite of the "Oslo agreements" which they were forced to sign before the President Joseph Kabila. In short, through the Kinshasan musical stars power fights, the fights of powerful men (politicians, entrepreneurs), and the crisis within the Congolese entire society – not without tempting to amplify it or to let it go down by their censored charms – offer themselves in a show. But far from being reduced into a simple metaphor of the political field or whole society, the Kinshasan musical field also respond to its own logic.

Mots-clés : *Musique populaire – Champ musical- Compétition – Leadership – Stratégie – Capital(isme) symbolique- Violence symbolique.*

Key-words: *Popular music -Musical field -Competition (Challenge) -Leadership -Strategy – Symbolic capital(ism) –Symbolic violence.*

EPIGRAPHES

« Qu'on me permette de commencer par un aveu. Bien que je sois un philosophe très heureux, je n'ai, après une vie passée à faire des exposés, pas d'illusion quant à ce que je peux transmettre dans un exposé. Pour cette raison, je ne ferai au cours de celui-ci aucune tentative pour vous convaincre. J'essayerai plutôt de vous mettre au défi et, si possible, de vous provoquer (K. R. Popper, *La connaissance objective*, Editions Complexe, Bruxelles, 1978, p.119) ».

« Envisager, aujourd'hui, l'œuvre, la pensée, les théories de Pierre Bourdieu reviendrait à mettre deux doigts dans une prise électrique : on ne pourrait en sortir qu'illuminé, ou carbonisé (http://www.magazine-litteraire.com/dossiers/dos_bour.htm, 25.10.2006) ».

DEDICACE

*A Lionel et Laetus Tsambu,
mes deux joyaux irisés,
afin que le génétique, l'esprit et le charisme vous soient transmis,
dans un élan fusionnel,
en héritage ;*

*A Yolande Mbonzo,
pour les marques d'amour et le soutien moral,
je dédie cette sculpture de l'esprit.*

AVANT-PROPOS

L'institution d'un corps des professionnels qui jouent, chantent et dansent en lieu et place de la communauté tout entière a émoustillé l'affectivité du public, entraîné l'idolâtrie des fans, et le besoin fondamental pour ce corps ou pour chacun de ses membres de rechercher le crédit de notoriété, le prestige, le charisme en tant que capital et enjeu symbolique, ainsi que son accumulation sans cesse au point, pour les protagonistes de la scène musicale, de tomber dans une espèce de « capitalisme symbolique » sur fond de compétition.

Dans la pratique de la musique populaire kinoise, on assiste depuis 1990 à une concurrence effrénée des vedettes autour du leadership, à l'image du champ politique. A la lumière des présupposés théoriques de Pierre Bourdieu, nous avons considéré l'espace de la musique populaire kinoise comme un champ à l'intérieur duquel les agents sont en compétition autour de l'enjeu de leadership en mobilisant différentes stratégies : lexicale dans la sémantique des noms de scène, les titres ou contenu de chansons, l'usage pervers des mots pour torpiller le prestige de l'autre et se construire le sien. A cela s'ajoute les stratégies de débauchage du personnel artistique du rival, le *fara-fara*, cette programmation frontale des apparitions scéniques, l'ostentation d'objets fétiches (villas, voitures, costumes de marque), etc.

Plutôt que d'avoir légitimé un leader, travail d'ailleurs périlleux qui revient, à tort ou à raison, aux instances légitimatrices comme la presse, les distinctions artistiques, les hit-parades..., le but de cette étude est de montrer comment le leadership fait l'objet d'enjeu d'une part, et de révéler les stratégies mobilisées pour ce faire, d'autre part. Plutôt que d'avoir embrassé le débat par les affrontements de « classe », donc entre groupe dominant et groupe dominé du champ, nous avons choisi de considérer la compétition au sein du groupe dominant, entre leaders de groupes, entre Papa Wemba et Koffi Olomide, entre Wazekwa et Koffi Olomide, entre Jean-Bedel Mpiana et Noël Ngiama Werrason. Ce dernier cas a servi d'angle d'observation appliquée d'une réalité générale qui, de 1990 à 2005, structure avec démesure toute la pratique musicale kinoise. Loin de les avoir appréhendés comme une manifestation des caprices de stars, les affrontements entre J.-B. Mpiana,

« Salvatore de la patria », et Ngiama Werrason, « Roi de la forêt », ont constitué un véritable cas de figure de la guerre de leadership sur la scène musicale congolo-kinoise dans le contexte d'un Etat en faillite et d'une société en proie à l'entropie.

Etudier sociologiquement le challenge des stars, ces icônes populaires, véritables mythologies modernes qui charment notre vie sans qu'elles mènent une vie de charme, n'est toujours pas une sinécure, car les stars, les vraies, quand bien même elles sont possédées par leurs fans, ne sont jamais à la portée du commun des mortels, et encore moins du chercheur. On les voit bardées des gardes du corps en privé comme en public, et vivent dans une hantise sécuritaire morbide. Elles ont plutôt une visibilité médiatique, car la caméra, par exemple, est très séductrice et demeure le symbole d'un pouvoir narcissique aux effets instantanés, mais parfois éphémères et dégradants. Ce sont aussi ces médias dont les vedettes se servent pour s'infliger des avanies au cours des luttes symboliques relayées, voire provoquées ou catalysées, par les mêmes médias et par l'admiration dévote et fanatique de leurs publics esthétiquement ségrégués.

Par ailleurs, dans la pratique sociologique universitaire au Congo-Kinshasa, la carence d'études sur la musique populaire est criante, alors qu'elle est comme l'air vif qui enivre au quotidien le Kinois ou le Congolais. Et c'est bien à-propos que le Professeur Shomba Kinyamba a consacré un chapitre sur « les merveilles et les avatars » de cette musique dans son ouvrage intitulé *Kinshasa : mégapolis malade de ses dérives existentielles* (L'Harmattan, 2004).

Présentée pour être sanctionnée par un Diplôme d'Etudes Supérieures (DES) en sociologie, cette dissertation a été rédigée grâce à un encadrement intellectuel, moral et matériel. Ne dit-on pas que « la victoire a cent pères, mais la défaite est orpheline » ? Ainsi rendons-nous un vibrant hommage au Professeur Tshungu Bamesa Zakama, directeur de cette étude, dont les remarques et suggestions ont aidé à améliorer sa qualité. Par le hasard de l'histoire, il est celui qui a dirigé notre mémoire de licence en sociologie à l'Université de Lubumbashi, mémoire ayant porté sur la problématique de l'impasse existentielle de la profession musicale moderne à Kinshasa. Sa touche de maître, à l'issue d'une lecture laborieuse et critique du

manuscrit, transparaît évidemment dans le contenu de ce travail. Autour de lui se sont joints les Professeurs Kibanda Matungila et Shaje a Tshiluila. Le Professeur Kibanda nous a ouvert les horizons théoriques dans l'étude de cette question qui, pour lui, participe surtout de la culture populaire et de masse. En face-à-face ou au téléphone, il n'a ménagé aucun effort pour nous proposer des suggestions avant de se soumettre, malgré quelques malaises physiques passagers, à la lecture du manuscrit final. Qu'il trouve ici les marques de nos remerciements les plus sincères. A son tour, Madame la professeure Shaje, dont nous avons regretté le déplacement vers Dakar pour des charges professionnelles à l'AUF, s'est montrée prévenante sur notre promotion et a donné des avis et considérations remarquables pour le succès de cette dissertation. Que tout le comité d'encadrement trouve ici l'expression de nos sentiments de gratitude et de déférence.

Mais c'est ici où nous nous faisons le devoir moral de saluer un maître dans l'ombre, le Professeur Elikia Mbokolo, car il nous a apporté une contribution intellectuelle inestimable à travers l'achat d'un livre de sociologie musicale d'Anne-Marie Green, et une série de discussions engagées sur le travail depuis 2005 à Paris pour se poursuivre en 2006 à chacun de ses séjours à Kinshasa à telle enseigne que, pour être honnête, ce manitou universitaire compte comme membre effectif de l'équipe de suivi de ce travail.

Nous tenons à remercier le Doyen de la Faculté, Professeur Sylvain Shomba Kinyamba, pour le souci permanent de promouvoir son personnel scientifique appelé d'urgence à la relève. Aussi pensons-nous à ceux de nos Professeurs et encadreurs qui ont d'une manière ou d'une autre fourni une contribution à cette œuvre de l'esprit : Albert Muluma, Wingenga wi-Ependo, Emile Bongeli, François Mukoka Nsenda, Payanzo Ntsomo, Evariste Tshishimbi (Chef de département de Sociologie) et Hubert Ntumba Lukunga (Secrétaire du département en charge de la recherche). Ce dernier, qui côtoie la pensée de P. Bourdieu, a constamment gardé un goût de discussions d'ordre épistémologique qui a éperonné notre pensée.

Egalement nos remerciements s'adressent au Directeur du Centre d'études politiques (CEP), le Professeur Jean Omasombo Tshonda, un illuminé qui a su, au

moment opportun, créer un cadre de travail et un micro-climat spécifique, au degré zéro comme au figuré, qui a aidé à une production scientifique féconde et à la mobilité internationale des jeunes chercheurs que nous sommes. A travers lui, nous pensons au Professeur Noël Obotela dont la présence sert de poinçon (aiguillon) dans le dos des jeunes chercheurs du CEP.

Mention spéciale au Professeur Sabakinu Kivilu qui nous a toujours comblé de prévenances pour notre progrès scientifique. Ses remontrances nous ont davantage mobilisé au travail. Qu'il trouve ici les preuves de notre profonde déférence et affection pour sa personne. Aussi adressons-nous une reconnaissance très particulière au Professeur Filip de Boeck (KUL), non seulement pour l'aide documentaire et le souci permanent pour notre percée intellectuelle, mais aussi pour le sens de l'amitié qu'il nous voue et l'hospitalité nous réservée lors de notre séjour de recherche en Belgique.

Cette étude a été réalisée grâce au soutien financier et documentaire du Conseil pour le développement de la recherche en sciences sociales en Afrique (CODESRIA), à travers son programme des petites subventions des mémoires et thèses. Nous en sommes très obligé. Aussi, grâce au **CODESRIA**, avons-nous bénéficié de plusieurs formations et participé à une série de colloques internationaux à la faveur desquels beaucoup de questions traitées dans ce travail ont été scientifiquement éprouvées. Aux Professeurs Adebayo Olukoshi, Jean-Bernard Ouédraogo, Francis Nyamnjoh nous témoignons notre reconnaissance, et à travers eux, à tout le personnel du Secrétariat exécutif : Jean-Pierre Diouf, Josiane Chifaou Amzat, Virginie Niang, Emilie Sarr, Emiliane Mimi, Cardoso...

A travers son directeur, Monsieur Guido Gryseels, nous remercions le **Musée Royal de l'Afrique centrale (MRAC)** de Tervuren pour nous avoir offert un séjour de recherche trimestriel grâce auquel nous avons amassé d'autres informations documentaires et effectué des interviews avec les musiciens et chanteurs congolais établis sur l'axe Bruxelles-Paris. Nous pensons en même temps à tous ceux qui ont manifesté une attitude obligeante à notre endroit lors du séjour de recherche au MRAC (Département d'Histoire du temps présent) à Tervuren : Gauthier de Villers,

dont le charme social a laissé en nous des marques d'amitiés indélébiles ; Sabine Cornelis, sur qui, comme le ferait Racine, nous n'en dirions jamais assez au risque de rabaisser sa personne par la faiblesse de notre esprit. Que, pour l'hospitalité, toute sa famille bruxelloise (tonton Hector Eyenga, Ena, Cathy) et celle d'Erik Kennes perçoivent ici nos marques d'affection. Que Véronique Gilson, Mylène de Scheemaecker, Muriel van Nuffel, Edwine Simons, Gabrielle Landry, Isabelle Gérard, Nathalie Delaleuwe, Lore van Broeck trouvent sur cette page la candeur de nos sentiments de gratitude pour tout.

Nous pensons aussi sur la place de Bruxelles à notre ami Théodore Trefon qui nous a permis, à travers son ouvrage *Ordre et désordre à Kinshasa* (L'Harmattan, 2004), de poser les jalons de cette réflexion, mais aussi pour nous avoir assuré son aide dans la collecte de certaines informations documentaires depuis alors son bureau de l'ULB. Que René Devisch et Koenrad Stroeken (KUL), Brigitte Brixhe (Université de Liège) et, à travers Jean-Pierre Jacquemin, Stéphanie Levecq, Brigitte, toute la Coopération par l'éducation et la culture (CEC) à Bruxelles, trouvent nos marques de sympathie pour leur contribution directe ou lointaine à cette œuvre.

Nous sommes très obligé vis-à-vis de Marc Somville, Carly Kanyinda, Françoise Gallez, André Lumpuvika, Augustin Shongo, François-Xavier Iyaka, Vincent Kenis, Serge Cogels, Nicole Paspatis, Guy Aundu et madame son épouse, Gerard Kanabasawo, Vicky Elongo, Ya Théo Mayila et le couple Didier & Ana de Lannoy pour nous avoir soit réservé l'hospitalité, soit permis d'accéder à l'information, soit encore orienté vers d'autres sources humaines ou documentaires lors de notre séjour de recherche à Bruxelles et Paris. Davantage nous sommes redevable à l'endroit de Lily Makaya et de tonton Bavon Macanda et sa famille pour le confort nous assuré au cours de la même période.

Nous sommes très redevable vis-à-vis des artistes qui nous ont reçu au cours du processus de quête d'informations à Bruxelles, à Paris comme à Kinshasa : Alain Makaba, Willy Bula, Blaise Bula, Lita Bembo, Avedila Petit Poisson, Yannick Nkoy, Félix Wazekwa, Werrason, Emeneya King Kester, Duc Hérode Mandiangu, Rosette Kamono ; mais aussi vis-à-vis du monde des médias et du showbiz à travers Rouf

Mbuta Nganga (Paris), Pepito Ngudie, Dieudonné Yangumba (RTNC2), Mamie Ilela, René Impwa (RTNC1), John Misitu et Yav Ditend (Studio M'eko), Victor Lusamanya (ICA), Gaby Shabani (Congoweb TV)...

Merci infiniment à notre frère Didier Mbadu Mbobu pour le soutien financier à cette oeuvre. A travers lui, nous saluons la contribution morale de nos frères et sœurs : Ya Romain Ngoma Mbumba, Anne Nsunda, Elvis Mvumbi Tsambu, Léon Tsambu Mabilia, Léonard Tsambu.

Qu'ils soient aussi remerciés pour leurs encouragements ou soutien: Professeurs Kokolo Tati-di-Mayeyi, Ngoma Binda, Mabilia Mantuba, Mukoka Nsenda, Yoka Lye Mudaba, Lapika Dimomfu, Mutunda Mwembo.

Enfin, nous pensons à tous les amis ou collègues du CEP, de l'Université et d'ailleurs dont le concours à cette oeuvre et épreuve nous a servi de soutien intellectuel, moral ou matériel: Arsène Mwaka, Thomas Atenga (Cemaf/Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne), Jean Liyongo, Appo Ipaya, Donat Olela, Willy Kalala, Jules Kassay, David Lubo, Claude Lames, Dede Watchiba, Nsilu Matondo, Joseph Mulamba, Basile Mbumba Nguma, Phoba Mavinga « Boileau », tonton José Mavingama-Lelo, Dieudonné Mokoko-mo-Mboyu, José Kunana, José Bazonzi, Kintona Bw'ekadi (Dr Kinas), Philemon Mwamba, Ize Kitale, Ema Kasongo, Catho Odimba, Marie-Fidèle Kashimwabi, Lotoy Ilango-Banga, Jacques Tshibwabwa, Felly Kabamba, Kabungulu Ngoy, Gauthier Musenge, Ngomper Ilunga, Bienvenu Ilunga Kabwe, Adelard Dongo Isongo ...

Kinshasa, 1er novembre 2006

Léon TSAMBU Bulu

INTRODUCTION GENERALE

Dans ce point introductif de notre travail, nous présentons la problématisation de la recherche en tant que étape de définition de l'objet d'étude, de la construction de la problématique et de l'hypothèse. Mais ce point fait aussi état des outils d'ordre épistémologico-méthodologique qui ont guidé la collecte, l'analyse, l'interprétation et l'explication des données factuelles de la recherche. Cette méthodologie ne pourra avoir pour socle qu'un arsenal théorique qui entre en rapport dialectique avec la base empirique du travail.

1. DEFINITION DU PROBLEME DE RECHERCHE

Si en Afrique en général l'artiste musicien traditionnel évoluait en dehors des contingences matérielles et des antagonismes sociaux dans l'exercice de sa fonction et de sa carrière existentielle en tant qu'être, l'intrusion de la technologie moderne, puis le rejet de l'art dans la logique marchande, le showbusiness et le consumérisme ont bouleversé le statut social de l'artiste, les pratiques et les expressions musicales de nos sociétés contemporaines. Car il s'est intercalé entre l'artiste, l'œuvre et le public des intermédiaires à telle enseigne que l'œuvre musicale est devenue l'objet de spéculation, et partant désacralisée, laïcisée, soumise à la volonté des financiers, des sponsors, des industriels, des techniciens, des administrateurs et, en dernier lieu, à celle des consommateurs. A ce titre, les créateurs deviennent assujettis à plusieurs conditionnements et enjeux, car placés devant des besoins sociaux, économiques, matériels et techniques d'un genre nouveau, à savoir un public fanatisé, un revenu financier et matériel, des infrastructures de travail moderne. Mais aussi restent-ils sous pression des besoins symboliques tels l'allure physique (look), le charisme, le prestige, le succès et finalement le leadership, sous-entendant ainsi un espace de concurrence manifeste ou latente qui induirait la manipulation des stratégies, orthodoxes ou hétérodoxes, afin de s'aménager une position de domination sur les autres protagonistes de l'espace musical.

Il résulte de ce qui précède qu'à Kinshasa, capitale culturelle et politique de la République démocratique du Congo (RDC)¹, la musique populaire, celle des bars et des plaisirs profanes, occupe une position centrale dans le psychique collectif et les pratiques sociales des acteurs et des consommateurs. Mais alors que celle-ci, émancipatrice à l'égard des traditions, participait d'une civilisation conviviale ayant contribué à la construction d'un sentiment national transethnique, elle ne se pratique (et ne se consomme) guère aujourd'hui que dans un climat de compétition outrancière, au point de se solder par des formes extrêmes de rivalité et des comportements sociaux hétérodoxes. Car au fil des années 1990-2005, période d'une longue et turbulente transition politique au Congo-Kinshasa, l'expression sociomusicale kinoise, à travers l'esthétique des œuvres, le comportement des artistes et du public, s'est singularisée par la reproduction et la manipulation des conduites sociales conflictuelles et oppositionnelles de la scène politique de son temps. Ainsi cette musique reste-t-elle caractérisée, du côté des artistes particulièrement, par la quête effrénée et oppositionnelle d'honneurs sociaux, de pouvoir, de leadership et d'argent. Mais de ces luttes émerge de 1997 à 2005 un cas de figure, à savoir l'inexorable confrontation symbolique entre les vedettes Jean- Bedel Mpiana Tshituka, dit « Souverain Ier », et Noël Ngiama Makanda, dit « Werrason », « Roi de la forêt », deux figures emblématiques de la scène kinoise qui à partir de l'année 1997 – laquelle en même temps marque l'entrée au pouvoir de Laurent-Désiré Kabila –, ont cessé d'évoluer comme co-vedettes et co-leaders au sein d'un même groupe pour se vouer un antagonisme outrancier. Le caractère très prégnant de ce cas a motivé notre choix, tant il est vrai que cette « guerre » a focalisé l'attention sociale et n'a pas manqué de conduire à des clivages sociaux sur l'espace musical, et aux tentatives d'émiettement du sentiment national au sein de la société kinoise.

Par ailleurs, afin de tempérer nos propres prétentions de vouloir nous lancer sur une étude originale dans toute son essence, mais aussi dans le sens de constituer en point de mire notre particulière contribution, nous nous attardons dans les lignes qui suivent à revisiter par la critique les contributions antérieures, lointaines ou proches, sur la question de leadership musical. « Rien, dans l'histoire, n'est jamais libre de toute attache au passé », dit Peter L. Berger². Ceci aura en même temps démontré que la construction de la connaissance ne procède ni *ex nihilo* ni à partir d'une tour d'ivoire étanche et jamais ajourée :

¹ Dans ce travail, nous utiliserons indifféremment la dénomination de République Démocratique du Congo (RDC en sigle), réintroduite en 1997 par Laurent-Désiré Kabila, et celle de Zaïre recréée par Mobutu, dès 1971, sous l'impulsion de la philosophie de l'authenticité.

² P. L. Berger, *Comprendre la sociologie. Son rôle dans la société moderne*, Traduction de Joseph Feisthauer, Editions Resma, Collection « Connaissance du présent », Paris, 1973, pp. 178-179.

La connaissance se réalise par le savant dans le cours d'une activité déterminée, expérimentale ou théorique. Mais l'activité humaine est toujours sociale. La création individuelle est inconcevable en dehors du savoir déjà acquis, et pour la science moderne elle est de même particulièrement impossible hors de l'interaction avec les résultats du travail des contemporains. Les résultats du travail individuel sont non seulement fixés dans la mémoire individuelle, mais transmis à d'autres, enregistrés, on le sait, dans les revues scientifiques, les manuels, les monographies. Ces modes de fixation et de stockage du savoir acquis sont substantiels pour son contenu et son développement³.

Hormis les chroniques journalistiques à foison, le fait sociomusical a cependant peu intéressé la pratique sociologique ou scientifique universitaire en RDC. La plupart des productions intellectuelles sur la musique des variétés congolaises ont d'avantage abordé le problème sous l'angle biographique des créateurs ou historique (évolutif) de l'art sans en avoir référé à une théorie globale devant servir d'éclairage à l'empirie. Lonoh Malangi⁴ a le mérite d'avoir produit dès 1963 la littérature fondatrice sur la musique congolo-kinoise moderne : son histoire et son développement. Vincent Romain⁵ contextualise la musique congolaise et africaine dans les rencontres entre la culture du colonisateur (Belgique) et celle du colonisé (Congo). L'auteur parle d'une connaissance, au départ sommaire, amateur et stéréotypée, de la musique nègre à travers les témoignages des voyageurs, militaires et missionnaires européens, les expositions universelles sur la future colonie belge ; puis viennent les travaux et missions ethnographiques et ethnomusicologiques coloniaux, belges et européens. Ainsi peuvent être citées les enquêtes musicologiques de l'Allemand Leo Frobenius, celles de la Commission de Coopération Intellectuelle de la Société des Nations en vue du Congrès International des Arts Populaires de Prague (1928), ainsi que celles du Belge Gaston Knosp (1934-1935). La même étude démontre ensuite le militantisme, sur fond de propagande coloniale, déployé par la Métropole autour de l'ensemble de connaissances intellectuelles et empiriques sur la musique indigène. Il se manifesta de l'intérêt pour les chants indigènes en vue de la connaissance linguistique et sémantique des langues des colonisés, et des actions visant aux collecte systématique et conservation des traditions musicales de la colonie afin de les préserver de la corruption et de la disparition face à la

³ N. Ovtchinnikov, « La méthodologie de la science : théorétisation du savoir », in Académie des Sciences de l'U.R.S.S., *Sciences Sociales*, n° 2 (36), 1979, p. 119.

⁴ Lonoh Malangi, *Essai de commentaire de la musique congolaise moderne*, S.E.I/A.N.C., Kinshasa, 1969 (1963, 1^{ère} édition), 208 p.

⁵ V. Romain, « Un espace colonial : musiques africaines en Belgique et au Congo », in J.-L. Vellut (sous la direction de), *Itinéraires croisés de la modernité Congo belge*, Cahiers Africains, n° 43-44, Institut Africain-CEDAF, L'Harmattan, Tervuren-Paris, 2000, pp. 205-238.

civilisation occidentale. Aussi dans la possibilité de trouver dans ces musiques une source de renouvellement de l'esthétique belge. Mais en réalité, note V. Romain, comme source d'inspiration ou objet de représentation, la Belgique exprima peu d'enthousiasme vis-à-vis de l'esthétique musicale congolaise à l'opposé de la scène négrophile parisienne (française). C'est plutôt sur la colonie que les missionnaires ont intégré les « saines » mélodies indigènes dans les chants liturgiques catholiques pour des besoins d'inculturation de l'Eglise. La messe katangaise de Joseph Kiwele s'inscrit dans cet ordre. A l'étape du Congo industriel et urbain, et quittant le point de vue métropolitain ou colonialiste, V. Romain aborde ce qui nous intéresse essentiellement ici, à savoir la question de la musique populaire moderne. Brassant pour ce faire les sources de Sylvain Bemba, Isidore Ndaywel, Charles D. Gondola et Manda Tchebwa (nous y reviendrons), il canalise son historiographie musicale vers les influences locales, africaines et extra-africaines de la rumba congolaise.

Bob White⁶ va s'intéresser au cosmopolitisme de cette musique urbaine à travers ses emprunts à l'esthétique afro-cubaine, non pas en tant que réminiscences artistiques de l'Afrique traditionnelle, mais comme modèle de cosmopolitisme urbain différent de celui proposé aux colonisés par l'Europe. A ce titre, il rejoint la thèse de Gondola selon laquelle la musique populaire reste le seul élément à avoir évolué loin de l'emprise coloniale, contrairement au sport, au scoutisme. Pourtant l'on se rappellera l'existence d'une pratique censoriale des loisirs exercée par l'Autorité coloniale et l'Eglise catholique qui, outre la réglementation du temps, combattirent respectivement la musique de contestation (« Atandela Mokili ekobaluka » d'Adou Elénga) et la fréquentation des bars, surtout au regard de la surenchère mythologique de la chanson « Marie-Louise » (1948) de Wendo et Bowane. Par ailleurs, il faut reconnaître, notamment avec Achille Ngoye⁷ que, outre les apports afro-cubains, la musique congolaise est au centre d'une diversité d'influences, à savoir traditionnelle, ouest-africaine (le *high-life*), mais aussi occidentale.

Par ailleurs, sous l'orchestration de Sabine Cornelis, l'exposition coloniale belge de Tervuren (4 février-9 octobre 2005) a, sur base des visuels, des fragments sonores et textuels, donné une contribution inestimable à la connaissance de l'histoire (influences) de la musique

⁶ B. W. White, « Congolese Rumba and Other Cosmopolitanisms », in *Cahiers d'Etudes Africaines*, 168, XLII, Editions de l'EHESS, Paris, 2002, pp. 663-686.

⁷ A. F. Ngoye, « Diversité des influences dans la rumba congolaise », in *Notre Librairie, Paroles et musique*, n° 154, Paris, avril-juin 2004, pp.64-69.

populaire urbaine du Congo des années 1950-60⁸, et de sa capacité à prendre en charge les nouvelles évolutions sociales et économiques du Congo postcolonial⁹.

Ginzanza U-Lemba¹⁰, professeur de littérature à l'université de Kinshasa et mélomane averti, s'adonne à ses heures perdues à une lecture réfléchie de la chanson congolaise dans sa diversité (musique traditionnelle, politique ou mobutiste, variétés religieuses, rumba). Sa vision de musicien amateur grégorien l'amène à placer sa lecture historique de la musique congolaise urbaine sous le prisme soit philosophique de l'art, soit sociomusicologique par la mise en exergue de certains éléments techniques tels la mélodie, l'harmonie, le discours verbal, le style.

Mémoire écrite d'un professionnel de la chronique musicale radiotélévisée, l'œuvre de Manda Tchewwa¹¹ prolonge celle de Lonoh en tant que narration historique sur Kinshasa à travers sa musique, mais pêche par le fait qu'elle ne s'appuie sur aucune théorie scientifique pour appréhender le fait musical urbain et ses phénomènes connexes comme le « billisme » (gangstérisme urbain à l'américaine), la « sape¹² ». Pourtant, l'auteur a accompli une œuvre de vulgarisation venue combler un grand vide sur la trajectoire de la variété musicale congolaise. Entre Lonoh et Manda se situent des passerelles à travers l'œuvre de Kanza Matondo¹³ et de S. Bemba¹⁴. Si le premier, professeur d'harmonie de son état, s'attelle à une critique sociomusicologique en vue des perspectives meilleures de l'art congolais, le second, journaliste-écrivain-musicien, présente un essai de sociologie empirique historicisante sur la rumba des deux rives du fleuve Congo à la lumière des

⁸ V. Kenis, « *Manicero aboti lipanda* : le marchand d'arachides a accouché de l'indépendance », in MRAC, *La mémoire du Congo. Le temps colonial*, MRAC/Editions Snoeck, Tervuren/Gand, 2005, pp.126-129.

⁹ F. de Boeck, « Le Congo en quête de nouvelles identités : les évolutions socioculturelles après l'indépendance », in MRAC, *La mémoire du Congo. Le temps colonial*, MRAC/Editions Snoeck, Tervuren/Gand, 2005, pp. 209-212.

¹⁰ Ginzanza U-Lemba, *La chanson congolaise moderne. De la rumba « fondamentale » au « Ndombolo »*, Kinshasa, mars 2002. Nous avons synthétisé sa pensée à base de la table des matières et d'une conversation avec l'auteur, en mars 2002, autour de son texte alors inédit, soumis à la lecture, aux corrections et à la documentation. Mais en dernière minute, nous apprenions la sortie de presse de l'ouvrage.

¹¹ Manda Tchewwa, *Terre de la chanson. La musique zaïroise hier et aujourd'hui*, Duculot /Afrique Editions, Bruxelles, 1996, 366 p.

¹² Cet acronyme signifie : Société des Ambianceurs et des Personnes Élégantes. C'est en fait un mouvement idéologique et un art ostentatoire de s'habiller chic et cher nés des milieux congolais des deux rives à Paris.

¹³ Kanza Matondo ne Mansangana, *Musique zaïroise moderne*, CNMA, Kinshasa, 1972, 86 p.

¹⁴ S. Bemba, *Cinquante ans de musique du Congo-Zaïre (1920-1970). De Paul Kamba à Tabu Ley*, Présence Africaine, 1984, 188p.

« bouleversements sociaux »¹⁵ et techniques (ère de l'électricité, du phonographe, de la radio, des bars...) qui affectent Kinshasa et Brazzaville.

Dans une série de travaux, Charles D. Gondola¹⁶, dont l'intérêt scientifique sur l'histoire des deux rives du fleuve Congo trahit ses origines mitoyennes, saisit la musique populaire moderne du Congo-Zaïre dans sa fonction socialisatrice des nouveaux citoyens sur les plans culturel, social et politique au cours de la période coloniale. Ainsi démontre-t-il comment l'idéologie indocile véhiculée par la musique, en tant que expression ludique libertaire, libératoire, sinon contestataire, ayant évolué, selon lui, en marge de la tutelle coloniale par rapport à d'autres formes de loisirs (sport, scoutisme, fanfares...), a permis aux jeunes, aux évolués ou évoluant, à se forger une identité sociale et politique. Restons sur les berges du majestueux fleuve Congo pour évoquer la contribution de Yoka L. Mudaba¹⁷ à travers laquelle il retrace les itinéraires parallèles, croisés ou dialectiques de la musique populaire et de la littérature des deux Congo des années 1950 à 2004. Dans le même registre des pays du Pool, prenant pour prétexte le lexique des artistes congolais de la dernière décennie qui mêlent le français au lingala (« franlingala ») ou formulent en français les titres de leurs chansons ou albums chantés en lingala, Mabanckou¹⁸ autopsie la pratique musicale actuelle : l'apparition du « générique » (morceau fait uniquement des riffs de sons instrumentaux et des cris-chants d'animation), l'autopromotion de la vedette et les rivalités fratricides. Ce dernier aspect annonce l'objet d'étude de ce travail. Quant à la contribution de Ndaywel¹⁹, elle ne se conçoit que comme un clin d'œil à un pan de l'histoire de la musique populaire urbaine du Congo, récapitulant ainsi quelques aspects déjà développés dans les travaux de Lonoh, Kanza et Bemba.

¹⁵ B. Moutsinga, « Sylvain Bemba, l'Ecrivain, le Journaliste, le Musicien (sous la direction de Mukala Kadima-Nzuzi et André-Patient Bokiba, L'Harmattan, 1997) », in *Notre Librairie, Paroles et musique*, n° 154, Paris, avril-juin 2004, p. 85.

¹⁶ C. D. Gondola, « Musique moderne et identités citadines : le cas du Congo-Zaïre », in *Afrique Contemporaine*, numéro spécial, 1993, pp 155-168 ; « Ata ndele... et l'indépendance vint : musique, jeunes et contestation politique dans les capitales congolaises », in Catherine Coquery-Vidrovitch et alii (sous la direction de), *Les jeunes en Afrique. La politique et la ville*, Tome 2, L'Harmattan, Paris, pp. 463-487; *Villes miroirs. Migrations et identités urbaines à Kinshasa et Brazzaville, 1930-1970*, L'Harmattan, Paris, 1996 (cf. chapitre 5 : « Musique populaire ») ; « 'Bisengo ya la joie'. Fête, sociabilité et politique dans les capitales congolaises », in O. Goerg (sous la direction de), *Fêtes urbaines en Afrique. Espaces, identités et pouvoirs*, Editions Karthala, Paris, 1999, pp. 87-111.

¹⁷ Yoka Lye Mudaba, « Musique et littérature des deux rives », in *Notre Librairie, Paroles et musique*, n° 154, Paris, avril-juin 2004, pp. 50-57.

¹⁸ A. Mabanckou, « Chanter en lingala : quelles évolutions ? », in *Notre Librairie, Paroles et musique*, n° 154, Paris, avril-juin 2004, pp. 58-63.

¹⁹ Ndaywel è Nziem, *Histoire du Zaïre. De l'héritage ancien à l'âge contemporain*, Afrique Editions-Duculot, Louvain-la-Neuve, 1997, pp.476-484.

Par ailleurs, quelques études ont contribué à sortir en partie la vie musicale katangaise du provincialisme qui l'a toujours placé en marge de la vie musicale kinoise ou du Pool. Tant il est vrai que dans son acception prosaïque, le terme « musique congolaise moderne » sous-entend celle de Kinshasa-Brazzaville. Ainsi sous la direction de Violaine Sizaïre²⁰, une étude d'envergure est-elle menée à Lubumbashi. Elle porte sur les souvenirs et la mode de la femme de Lubumbashi à la lumière de la détention de certains objets mémoriels, des témoignages portés par la peinture et la chanson populaires urbaines du Katanga. Dans la même perspective, au départ des années 1940 pour déboucher sur l'actualité, une équipe de chercheurs de l'Université de Lubumbashi, dirigée par Bogumil Jewsiewicki²¹, s'emploie à retracer l'histoire et l'évolution de la musique katangaise urbaine et de ses vedettes dont, en souvenir, le chanteur-guitariste Edouard Masengo.

C'est à Gary Stewart²² que revient le mérite d'avoir mieux retravaillé et prolongé, dans un souci encyclopédique, une littérature de vulgarisation mondiale – d'où son écriture en anglais sur deux peuples francophones par excellence ? – qui puisse exister à ce jour sur la musique congolaise contemporaine. Son oeuvre restitue sans passion et dans son contexte politique l'histoire de la musique populaire urbaine de la R.D.C. et du Congo voisin jusqu'à la fin du siècle dernier (1998). Mais l'auteur n'est pas arrivé à saisir toutes les subtilités et manifestations sociales de cette pratique, notamment le phénomène Wenge Musica BCBG TT 4 x 4, car la scission théâtrale de ce groupe en 1997 donnera une amplification, une complexité et une coloration jamais connues à l'esthétique de la violence sur la scène sociomusicale kinoise. A noter par ailleurs que toutes les œuvres précitées, ayant en commun l'approche historico-narrative, ont été réalisées dans un bain de passion et de nostalgie des « ambianceurs » autochtones, hormis quelques travaux dont ceux de Kanza, White et Stewart. Mais les précieuses données de fouille glanées par Stewart se conçoivent comme du matériau pour une exploitation scientifique.

Dans la série d'œuvres biographiques, nous citerons le double volume d'*Anthologie de la musique zairoise moderne* éditée par le Bureau du Président de la République du

²⁰ V. Sizaïre, *Femmes-Mode-Musique. Mémoires de Lubumbashi*, Collection Mémoires lieux de savoir-Archive congolaise, L'Harmattan, Paris, 2002, 256 p.

²¹ B. Jewsiewicki (sous la direction de), *Musique urbaine au Katanga. De Malaika à Santu Kimbangu*, Collection « Mémoires lieux de savoir-Archive congolaise », L'Harmattan, Paris, 2003, 180 p.

²² G. Stewart, *Rumba on the River. A History of Popular Music of Two Congos*, Verso, London, New York, 2000, 436 p.

Zaïre²³ en 1974. C'est un florilège discographique-littéraire qui présente sur huit plages sonores stéréo l'œuvre des pionniers de cet art civilisateur, et quelques pages réservées à des brefs commentaires sur les textes de chansons et la biographie romancée de leurs auteurs. Mais sur l'une ou l'autre vedette de la chanson congolo-kinoise, déjà morte ou encore en vie, c'est respectivement à titre élégiaque et/ou apologétique qu'une maigre production littéraire est lancée sur le marché : la commémoration de Joseph Kabasele par les éditions Lokolé²⁴, celle d'Abeti Masikini par Berthrand Matoko²⁵. A ces deux élégies s'associe, sur le même ton, l'œuvre de Jean-Claude Gakosso²⁶ qui célèbre, dans une expression sublimée, la vie artistique de Ntesa Nzitani et son groupe les Grands Maquisards.

William Dangi²⁷, ancien chroniqueur musical occasionnel des quotidiens kinois, revient par devoir mémoriel sur l'histoire de la chanson urbaine des trois capitales africaines : Kinshasa, Brazzaville et Douala. Au fond, il dresse juste, par grappes générationnelles, des portraits biographiques très sommaires des chanteurs et musiciens de chacune des trois villes « modèles » de la musique africaine moderne, non sans se perdre dans des confusions monumentales en prêtant des faux noms à certains ou en se trompant sur leur graphie. Avant de présenter en annexe quelques extraits de textes de la chanson congolo-kinoise, il termine par des perspectives qui laissent place au lever du soleil sur d'autres villes africaines comme Dakar, Abidjan, Johannesburg, Conakry, Bamako, Addis-Abeba ..., tout en reconnaissant aux racines de la musique kinoise particulièrement, l'apport de la musique caribéenne, et sud-africaine via le Katanga. Le britannique Graeme Ewens consacre à Luambo Makiadi « Franco », trois ans avant sa mort, une biographie²⁸, puis une hagiographie²⁹ qui trace tout son itinéraire sans omettre au passage des anecdotes telles ses influents fétiches qu'il a lui-même reconnus dans un style euphémique au cours de son ultime interview accordée au chroniqueur Lukunku Sampu en 1989 dans les studios de la RTBF. Dans le même style

²³ Bureau du Président de la République du Zaïre, *Anthologie de la musique zairoise moderne*, Tomes 1 & 2, Kinshasa, s.d.

²⁴ Editions Lokolé, *Hommage à Grand Kallé*, Ed. Lokolé, Collection Témoignages, 1985, 118 p.

²⁵ B. Matoko Nguyen, *Abeti Masikini. La voix d'or du Zaïre*, L'Harmattan, Paris, 1999, 169 p.

²⁶ J.-C. Gakosso, *Ntesa Daliens et la sublime épopée des Grands Maquisards*, Edition Gutenberg-IGB, Collection Musiques d'Afrique, Bruxelles, s.d., 91 p.

²⁷ W. Dangi Bididi Moya, *L'envol de la musique africaine moderne. Kin-Brazza-Douala*. L'Harmattan, Paris, 2006, 135 p.

²⁸ G. Ewens, *Luambo Franco and 30 Years of OK Jazz: 1956-1986*, Off the Record Press, London, 1986, cité par Debhonzapi Olema, *La satire amusée des inégalités socio-économiques dans la chanson populaire urbaine du Zaïre. Une étude de l'œuvre de Franco (François Luambo) des années 70 et 80*, Thèse de doctorat en Littérature comparée générale, Faculté des Arts et des Sciences, Université de Montréal, 1997, p.397. Cette œuvre traduit en anglais plusieurs textes de chansons de Franco.

²⁹ A. A. Waberi, « Graeme Ewens, Congo Colossus : The Life and Legacy of Franco & OK Jazz, Norfolk (UK), Buku Press, 1994, 320 p. », in *Notre Librairie, Paroles et musique*, n° 154, Paris, avril-juin 2004, p. 131.

hagiographique, Papa Wemba et Tabu Ley seraient jusque-là les seuls à bénéficier de leur vivant des ouvrages de gloire respectivement sous la plume de Foshino Ntumba³⁰ et de Jean Mpisi³¹.

Destinés au grand public, ces portraits biographiques, souvent sublimés et passionnés, réalisés pour certains par des fans plutôt que par des observateurs impartiaux, s'emploient à présenter les vedettes de la chanson comme des « personnages dramatiques³² », mythologiques ou démiurgiques de l'histoire. Ainsi, à propos de l'œuvre précitée de J. Mpisi, Sylvie Clerfeuille note : « Rédigée dans un *style militant*³³ (...), cette biographie a comme principal mérite de replacer l'histoire du créateur du *soukous* dans son contexte culturel, social et politique³⁴ ». Et à travers l'histoire glorieuse de ce personnage artistique se lit une frange importante de l'histoire de la musique congolaise au départ des années 1940. Néanmoins, il faut entre autres relever le déficit de visibilité des images d'illustration du volume.

Avant de clôturer cette rubrique biographique, faisons mention d'une récente publication annoncée dans les médias, à savoir le *Dictionnaire des immortels de la musique congolaise*, sorti aux éditions Academia-Bruylant de Louvain-la-Neuve, sous la plume de Jean-Pierre Nimy Nzonga, musicologue de son état. Rédigé, selon la source, dans une approche à la fois historique, sociologique et anthropologique, ce répertoire « de plus de 330 artistes oeuvrant ou ayant œuvré au Congo » les présente « typés, non seulement en fonction des orchestres et de la génération dont ils sont issus, mais aussi des spécificités de leur jeu vocal ou instrumental »³⁵.

Quelques études thématiques s'attardent uniquement sur le contenu des œuvres musicales, quand elles ne présentent pas à la fois la biographie de l'auteur comme le fait Mbamba Toko ou Tshonga Onyumba. Le premier³⁶ s'est assigné la tâche d'autopsier

³⁰ F. Ntumba Mukundulu, *L'odyssée de Papa Wemba*, Edition Cactus, Kinshasa, 240 p. (Information reçue de l'auteur par courriel le 18 avril 2003.)

³¹ J. Mpisi, *Tabu Ley « Rochereau » innovateur de la musique africaine*, L'Harmattan, Collection Univers musical, Paris, 2004, 454 p.

³² A. Silbermann, *Introduction à une sociologie de la musique*, traduction de P. Billard, PUF, Paris, 1955, p.6.

³³ C'est nous qui soulignons.

³⁴ S. Clerfeuille, « Tabu Ley « Rochereau » innovateur de la musique africaine », note de lecture in *Notre Librairie, Paroles et musique*, revue déjà citée, p. 139.

³⁵ Digitalcongo.net, « Dictionnaire des immortels de la musique congolaise moderne », in http://www.digitalcongo.net/print_this.php?id=48455, 1 février 2005, 11 janvier 2005.

³⁶ Mbamba Toko W., *Autopsie de la chanson de Luambo Makiadi Franco. Essai*, Paris : Edition Uhuru Universal Connection, Paris, 1992, 170 p.

quelques œuvres chantées de Luambo Makiadi « Franco » dans leur dimension thématique par laquelle se révèle le caractère controversé du personnage sur les plans social (marié et misogyne), moral (éducateur et pervers) et politique (apologétique et satirique). Quant au second³⁷, il dresse sur mesure des portraits socio-artistiques des quelques grands noms de la chanson congolaise comme Pascal Tabu Ley, de nouveau Franco et Lutumba « Simaro ». Cependant il n'est pas sans importance de signaler la longue série de descriptions thématiques réalisées par Tshonga Onyumbé³⁸. Ces portraits sociographiques de la chanson congolaise de variété portent sur des sujets aussi variés que la femme, l'homme, le mariage, le féticheur ou le devin, l'argent ou la conjoncture socio-économique, la culture..., et cherchent à démontrer comment la chanson fonctionne comme réverbération de la société et d'une époque. Se faisant l'écho des portraits sociographiques de Tshonga, Baruani s'attelle tantôt à une lecture pédagogique³⁹, tantôt à un commentaire composé⁴⁰ des deux chansons de Lutumba Ndomanueno « Simaro ». Mais les deux auteurs, comme l'étude de Sizaire précitée, n'assignent à la chanson que le rôle combien mou de miroir de la société, sans envisager la dialectique entre les deux entités par la médiation du créateur. C'est ici qu'il faut alors capitaliser les critiques de Debhonzapi Olema portées contre le réductionnisme qui consiste à charcuter des textes de chansons en fonction d'intérêts thématiques spécifiques du chercheur. L'étude de Ndaywel⁴¹, qui tient compte du contexte sociopolitique général, et confère à la chanson un rôle révolutionnaire, invalide ou relativise cette critique. Au fil des années 1990, dans le contexte de l'hyper-religiosité de la société congolaise insufflée par la crise politique de la Transition, la chanson populaire urbaine vient à connaître une renaissance à travers sa variante chrétienne. Dès lors, Ndaywel démontre comment des versions « apocryphes » de

³⁷ - Tshonga Onyumbé, « Tabu Ley, un musicien congolais », in Centre Aequatoria, *Annales Aequatoria*, n° 18, Bamanya-Mbandaka, 1997, pp. 435-469.

- Tshonga Onyumbé, « Franco Luambo », in Centre Aequatoria, *Annales Aequatoria*, n° 19, Bamanya-Mbandaka, 1998, pp.195-230.

- Tshonga Onyumbé, « Lutumba Simaro », in Centre Aequatoria, *Annales Aequatoria*, n°20, Bamanya-Mbandaka, 1999, pp. 355-378.

³⁸Tshonga Onyumbé, « La femme vue à travers la musique zaïroise moderne, de 1960 à 1980, in *Zaire-Afrique*, n°162, 1982, pp. 83-89 ; « Nkisi, nganga et nganga nkisi dans la musique zaïroise moderne, de 1960 à 1981 », in *Zaire-Afrique*, n°169, 1982, pp. 555-556 ; « L'homme vu par la femme dans la musique zaïroise moderne de 1960 à 1981 », in *Zaire-Afrique*, n° 184, 1984, pp. 229-243 ; « L'homme dans la musique zaïroise », in *Zaire-Afrique*, n° 186, 1984, pp. 357-365 ; « Les problèmes socio-économiques dans la chanson zaïroise moderne », in *Zaire-Afrique*, n°205, Kinshasa, pp. 289-314 ; « La musique dans la culture d'une société. Une dynamique de la mentalité humaine », in *Zaire-Afrique*, n° 224, Kinshasa, avril 1988, pp. 239-244, etc.

³⁹ Baruani Mbayu wa Laziri, « Lecture pédagogique d'un texte de la musique zaïroise : "Mabele" de Lutumba Ndomanueno (OK Jazz) », in *Zaire-Afrique*, n° 238, Kinshasa, pp. 443-459.

⁴⁰ Baruani Mbayu wa Laziri, « Chanson "Trahison" ou une nouvelle écriture de 'Mabele'. Un essai de commentaire composé », in *Congo-Afrique*, n° 337, Kinshasa, pp. 396-416.

⁴¹ I. Ndaywel è Nziem, *La société zaïroise dans le miroir de son discours religieux (190-193)*, Cahiers Africains CEDAF, n°6, Volume 3, Bruxelles, 1993, 102 p.

chants religieux, des compositions originales satiriques, des airs subversifs chrétiens ont servi d'arme pour tourner en dérision et conjurer le pouvoir dictatorial déliquescant de Mobutu.

Un regard sur les monographies et dissertations académiques nous conduit à ausculter, sans prétention d'exhaustivité, les travaux « académiques ». Le répertoire analytique (à mettre à jour) de l'Institut National des Arts de Kinshasa (INA), dressé par Kazadi Mudiandambu et Mwadianvita wa Kalonji⁴², décline des problématiques aussi diversifiées que celles d'analyses mélodique, rythmique (musicologique) et thématique des oeuvres, ou celles relatives à la production artistique, au circuit de diffusion et d'édition musicales, aux causes d'instabilité des groupes musicaux, au contenu des chansons. Ce sont autant de préoccupations qui n'embrassent pas expressément, sinon en partie, la question de compétition ou des rapports de force telle qu'elle s'est posée au cours de ces quinze dernières années. Paul Nzita⁴³ ouvre le débat sur le conflit de gestion administrative, financière et du succès des individualités au sein du groupe Zaïko Langa-Langa à partir des témoignages de ses membres (anciens et actuels [1999]), des producteurs et du public interne et externe du groupe. Par une approche diachronique, il fait appel à la succession des faits et des évènements. Ainsi aboutit-il à une convergence des causes internes et externes pour expliquer cette crise au sein du groupe. C'est pourquoi la guerre de leadership artistique et administratif, faisant cortège avec la part des mains et des intelligences invisibles, à l'instar des producteurs Kiamuangana Mateta et le Gabonais Ngossamba, ont milité pour les scissions répétées de Zaïko.

Outre ses talents de chanteur, de musicien et de griot du pouvoir sous Mobutu, Luambo Makiadi incarne les qualités de manager hors pair. Ce que prouve le travail de Mondo Mumbanza⁴⁴. Par ailleurs, sous l'angle juridico-moral, la chanson a fait l'objet de réflexion à travers son expression langagière ou chorégraphique outrageuse autant qu'elle a été abordée sur les plans communicationnel, sociolinguistique, narratologique, sémiologique ou sémantique. C'est ici qu'il faut alors citer la revue, non exhaustive, des titres

⁴² Kazadi Mudiandambu et Mwadianvita wa Kalonji, *Bibliographie annotée des travaux de fin d'études présentés à l'Institut National des Arts/Kinshasa. De la création à 1998*, mémoire pour le Diplôme Spécial de Bibliothéconomie, Ecole de Bibliothéconomie, Université de Kinshasa, 1998, 126 p., inédit.

⁴³ P. Nzita Nzuzi, *La gestion des ressources humaines et les conflits sociaux dans Tout Choc Anti-Choc Zaïko Langa-Langa*, mémoire de licence en Animation Culturelle, option Administration et Gestion des Entreprises Culturelles, Sportives et de Loisirs, Institut National des Arts, Kinshasa, 1998-1999, 60 p.

⁴⁴ Mondo Mumbanza, *Luambo Franco. Artiste et manager*, mémoire de licence en Animation culturelle. Option Administration et gestion des institutions culturelles, sportives et de loisirs, Institut National des Arts, Kinshasa, 1998-1999, 220 p. et 9 pages annexes.

bibliographiques académiques présentée à la fin de son ouvrage par Lonoh Malangi⁴⁵. Sur les plans historique et sociologique, l'étude de Guy Isenge⁴⁶ démontre, en s'appuyant sur la prose lyrique des chansons puisées dans le répertoire d'O.K. Jazz, la prise en charge du quotidien kinois par la chanson dans sa diversité thématique, fonctionnant ainsi comme boîte de résonance de la société. Après avoir revisité quelques travaux antérieurs, notre propre étude critique⁴⁷, menée plus tôt, discutait des questions relatives à un art sclérosé autour de la thématique d'amour, et au statut social et économique controversé des artistes évoluant dans un contexte technique et professionnel précarisé. Mais il faudrait relever ici l'erreur dans laquelle tombent nombre d'analyses qui oublient la stratégie du langage métaphorique et sibyllin dont usent, surtout pour échapper à la censure sociale et politique, les auteurs congolais. Ainsi empruntent-ils souvent à l'amour son habit verbal pour habiller des textes relatifs aux conflits de travail au sein des groupes musicaux (« Monsieur Raison » de Kiambukuta Lemvo...), à la satire politique, etc.

Comme activité économique, la musique suscite de l'engouement en mobilisant des jeunes Kinois en mal d'insertion sociale, comme le démontre Serge Ilunga⁴⁸ qui observe une poussée gangreneuse de groupes musicaux à Kinshasa. Dans ce même ordre d'idées, quelques travaux se sont penchés sur le métier de danseuse devenu une mode au sein des groupes musicaux de la capitale, et dont les actrices sont de plus en plus des enfants ou adolescentes en rupture avec l'école, loin d'être épargnées d'abus sociaux ainsi que d'exploitation sexuelle et économique dans l'exercice de leur travail. A ce titre, Nicole Manimba⁴⁹, Isabelle Kapinga⁵⁰ et Madibwila Itumba⁵¹ ont en commun, chacune selon son approche disciplinaire propre, l'intérêt autour de cette problématique. Mais la pratique se

⁴⁵ Lonoh Malangi, *Négritude, africanité et musique africaine*, Centre de Recherches Pédagogiques, Kinshasa, 1990, pp. 69-74.

⁴⁶ G. Isenge Nkoy, *Histoire du quotidien de la population kinoise à travers la musique de l'OK-Jazz (de 1960-1989)*, mémoire de licence en Histoire, Faculté des Lettres, Université de Kinshasa, 124 p.

⁴⁷ Tsambu Bulu, *L'impasse existentielle du métier d'artiste-musicien moderne à Kinshasa*, mémoire de licence en sociologie, Faculté des Sciences Sociales, Administratives et Politiques, Département de Sociologie et Anthropologie, Université de Lubumbashi, 1987, 165 p.

⁴⁸ S. Ilunga Kasongo, 2000, *Les jeunes kinois et la carrière musicale : une analyse sociologique*, mémoire de licence en sociologie, Faculté des Sciences Sociales, Administratives et politiques, Département de Sociologie et Anthropologie, Université de Kinshasa, inédit, 54 p.

⁴⁹ N. Manimba, *L'impact de la fille danseuse dans la société kinoise*, Travail de fin de cycle, Faculté de Psychologie et Sciences de l'Éducation, Département de Psychologie, Université de Kinshasa, 1999- 2000, inédit.

⁵⁰ I. Kapinga Tshisekedi, *Situation des adolescentes danseuses d'orchestres modernes de Kinshasa*, Travail de fin de cycle., Faculté de Psychologie et Sciences de l'Éducation, Département des Sciences de l'Éducation, Université de Kinshasa, 2001-2002, inédit.

⁵¹ P. Madibwila Itumba, *Etude sociologique du travail de danseuse dans la musique congolaise moderne*, Travail de fin de cycle, Faculté des Sciences Sociales, Administratives et Politiques, Département de Sociologie et Anthropologie, Université de Kinshasa, 2002-2003.

fonde aussi aujourd'hui d'une part sur l'économie langagière conflictuelle entre vedettes, comme tente de le démontrer, malheureusement sans pertinence, François Kasongo⁵², et d'autre part sur la quête de leadership et de distinction sociale par le symbolisme de noms de scène, d'après l'étude de Placide Kabeya⁵³. Ces réflexions, qui se situent sur la ligne droite de notre problématique, n'ont pas épuisé ni approfondi la question de l'enjeu de leadership dont les stratégies de lutte restent tellement multiples, sous-entendues et inextricables qu'il faille à la fois les démêler et les saisir dans une approche dialectique en se référant à la fois aux propriétés et déterminations subjectives des agents (acteurs), à leur trajectoire sociale et leurs conditionnements sociaux objectifs. Tel est déjà en partie notre apport.

Quoique loin de nos préoccupations directes dans ce travail, signalons que la musique a aussi été pensée, soit comme support de la politique extérieure grâce auquel la RDC pourrait affirmer sa puissance dans le concert des nations africaines, soit comme activité économique dont les revenus serviraient à financer la reconstruction nationale : c'est le point de vue soutenu par Anne Likolo⁵⁴. Les contributions de J.-B. Mpiana et de Noël Ngiama Werrason en font foi ne fût-ce que dans leur dimension internationale. D'où, pour Aimé Tshitundu⁵⁵, l'impératif pour l'Etat congolais de valoriser ses « ambassadeurs culturels ». Œuvre militante, l'enquête de Françoise Gallez⁵⁶ développe une problématique focalisée sur la visibilité, à travers le paysage bruxellois, de la musique africaine, et, en point de mire, congolaise. Pour l'auteur, la ghettoïsation de la musique congolaise sur l'espace bruxellois relève non seulement d'une absence des stratégies communicationnelles et de marketing, mais aussi des pesanteurs culturelles : non professionnalisation des artistes qui prennent, comme le public congolais, un grand soin d'apparaître dans les salles de spectacles à des heures tardives. C'est finalement, préconise-t-elle, dans le domaine de la promotion et de la diffusion qu'il faille jouer pour valoriser l'image de la musique congolaise auprès du public occidental.

⁵² F. Kasongo Ilunga K., *Essai d'analyse de la polémique entre artistes musiciens congolais modernes (de 1997 à 2001)*, mémoire de licence en sociologie, Faculté des Sciences Sociales, Administratives et Politiques, Université de Kinshasa, 1999-2000, 57 p., inédit.

⁵³ P. Kabeya Bondo, *L'univers mythique et social des artistes musiciens congolais modernes à travers leurs noms de scène*, mémoire de licence en sociologie, Faculté des Sciences Sociales, Administratives et Politiques, Université de Kinshasa, 1999-2000, 64 p., inédit.

⁵⁴ A. Likolo Efulaka, *La place de la musique congolaise dans la définition de la politique extérieure de la RDC*, mémoire de licence en Relations Internationales, Faculté des Sciences Sociales, Administratives et Politiques, Université de Kinshasa, 2001- 2002, 55 p., inédit.

⁵⁵ A. Tshitundu Munanga, *La place de la musique congolaise dans les relations internationales : cas de J.B. Mpiana Tshituka et Werrason Ngiama Makanda*, mémoire de licence en Relations Internationales, Faculté des Sciences Sociales, Administratives et Politiques, Université de Kinshasa, 2002-2003, 64 p., inédit.

⁵⁶ F. Gallez, *Le paysage musical africain à Bruxelles*, Travail de fin d'études, Institut Supérieur de Formation Sociale et de Communication, Section Communication, Bruxelles, août 2002, 120 p., inédit.

Productions académiques rarissimes, les dissertations doctorales sur la musique populaire congolo-kinoise se sont penchées soit sur l'institutionnalisation de cet art⁵⁷, soit sur la contribution ludique de la musique urbaine à la naissance et l'évolution de l'agglomération kinoise⁵⁸, soit encore sur son instrumentalisation dans la quête et la maîtrise de la modernité avec ses paradoxes, modernité entendue comme « positionnement social ou "façon d'être" dans le monde⁵⁹ ». Ici, Bob White effleure la problématique de la quête de capital symbolique inhérente à la pratique même de cet art. Ce capital symbolique est pris de notre part comme un enjeu majeur en jeu sur l'espace musical kinois. Par ailleurs, dans le cadre de sa thèse de doctorat, Kuyu Mwiswa⁶⁰, décrit, par une approche juridico-anthropologique et semio-logique, la fonction musicale dans les rapports de genre à Kinshasa. Il rejoindrait ainsi d'autres approches du genre sous-entendues dans quelques textes thématiques précités de Tshonga Onyumbé, et dans notre contribution sur la perception et l'implication sociales de la femme dans la musique⁶¹. Inscrit dans la tradition de Tshonga, de Paul Nzete⁶² et d'Adolphe Dzokanga⁶³ (et non de Ndaywel⁶⁴) qui se basent tous sur les textes de chansons, Debhonvapi Olema⁶⁵ part d'un corpus de chansons, celles de Franco, mais en réalité enrichi des quelques chansons d'autres auteurs— d'où le titre trompeur de sa thèse—, membres ou pas d'O.K. Jazz (Papa Noël, Mayaula, Miyalu, Bella-Bella) pour révéler, au travers du prisme structural, le rôle satirique de sa poésie amusée, mettant ainsi en surface les contradictions d'un pouvoir oligarchique prônant le bien-être social, mais régnant sur une masse paupérisée. De par la même logique de dénonciation camouflée se dégage aussi la polémique autour du personnage de Franco lui-même : griot du pouvoir personnifié de Mobutu et fou du roi et de sa cour qu'il

⁵⁷ D. Mandondo Pwono, *Institutionalization of Popular Music in Zaïre*, Ph. D. Dissertation, University of Pittsburg, 1992, inédit.

⁵⁸ P. Elengesa Ndunguna, *Loisirs et changements sociaux à Kinshasa (1881-1991)*, Thèse de doctorat en Anthropologie, Faculté des Sciences Sociales, Administratives et Politiques, Université de Lubumbashi, septembre 1997, 552 p., inédit.

⁵⁹ B. White W., *Modernity's Spiral: Popular Culture, Mastery, and the Politics of Dance Music in Congo-Kinshasa*, Ph. D. Dissertation, 1998, 560 p., inédit.

⁶⁰ Kuyu Mwiswa, *Musique et régulations des relations entre les sexes à Kinshasa. Anthropologie juridique et sémio-logique d'une dimension de la crise zaïroise*, Université Paris I, Panthéon-Sorbonne, 1993, 449 p.

⁶¹ L. Tsambu Bulu, « Les images socioméntales de la femme dans la musique congolaise moderne », in *Alternative, Femme, famille et société*, n°00 7, Kinshasa, 2001, pp.19-24.

⁶² P. Nzete, *Le lingala de la chanson zaïro-congolaise de variétés : cas de la chanson de Luambo Makiadi (alias Franco)*, doctorat d'Etat, Université de Paris V, 1991, inédit, cité par Debhonvapi Olema, *op. cit.*, p.398.

⁶³ A. Dzokanga, *Chansons et proverbes lingala*, Conseil International de la Langue Française, 1978, cité par Debhonvapi Olema, *ibidem*.

⁶⁴ Réalisée en 1993, la pertinente étude de Ndaywel est inspirée, du moins sur le plan de la formulation du titre, de l'œuvre précédente de Debhonvapi Olema, « Société zaïroise dans le miroir de la chanson », in *Revue Canadienne d'Etudes Africaines*, Vol. 18, N°1, 1984, pp. 120-130.

⁶⁵ Debhonvapi Olema, *La satire amusée des inégalités socio-économiques dans la chanson populaire urbaine du Zaïre. Une étude de l'œuvre de Franco (François Luambo) des années 70 et 80*, Thèse de doctorat, *op. cit.*, 570 p.

tourne en dérision par « un discours comique qui « contredit la soi-disant (sic) idéologie officielle du régime oligarchique de Mobutu prônant l'équité et le bien-être public ⁶⁶».

Nous ne saurions clôturer ce tour d'horizon critique sans citer de récentes réflexions qui ont réussi à systématiser l'un ou l'autre aspect du fait sociomusical urbain à Kinshasa. La musique congolaise est une expression holistique qui tente de prendre en charge la vie sous toutes ses différentes manifestations. Cela a été, dans une approche interdisciplinaire, le souci des chercheurs, universitaires et professionnels culturels réunis, à l'initiative du Philosopht Saint-Augustin de Kinshasa, au cours d'un séminaire, et parmi lesquels peu côtoient au quotidien la musique comme préoccupation heuristique. Les actes de leur cogitation déclinent différents sujets qui ont constitué les axes d'articulation de ces assises : un réquisitoire contre une musique en dérive : loi du plus fort dans la gestion et la production, gué-guerre, tribalisme, thématique socialement désengagée, éloge des marginaux sociaux...⁶⁷; la pratique conflictogène d'une musique « portée par le fanatisme, l'intolérance ⁶⁸». A ces problématiques s'adjoignent celle sur la fonction géopolitique que devrait jouer la musique populaire congolaise en devenant « cet atout culturel grâce auquel l'influence, l'image et l'économie du Congo pourrait s'accroître dans le monde et dans la région (...) ⁶⁹ » ; ou encore l'évaluation critique de la « nouvelle génération » musicale, celle qui s'est construite au lendemain de 1970, et ainsi caractérisée par le spectacle ou les prouesses scéniques, la prédominance de la musique du corps sur celle de l'esprit, la néo-tradition artistique, l'usage des cris et animations à grand renfort, le minutage démesuré des chansons, la culture ostentatoire et la lutte pour le leadership⁷⁰. Après avoir décliné les différentes fonctions que remplit la chanson congolaise sur les plans politique, économique,

⁶⁶ Debhonzapi Olema, *op. cit.*, p.1.

⁶⁷ P.-O. Musangi Ntemo, « Les sources d'inspiration de la musique congolaise, base de son évolution, de ses dérives et notre interpellation », in Philosopht Saint-Augustin, *Impact de la musique dans la société congolaise contemporaine, Actes des Sixièmes Journées Philosophiques du Philosopht Saint-Augustin du 19 au 21 décembre 2002*, Pensée Agissante n° 12, Kinshasa, février 2003, pp.45-52.

⁶⁸ B. Okolo Okonda, « Musique congolaise moderne et culture de la paix », in Philosopht Saint-Augustin, *Impact de la musique dans la société congolaise contemporaine, Actes des Sixièmes Journées Philosophiques du Philosopht Saint-Augustin du 19 au 21 décembre 2002*, Pensée Agissante n° 12, Kinshasa, février 2003, pp. 123-127.

⁶⁹ P. Biyoya Makutu, « De la fonction politique de la musique dans la construction du leadership national et international », Philosopht Saint-Augustin, *Impact de la musique dans la société congolaise contemporaine, Actes des Sixièmes Journées Philosophiques du Philosopht Saint-Augustin du 19 au 21 décembre 2002*, Pensée Agissante n° 12, Kinshasa, février 2003, pp.53-58.

⁷⁰ Mondo Mumbaza, « La musique de la nouvelle génération. Diagnostic et thérapeutique », in Philosopht Saint-Augustin, *Impact de la musique dans la société congolaise contemporaine, Actes des Sixièmes Journées Philosophiques du Philosopht Saint-Augustin du 19 au 21 décembre 2002*, Pensée Agissante n° 12, Kinshasa, février 2003, pp. 73-92.

social et culturel, Sylvain Shomba⁷¹, de sa part, se fait fort de relever certains avatars qui noircissent son label, à savoir le caractère licencieux de certaines œuvres, le culte de l'ostentation et de la voyoucratie dans le chef des artistes, l'usage des filles mineures sur la ligne chorégraphique.

Placée « politiquement » à gauche et du côté de l'audience, Emilie Raquin⁷² donne une autre exégèse des dérives de l'espace musical kinoïse, car, pour elle, la musique est devenue la drogue d'une jeunesse kinoïse sans repères, désœuvrée, déscolarisée, privée de participation politique, et qui trouve à travers les fan-clubs, organisés indirectement autour d'une vedette-chef charismatique, la libre expression de ses opinions, et l'exutoire de sa contestation, de sa violence vis-à-vis « *des institutions et encadrements nationaux* », mais aussi des autres vedettes et fans concurrents. Notre étude prend le contre-pied d'une telle analyse qui pêche par surinterprétation des faits en accordant autant d'importance aux fan-clubs, qui loin d'apparaître comme un épiphénomène, ne devraient point se placer, malgré la similitude comportementale, de plain-pied que le phénomène effervescent de fidèles d'églises de réveil à Kinshasa. Et il faut davantage souligner que les fans de vedettes ne sont pas tous embrigadés dans des clubs, et que ceux qui le sont gardent un contact pas nécessairement direct ou permanent (mais via les dirigeants de ces clubs ou sporadiquement) avec leur idole à l'opposé des « fidèles-brebis » d'Eglise vis-à-vis de leur pasteur. Tout peut se résumer dans un chiasme : le pasteur possède ses brebis alors que les fans possèdent leur idole.

Si la question de genre est inconsciemment omniprésente dans la littérature écrite de la musique populaire congolo-kinoïse, sa re-visitation a démontré comment la femme, muse réelle ou métaphorique d'auteurs, a gardé une position privilégiée d'auditrice. Mais elle s'est concomitamment placée au cœur de la thématique de la chanson autant qu'elle a domestiqué la profession musicale à titre de chanteuse, de musicienne et de danseuse en dépit de l'hégémonie érotico-masculine (droit de cuissage, proxénétisme présumé des patrons de groupe, phallocratie sexuelle des producteurs, voyeurisme masculin et/ou féminin du public et des téléspectateurs...). Cette forme de violence sévissant sur l'espace musical noircit

⁷¹S. Shomba Kinyamba, *Kinshasa : mégapolis malade de ses dérives existentielles*, L'Harmattan, 2004. Cf. chapitre 2 : « Musique kinoïse : Merveilles et Avatars », pp.35-45.

⁷²E. Raquin, « Représentations et recompositions locales à Kinshasa : les Eglises de réveil et les fan-clubs comme réponses sociales à la crise urbaine », communication présentée à la *Conférence sur l'Afrique Centrale : crises, réforme et reconstruction*, Codesria, Douala, du 4 au 5 octobre 2003.

l'image de la femme⁷³. Pour les patrons de groupe, celle-ci (la femme) est aussi un moyen de se construire l'ascendant et le leadership. Ainsi devient-elle souvent une pomme de discorde prête à être cueillie et accueillie (débauchée) par la partie concurrente⁷⁴. Comme l'a souligné l'étude précitée de Benoît Okolo, alors que le Congo se situe à l'heure de la reconstruction nationale, la pratique musicale kinoise inspire, à la lumière de l'épreuve de force entre J.-B. Mpiana et Noël Ngiama (Werrason), une contre-culture de la paix en manipulant l'intolérance dictée par les besoins du leadership et du fanatisme⁷⁵. Ce qui aboutit à des tensions au sein des groupes musicaux, à la gué-guerre, aux confrontations physiques ou symboliques directes ou par médias interposés, entre groupes ou leaders, entre fans ou entre vedettes musicales et chroniqueurs⁷⁶. Ces différentes contributions personnelles constituent des épures d'une compréhension plus critique et systématisée de la question particulière de l'enjeu de leadership sur l'espace musical populaire kinois.

Par ailleurs, les assises scientifiques du Festival Panafricain de Musique (Fespam), édition 2003, ont tenté de porter une attention soutenue à la question des luttes de pouvoir sur la scène musicale kinoise ; mais les actes du colloque n'ont pas pris en compte, selon le vœu de son auteur, Léonce Buka⁷⁷, la seule contribution directement plongée au cœur des oppositions symboliques entre vedettes musicales kinoises. Au fait, nous nous permettons ici d'amnésie sur la réflexion de Dieudonné Tshimanga⁷⁸ qui ne voit à propos des usages aphoristiques dans la chanson populaire urbaine du Congo que des enjeux lexicaux d'ordres esthétique (recherche du beau), idéologique (étalage de leur savoir, jetant ainsi un démenti sur l'analphabétisme présumé des artistes congolais pris pour le rebut de la société), mais aussi phatique (établir la communication, quoique unilatérale, entre l'auteur ou l'interprète et son auditoire). Tshimanga refuse, dans le débat au cours du colloque, de reconnaître pourtant que certains aphorismes sont polémiques et fonctionnent comme stratégie mise en œuvre dans les joutes symboliques entre vedettes.

⁷³ L. Tsambu Bulu, « Les images socioméntales de la femme dans la musique congolaise moderne », art. cit.

⁷⁴ L. Tsambu Bulu, « Musique et violence à Kinshasa », in T. Trefon (sous la direction de), *Ordre et désordre à Kinshasa. Réponses populaires à la faillite de l'État*, Cahiers Africains, n° 61-62, MRAC/ L'Harmattan, Tervuren/Paris, 2004, pp. 193-212.

⁷⁵ L. Tsambu Bulu, « Manipulations sociomusicales de l'ethnicité et contre-culture de la paix », in Faculté des Sciences Sociales, administratives et Politiques, *Premières journées scientifiques : Quel type d'homme, quel projet de société pour une transition efficiente en R.D.C. ? Les Sciences Sociales s'interrogent*, Kinshasa, 2003, pp. 67-84.

⁷⁶ L. Tsambu Bulu, « Musique et violence à Kinshasa », art. cit.

⁷⁷ L. Bouka, « Le discours polémique dans la musique congolaise contemporaine. Eléments pour une théorie de la contre-argumentation », Communication au colloque du Fespam 2003, *Itinéraires et convergences des musiques traditionnelles et modernes d'Afrique*, Kinshasa.

⁷⁸ D. Tshimanga Tshiambayi, « Les aphorismes dans la chanson congolaise de variété », in Mukala Kadima-Nzujj et Alpha Noël Malonga (sous la direction de), *Itinéraires et convergences des musiques traditionnelles et modernes d'Afrique*, Fespam/ L'Harmattan, Paris, 2005, pp. 361-374.

Au terme de cette revue critique de la littérature, et sous réserve d'autres contributions académiques, journalistiques ou virtuelles sur la toile mondiale, nous nous rendons à l'évidence, sans prétention aucune, que la problématique de la compétition de leadership, très ritualisée dans la pratique musicale à Kinshasa à compter des années 1990, n'a pas reçu de traitement scientifique à la hauteur de sa prégnance. D'abord parce que ses différentes formes de manifestation sociale ne sont pas perceptibles dans la plupart d'études revisitées ici, plus concentrées sur l'histoire descriptive et verticale, sur la biographie des artistes et l'analyse des chansons, ou sur les causes matérielles d'instabilité des groupes musicaux. Ensuite parce que la majorité de ces études est produite avant les années 1990, période pendant laquelle la scène musicale congolo-kinoise n'était pas encore entrée dans l'effervescence *sui generis* actuelle. Pourtant, une des thèses du travail est que ces luttes pour le leadership n'apparaissent pas comme un fait nouveau dans l'histoire de la musique. Elles ont plutôt pris dès les années 1990 une forme plus dépouillée, plus ritualisée, plus instrumentalisée et plus populaire. Même les récentes recherches sur l'ethnographie de l'écoute musicale⁷⁹ à Kinshasa ne s'appesantissaient pas visiblement sur les rapports de force entre vedettes, parce que plus tournées vers l'expérience musicale d'en aval, à savoir la réception sociale des œuvres dans laquelle, bien sûr, transparaissent les rivalités musico-claniques des stars. Dénommée *Ndule ya kala*⁸⁰, l'enquête-filmage commanditée par le Musée royal de l'Afrique centrale de Tervuren (Belgique) tente à son tour de prouver que les rivalités socioartistiques ne constituent guère un fait nouveau sur l'espace kinois. Par ailleurs, dans une perspective heuristique genrée, aucune scientifique professionnelle ne semble s'intéresser à la question musicale congolaise, qui subit ainsi une orientation androcentrique. Ceci contraste avec le rôle de muse joué par la femme dans une chanson urbaine très érotisée, outre son investissement dans la pratique à titre de chanteuse, de danseuse, de mécène, d'admiratrice et d'auditrice.

Le constat est formel : aujourd'hui la pratique musicale kinoise n'évolue plus que sur un mode de confrontation sociale en amont (artistes) comme en aval (fans) ou dans des rapports dialectisés entre l'artiste, le public et les médias au point que la musique semble avoir cessé d'exister comme une culture hédoniste, de réjouissance collective,

⁷⁹ Ce projet de B. White (université de Montréal) en co-direction avec Yoka Lye Mudaba (Institut National des Arts de Kinshasa), et auquel nous avons été associé comme assistant de recherche, doit aboutir à un ouvrage collectif.

⁸⁰ Etalé sur deux mois, soit entre août et septembre 2006, ce projet, qui signifie « Musique du passé », porte sur des entretiens filmés sur l'évocation de la mémoire collective à travers la musique urbaine kinoise d'avant l'indépendance (1960). Avec Vincent Kenis (ethnomusicologue et producteur de disques) et Césarine Bolya (association « Mémoires vives » de Belgique), nous faisons partie des trois membres de l'équipe de terrain.

d'enchantement communautaire, manipulant ainsi la violence à travers l'esthétique des œuvres, le comportement des artistes, du public et des médias. Cette controverse nous pousse à chercher des réponses, particulièrement dans le débat autour de la guerre de leadership, aux questions ci-après : Quelles sont les conditions sociales d'émergence et d'exacerbation de la compétition entre les vedettes musicales kinoises au point pour ces dernières d'avoir cessé de jouer le rôle fédérateur des consciences populaires ? Comment se définissent les différentes stratégies mobilisées par les protagonistes de la lutte de leadership sur l'espace musical congolo-kinois ? Quels sont les modèles symboliques d'identification, d'autoreprésentation sociale des stars kinoises au point de sous-tendre leurs pratiques et de fonctionner comme référents métaphoriques de leurs comportements ?

L'ensemble de ces questions suscite quelques approches du problème de leadership, quelques manières et perspectives de penser le réel, d'organiser la recherche afin que l'objet d'étude, une fois définie, conduise vers la quête à la fois empirique de ses manifestations et théorique de son sens. Mais ces orientations théoriques et empiriques ne peuvent réellement être guidées que par une ou des hypothèses dont la plus plausible est celle d'après laquelle les luttes de leadership entre vedettes musicales à Kinshasa procèdent de la convergence des besoins de domination et de distinction des protagonistes afin de compenser la précarité du marché national du disque et de conjurer la faillite générale de l'Etat.

A. Zajtman nous a en partie inspiré cette hypothèse à la suite de son observation, à savoir

Sept années de guerre ont réduit la plupart des Congolais à la misère, mais les stars du ndombolo continuent de faire danser l'Afrique, sans vendre de disques ni percevoir de droits d'auteurs, mais au prix d'arrangements qui font la particularité de la scène kinoise et créent les bases d'une "autre guerre" entre musiciens. Cette guerre porte un nom : la " polémique". Une polémique sans objet véritable, si ce n'est la compétition entre les stars du moment⁸¹.

C'est une hypothèse qui suggère la nature des luttes, la structure spécifique de l'espace musical kinoise et ses rapports à la fois avec la structure globale de la société (la musique étant fille de son temps et de son espace) et l'environnement symbolique (autoreprésentation sociomentale) des artistes.

⁸¹ A. Zajtman, « Au Congo Kinshasa, la musique entre dans les " polémiques" », in *Le Monde*, Paris, samedi 4 septembre 2004, p. 28.

2. METHODE DE RECHERCHE

Etudier l'économie des compétitions de leadership sur l'espace de la musique populaire kinoise revient à ce qu'on recherche « la logique spécifique de la production⁸² » et de la reproduction réinventée de ces luttes sur cet espace précis. Ce qui nous prédispose à considérer l'espace sous étude comme un *champ* dominé par des forces continûment opposées autour des intérêts spécifiques de ce champ, particulièrement ici celui de leadership en tant que pouvoir symbolique socialement légitimé, reconnu ou méconnu à une vedette musicale, à partir de ses réussites commerciales, artistiques, sociales (audience), etc. Ces intérêts sont ce que Bourdieu nomme le « capital », visible sous diverses formes : économique, sociale, symbolique, culturelle et constituant ainsi l'enjeu des luttes au point que les agents développent inconsciemment des stratégies, imprévisibles et variables selon la situation, pour conquérir ce capital. Mais les stratégies restent tributaires d'habitus individuels, de classe ou catégorie sociale, historiquement constitués et rendant possibles l'action, la lutte au sein du champ social. Nous sommes donc en face du structuralisme constructiviste ou du constructivisme structuraliste, espèce de structuralisme génétique, que Bourdieu lui-même définit en ces termes :

Par structuralisme ou structuraliste, je veux dire qu'il existe, dans le monde social lui-même, et pas seulement dans les systèmes symboliques, langage, mythe, etc., des structures objectives, indépendantes de la conscience et de la volonté des agents, qui sont capables d'orienter et de contraindre leurs pratiques ou leurs représentations. Par constructivisme, je veux dire qu'il y a une genèse sociale d'une part des schèmes de perception, de pensée et d'action qui sont constitutifs de ce que j'appelle habitus, et d'autre part des structures sociales, et en particulier de ce que j'appelle des champs et des groupes, notamment de ce qu'on nomme d'ordinaire les classes sociales⁸³.

D'où la double analyse à opérer, à savoir celle d'une part de la genèse des schèmes de perception et d'action, des structures subjectives ou mentales des agents en tant qu'individus biologiques, et « qui sont pour une part le produit de l'incorporation des structures sociales », et celle d'autre part « de la genèse de ces structures sociales elles-mêmes : l'espace social, et les groupes qui s'y distribuent, sont les produits de luttes historiques (dans lesquels les

⁸² P. Bourdieu, *Questions de sociologie*, Cérès Productions, Tunis, 1993, p. 61.

⁸³ P. Bourdieu, *Choses dites*, Les éditions de Minuit, Paris, 1987, p.147.

agents s'engagent en fonction de leur position dans l'espace social et des structures mentales à travers lesquelles ils appréhendent cet espace)⁸⁴ ».

Techniquement, l'opérationnalisation de la méthode structuraliste constructiviste nous a donc conduit tout au long de ce travail à trois moments heuristiques :

a) Le moment subjectif : celui qui prépare les gens à parler, à exprimer leurs sentiments, leurs opinions en pensant que les gens restent propriétaires de leur vérité. Ce premier moment procède de la sociologie du magnétophone. C'est le moment de construction de la genèse des structures mentales, c'est-à-dire des habitus, ces « structures sociales intériorisées⁸⁵ », schèmes de perception, d'action, de style de vie, de jugement, de goût, de gestes, etc. à travers l'étude des trajectoires individuelles des agents du champ de la musique populaire ou du champ social global tout court. Il s'agit en d'autres termes de parcourir l'histoire individuelle au cours de laquelle l'artiste a intériorisé les pratiques, les normes, les mécanismes de fonctionnement du champ musical spécifique ou social global du fait que l'autonomie d'un champ spécifique n'étant que relative. Le look d'une vedette musicale comme J.-B. Mpiana pourrait bien paraître comme celui du Maréchal Mobutu (champ politique) ou celui d'une star américaine de hip hop ou de cinéma (champ musical ou cinématographique mondial).

b) Le moment objectif : celui du « regard [porté par le savant] sur les forces sociales qui habitent le corps et de comprendre que les raisons de comportement sont sociologiquement fondées et que les raisons de comportement sont parfois inconscientes, nous échappent en partie. Loin de décider de nous marier, nous sommes mariés par le monde. D'où par exemple le mariage qui conduit au divorce ⁸⁶ ». C'est en d'autres termes le moment de construction de la genèse des structures objectives ou sociales c'est-à-dire du champ musical ou sociétal sous étude, celle de ses normes et pratiques pour voir comment les luttes actuelles sur le champ musical kinoïse sont historiquement, voire inconsciemment, déterminées et contextualisées au point qu'elles n'émergent pas *ex nihilo* mais s'inscrivent dans la tradition tout en épousant des formes spécifiques de situation, de conjoncture, c'est-à-dire du temps et de l'espace sociétal où elles se manifestent. « Il s'agit de faire une histoire structurale qui trouve dans chaque état de la structure à la fois le produit des luttes antérieures

⁸⁴P. Bourdieu, *Choses dites*, *op. cit.*, p.24.

⁸⁵ P. Bourdieu, *Questions de sociologie*, *op. cit.*, p. 97.

⁸⁶ P. Champagne, *Préparation des entretiens*, leçon donnée au cours de l'Atelier méthodologique régional sur les sciences sociales en Afrique, Codesria, Libreville (Université Omar Bongo), le 20 octobre 2003.

pour transformer ou conserver la structure, et le principe, à travers les contradictions, les tensions, les rapports de force qui la constituent, des transformations ultérieures⁸⁷ ». Kabasele et Luambo, dit-on, ont légué aux générations musicales actuelles les pratiques compétitives sur la scène musicale kinoise. Mais l'illusio et l'exacerbation de cette compétition apparaissent aussi comme une dérivée ou une homologie structurale des luttes du champ politique au départ des années 1990, marquées par l'anomie sociale et la précarité économique extrême qui ont ensuite investi les structures de la société congolaise.

c) Le moment scientifique : c'est la synthèse entre le subjectivisme et l'objectivisme afin de saisir la vérité scientifique totale. La réalité sociale procède de la somme des lois objectives du monde et des représentations que les individus se font du monde social⁸⁸. Les artistes entrent en compétition les uns avec les autres sur l'espace musical kinois, se disputent en dernière instance le capital symbolique inégalement distribué sur cet espace, justifient leurs actes compétitifs, se font des représentations mentales, mobilisent des stratégies à partir d'habitus structurant leurs pratiques (actions), mais sont aveuglément gouvernés par des propriétés ou lois objectives du champ musical où ils s'insèrent et jouent inconsciemment et par la force des choses la comédie de leur champ. Cette totalisation et « dialectisation » d'éléments subjectifs et objectifs fonde l'explication sociologique de ces pratiques compétitives.

3. TECHNIQUES DE RECHERCHE

Selon Patrick Champagne, l'objet d'étude se construit aussi avec le terrain plutôt que de ne faire le terrain que pour vérifier les hypothèses. Plus vous avez compris comment l'objet doit être construit, plus vous allez savoir vous comporter sur le terrain⁸⁹. La méthode en tant qu'attitude intellectuelle pour approcher la réalité s'appuie sur des techniques, c'est-à-dire des outils pratiques dont se sert le chercheur dans son entreprise heuristique. Au cours du processus de quête de la vérité sur les luttes sociales et symboliques pour le leadership, nous avons effectué la collecte de données suivant une démarche hypothético-déductive, soit en partant des conjectures théoriques déjà exprimées dans l'hypothèse de travail pour enfin « déduire des conséquences logiquement nécessaires entre hypothèse[s] et conclusion ; leur

⁸⁷ P. Bourdieu, *Choses dites*, op. cit., Paris, 1987, p. 56.

⁸⁸ P. Champagne, op. cit.

⁸⁹ *Idem.*

[sa] validité devra être empiriquement confirmée ou infirmée⁹⁰». Pour ce faire, en voulant donc vérifier cette hypothèse qui place les besoins de domination et de distinction sociale des vedettes et la précarité sociale du marché du disque et de la société nationale globale au cœur de la polémologie du champ musical congolo-kinois, nous avons recouru à une panoplie de techniques à la fois quantitatives et qualitatives afin d'éviter le piège monomaniaque. Car les sciences sociales devant faire feu de tout bois méthodologique, le chercheur recourra à toutes les techniques disponibles pour son objet d'étude. Ainsi nous sommes-nous interrogé sur le type de statistiques disponibles avant de les critiquer, les entretiens à faire, les questions à poser, les documents à lire, et la manière d'observer. Même sur l'autocritique à formuler par rapport à notre familiarité avec le monde musical kinois, d'où le besoin de socioanalyse. Mais ceci a paru un avantage pour nous selon le principe plus le chercheur a de l'information plus son interlocuteur (entretien) lui en fournira.

Les techniques ci-après nous ont donc servi à collecter les données :

1. L'observation directe

Emile Bernard parlait de trois opérations dans sa *Connaissance de l'art* : « voir, opération de l'œil. Observer, opération de l'esprit. Contempler, opération de l'âme. Quiconque arrive à cette troisième opération entre dans le domaine de l'art⁹¹ ». Cette technique nous a conduit à voir, à observer, à sentir, à contempler, à écouter, à noter dans un calepin, à enregistrer à l'aide d'un dictaphone, ou directement dans notre mémoire, à l'insu ou en présence de l'interlocuteur, certains types de comportements et pratiques artistiques ou para-artistiques. Sous la double casquette de chroniqueur musical (1994-1997) et d'observateur scientifique, nous avons noté et emmagasiné sur les lieux des séances de répétition et d'apparitions scéniques des groupes musicaux, maints faits, gestes, paroles des artistes et du public, rumeurs enjolivées ou noircies sur le monde musical kinois et manifestations polémologiques. Il s'est agi ainsi « de prendre conscience des sentiments qui peuvent imprégner ceux qui (...) assistent à un spectacle⁹² ». Le bar, la rue, les lieux des regroupements des fans à l'occasion du lancement d'un nouveau disque ou des rixes verbales, l'attente publique et le passage du cortège motorisé d'une vedette, surtout à son

⁹⁰ P. Bonnewitz, *Premières leçons sur La sociologie de P. Bourdieu*, 1ère édition, 1998, 2ème édition mise à jour, PUF, Paris, 2002, p.27.

⁹¹ L'Aventure Multimédia, *9 Dictionnaires Indispensables*, 1999-2000. (Dictionnaire numérique.)

⁹² P. Minon, *Initiation aux méthodes d'enquête sociale*, La Pensée Catholique, Office Général du Livre, Collection Etudes Sociales, Bruxelles, Paris, 1957, p. 21.

retour triomphal d'une tournée européenne, n'avaient jamais cessé de nous mobiliser pour collecter des données empiriques observables à l'œil et à l'esprit.

Au cours des années 1994-1995, l'expérience cumulée au sein de la maison de production musicale Shabani Records nous a permis, en dehors du métier de la presse, de nous rapprocher au quotidien de la vie musicale kinoise. Elle s'est enrichie grâce aux amitiés personnelles conclues avec la vedette Félix Wazekwa. A travers Wazekwa, nous avons vu naître et grandir la « vedette », son groupe musical, ses inimitiés tranchées avec Koffi Olomide, nous avons pu plus d'une fois l'accompagner à des rendez-vous radiotélévisés, à des prestations scéniques, jusqu' à passer avec lui et son personnel artistique une nuit blanche dans un studio d'enregistrement, et à vivre la vie privée et professionnelle d'une vedette de la chanson populaire. C'est vrai, tout cela eût paru farfelu pour ne traduire que la vie normale d'un homme plutôt que celle d'un chercheur qui dût se tenir sans cesse sur le pied de guerre, l'esprit toujours alerte. Mais nous reconnaissons que depuis le second cycle universitaire, la musique en tant que fait social constitue pour nous un domaine d'intérêt scientifique discuté au cours de nombreuses participations à des forums internationaux et dans les médias (radiotélévision nationale, RFI).

En outre, du 4 janvier au 2 avril 2005, au bout de trois mois de séjour de recherche en Belgique dont huit jours à Paris, l'opportunité nous était donnée de visiter cet autre espace d'expression et de compétition des artistes congolais ou kinois. A ce titre, un autre pan des réalités de la vie (extra-)musicale congolaise, des artistes et du public s'est dévoilé devant nous. Nos passages répétés à Matonge-Xelles, nos nuits blanches dans cette commune effervescente de la diaspora congolaise, nos rencontres avec la musique kinoise en exil, sur l'axe Bruxelles-Paris, nous ont donné à collecter une frange importante d'information orale, documentaire (ouvrages, CD, vidéos), à observer des artifices qui servent à construire et à déconstruire le charisme et le vedettariat au pays.

Bref, la technique d'observation directe nous a servi à saisir le « non-verbal et (...) ce qu'il révèle : les conduites instituées et les codes comportementaux, le rapport au corps, les modes de vie et les traits culturels, l'organisation spatiale des groupes et de la société, etc.⁹³ », mais il est un fait qu'elle comporte des limites car on ne peut pas tout observer, encore faudrait-il savoir que la validité de ces observations « repose notamment sur la

⁹³ R. Quivy et L. V. Champenhoudt, *Manuel de recherche en sciences sociales*, Dunod, Nouvelle édition, Paris, 1995, p. 201.

précision et la rigueur (...) ainsi que sur la confrontation continue des observations et des hypothèses interprétatives⁹⁴ ». Néanmoins, les témoignages recueillis à travers les entretiens et les focus group ainsi que les renseignements documentaires eussent aidé à compenser le déficit.

2. L'entretien

Cette technique vivante combinant « processus fondamentaux de communication et d'interaction humaine⁹⁵ » nous a servi à réaliser d'abord des entretiens exploratoires, ensuite définitifs sur la question et les sous-questions sous étude. De type semi-directif, les entretiens ont été conduits à partir d'un guide, une série de questions-guides, pour la plupart ouvertes, rédigées en français et comportant des thèmes, détaillés ou annotés, sans ordre précis dans leur administration soit en français, soit en lingala, soit encore en français-lingala selon le niveau intellectuel de l'interlocuteur en face. Au fait, langue par excellence de la musique et de la ville capitale de la RDC, le lingala s'adapte bien au statut d'illettrisme qui caractérise la plupart de personnes qui besognent dans la danse ou la musique populaire à Kinshasa. L'ordre d'administration des thèmes ou questions du guide d'entretien a été dicté par la dynamique propre à l'entretien ; leur formulation était modifiable en regard de la situation.

Nous prenions soin d'enregistrer à l'aide d'un magnétophone-dictaphone Sony chaque entretien. Mais l'enregistrement ne nous dispensait pas de la prise minimale, dans un calepin, des notes qui devaient nous mettre à l'abri de la défaillance technique et de nous permettre de relancer l'entretien basé sur un dispositif conversationnel. A ce titre, loin d'un interrogatoire, l'entretien laissait la liberté d'expression à l'interlocuteur enquêté tout en veillant à la digression par le recentrage du discours autour de la thématique soulevée, mais aussi par la réfutation de certaines opinions motivée par notre expérience du terrain musical kinois. A ce niveau, il faut aussi signaler que la conversation libre, sans faire partie d'une approche heuristique formelle ou consciente, a fait aussi partie de la technique de collecte de données exhumées au moment opportun de nos souvenirs. Comptaient alors parmi nos interlocuteurs privilégiés :

⁹⁴ *Idem*, p. 200.

⁹⁵ *Idem*, p. 194.

a) Les artistes ou vedettes musicales et associés, parce qu'ils sont au cœur du débat à des degrés d'implication différents. Il peut s'agir de la vedette-patron de groupe, d'un membre du personnel artistique ou technique, etc. ;

b) Les individus qui commercent avec la vie musicale à titre d'encadreurs, de conseillers formels ou informels, d'amis des artistes et capables de témoigner, de révéler le réel caché ;

c) Les fans : ils développent un discours partisan et passionné en faveur de leurs vedette, groupe et musique produite, juge négativement les concurrents. D'où la nécessité de s'armer de la vigilance pour critiquer leur discours. Informellement, ils assurent la politique extérieure et le marketing de leurs groupe, idole, et défendent *mordicus* les limites symboliques du territoire qui leur revient sur l'espace musical;

d) le public, parmi lequel d'une part les mélomanes, audiophiles mais sans s'aligner sur une vedette, d'autre part tous ceux qui sont dilués dans la société, exposés aux messages musicaux et à l'effervescence artistique de la ville kinoise mais peuvent émettre un avis sur ces manifestations émergeant de l'environnement qui les entoure.

Voilà pour l'essentiel ceux qui ont constitué l'échantillon d'informateurs sur la question centrale de leadership et ses questions connexes. De ce point de vue, les entretiens durent nous conduire vers l'analyse de contenu de manière à dégager les propos, termes pertinents qui nous eussent aidé à quantifier et à qualifier les résultats. La question de représentativité ne pouvant pas être prise dans son sens littéral, un seul individu, de par sa position sociale, serait plus représentatif que cent placés loin de la réalité spécifique.

3. L'observation documentaire

Outre qu'elles nous ont servi à délimiter l'objet d'étude, notamment à travers l'état de la question, les données documentaires nous ont été d'une utilité importante pour tenter de cerner dans sa totalité la question sous étude. C'est ainsi que, selon son accessibilité, nous avons collecté toute forme d'information sur la question, officielle ou privée, coulée sous forme littéraire, chiffrée ou graphique (textes, chiffres, tableaux statistiques, dessins, caricatures...), avant de l'avoir soumise à la critique historique afin d'en dégager la pertinence et/ou la véracité. A ce titre, nous avons collecté de données à partir de quatre types de supports :

a) Les documents écrits : nous avons eu, non sans esprit critique, à traquer les erreurs volontaires ou involontaires de leur rédacteur, « à lire des documents (livres, journaux, imprimés divers...) dans la mesure où ceux-ci ne livrent pas seulement les résultats des observations et des interviews faites par d'autres mais traduisent aussi les réactions de leurs auteurs⁹⁶ ». A ce titre, nous avons écumé des pages physiques ou virtuelles (pages web) sur la théorisation générale des faits musicaux, l'histoire de la musique congolaise, archives, et divers travaux académiques (thèses, mémoires, articles scientifiques) et pages de presse locale ou internationale, spécialisée ou pas;

b) Les documents visuels : il s'agit de tout traitement que nous avons effectué des sources d'information visuelle statique telles les photographies, les calicots, les cartes postales, les dessins ou caricatures en rapport avec le fait sociomusical. C'est ici où les photos d'artistes, celles du public rassemblé autour d'un événement ou d'une performance musicale ont été décodées autant que les caricatures de presse, les bandes dessinées populaires *underground* (*Mfum'eto*, *Matchatcha*, *Super Kabos 4x4*, *Sayi-Sayi*, etc.) qui scénarisent les comportements du monde musical kinois. Certains documents consultés servent d'illustration ou de métalangage à l'information littéraire, sinon d'alternatives au code linguistique ou sonore telles les pochettes de disques qui marient ou pas les photographies aux textes de chansons. D'autres éléments visuels analysés se présentent de manière autonome ou libre comme ces expositions photographiques commerciales ou ces images d'affiches publicitaires qui annoncent, accompagnent les sorties de nouveaux opus musicaux et les apparitions scéniques des artistes. Elles sont placardées devant les commerces de disques et sur les murs de la ville, mais en même temps façonnent les décors intérieurs et/ou extérieurs de salons de coiffure et maisons de commerce pour servir d'appât à la clientèle. Cette forme d'usage social d'affiches et de photos de vedettes musicales exprime un degré de capital symbolique (notoriété) atteint par une vedette musicale. Les photographies musicales traduisent des attitudes, des prises de position définies par des contextes sociaux précis. Certaines images s'expriment sur le ton de la provocation intentionnelle et peuvent participer de la stratégie commerciale ou de la lutte symbolique qui affecte l'espace musical ;

c) Les documents sonores : « Les **textes musicaux** peuvent éventuellement être exploités dans [la] perspective critique pour comprendre une époque, ses rapports sociaux, ses idéologies. Ils sont l'expression des réalités sociales et culturelles et, à ce titre, peuvent

⁹⁶Paul Minon, *op. cit.*, p.121.

éclairer des constats obtenus par d'autres sources⁹⁷ ». Ceci dit, dans le contexte précis des luttes de leadership, les textes musicaux constituent une arme symbolique de combat. Les dits et non-dits de chansons des vedettes kinoises, les cris dont elles sont assaisonnées véhiculent parfois des messages de confrontation, des quolibets, des réponses du berger à la bergère, jusqu'à traduire cette culture de joute oratoire et « quolibétique » de l'Afrique traditionnelle. Les CD et les musicassettes constituent des matériaux que nous avons exploités afin d'y trouver des contenus exprimant la concurrence, la compétition..., mais aussi des éléments de la culture populaire et d'anomie sociale du Congo en transition politique. L'écoute de la radio nous a aussi servi à collecter l'information sur le monde musical kinois, son actualité et son histoire. Par ailleurs, dans le contexte de l'ethnicité qui structure l'espace sociomusical kinois, l'analyse des propriétés sociales des présentateurs de chroniques et variétés musicales en appelle à une vigilance du chercheur. Pour J. Guibert et G. Jumez⁹⁸, l'information sonore se prêtera à la transcription (usage d'un dictaphone pour enregistrer les émissions radiophoniques), puis à l'analyse de contenu qui prendra en compte le contenu, les émotions ou l'atmosphère (commentaire du présentateur, rires...), l'expression ou le niveau de la langue (ton de la voix, style...). Même si nous n'avons pas été tatillon, maniaque quant au respect de ces recommandations, nous avons veillé à noter le lieu, l'heure, au moins la date de l'émission, le nom de la chaîne, et les coordonnées techniques du support exploité. Ces remarques valent aussi pour les documents audiovisuels analysés ;

d) Les documents audiovisuels : objectiver l'information contenue dans un document filmique, télévisuel ou vidéo participe de la prise en compte de la complexité du réel en ce sens que tout matériau audiovisuel appartient au « " domaine immense des images enregistrées (animées ou fixes) accompagnées de son (musique, bruit, langage)"⁹⁹ ». C'est donc à travers cette « articulation rigoureuse de l'image et du son ¹⁰⁰ » qu'il faut, pour le chercheur, déconstruire la réalité afin de la reconstruire et de la rendre compréhensible à son public virtuel ou réel. Dans le domaine musical, à côté du cinéma, de la télévision ou en synergie avec l'écran télévisuel (péritélévision) ou l'ordinateur, la diffusion publique et la consommation domestique ou privée des documents audiovisuels s'est démocratisée. Il peut donc s'agir directement des programmes de variétés télévisés, des films musicaux (*La vie est*

⁹⁷ J. Guibert et G. Jumel, *Méthodologie des pratiques de terrain en sciences humaines et sociales*, Armand Colin, Collection Cursus, Paris, 1997, p. 130.

⁹⁸ *Idem*, pp. 131-132.

⁹⁹R. Bellour, « Pour la recherche audiovisuelle », in *Les Sciences de l'Homme et de la société en France*, cité par J. Guibert et G. Jumel, *ibidem*, p.132.

¹⁰⁰ J. Guibert et G. Jumel, *idem*, p. 133.

belle), des documentaires sur la vie des vedettes de la chanson (*Tango ya ba Wendo*), de la consommation domestique des cassettes VHS (document analogique), des VCD et DVD (document numérique), sans oublier les informations multimédia proposées sur les pages web ou les sites officiels des vedettes. Une masse d'information non négligeable circule à travers ces programmes et/ou supports dont la collecte (copie domestique des programmes télévisés, achat et visionnement des bandes VHS, des VCD, DVD, surf et téléchargement sur le Net et impression sur média papier ou version numérique) nous a permis de constituer un stock de matériau. Leur analyse –qui se prête bien à la sémiologie pour dégager les rapports entre le signe, le signifiant et le signifié– nous a permis de saisir des jeux différenciés de langage verbal, gestuel, corporel, vestimentaire, symbolique, etc. mais aussi des biographies et trajectoires sociales des artistes. Les vidéomusiques, les vidéo-clips et autres éléments audiovisuels, télévisuels visionnés renseignent sur plusieurs aspects sociaux, mais la « vigilance scientifique » est de norme pour le chercheur devant cette façon d'écrire la réalité sociale « avec de la lumière et des images » sonorisées, ainsi que le recommandent J. Guibert et G. Jumel. Bref, les documents audiovisuels ou filmiques observés, en particulier les vidéoclips, nous ont poussé à réfléchir sur le processus de leur écriture : la conception, l'élaboration du scénario, le repérage, le tournage (y compris la prise de son et l'éclairage), et le montage. Celui-ci, qui articule « la sélection et la construction des images, associées à des sons, suppose de savoir quelles réalités on veut montrer et transmettre¹⁰¹ ». Pour tout document filmique exploité, Guibert et Jumel¹⁰² recommande la précaution de mener une réflexion au départ des critères spécifiques ci-dessous définis :

- 1) la nature du document : document magnétique sur bande, émission télévisée, document numérique sur bande magnétique, VCD, DVD... ;
- 2) l'origine, la date, le lieu (lieux de tournage, lieu de montage) ;
- 3) les circonstances de réalisation ;
- 4) la destination (public visé) ;
- 5) le code de transmission des messages (élément que nous ajoutons) ;
- 6) le contenu du document (décor, activités, techniques, milieu social, normes et valeurs).

Il est finalement difficile de pouvoir déterminer l'auteur d'un document audiovisuel, car dans la partie réalisation d'un vidéoclip, le scénario et le montage, le décor peuvent ou ne pas se définir comme des idées personnelles ou originales de l'auteur de la chanson illustrée ;

¹⁰¹ J. Guibert et G. Jumel, *op. cit.*, p. 136.

¹⁰² *Idem*, pp. 136-137.

alors que ces éléments participent de la rhétorique du document. Par ailleurs, nous tenons à signaler que nous traitons dans ce travail des données intentionnellement collectées et des informations aléatoires accumulées tout au long de notre triple expérience de mélomane, de chroniqueur de musique et de chercheur.

4. LIMITES SPATIO-TEMPORELLES DE L'ETUDE

Les luttes de leadership, loin d'être un phénomène récent sur l'espace de la chanson congolaise de variétés, ont plutôt connu une exacerbation au cours des années de transition politique en R.D.C. En effet, la professionnalisation et l'économisation de la pratique musicale congolaise dès les années 1950, ont poussé les artistes à rechercher, à côté du savoir-faire, un vouloir-vivre, un vouloir-être, et un vouloir-paraitre. C'est alors que la non satisfaction de ces besoins ont donné libre cours au factionnalisme, à la scission en cycle des groupes musicaux et aux attaques mutuelles par des formules plus policées, notamment à travers des métaphores chantées. Mais si dès l'année 1953, précisément de l'année de création d'African Jazz, premier groupe professionnel congolais, jusque aux années 1990 marquées par l'étiollement du système dictatorial de Mobutu, les formes de lutte sur le champ musical étaient moins expressives, la « démobutisation » de l'espace politique par l'institutionnalisation de la transition politique à rallonge sous le coup de la perestroïka, s'est accompagnée d'une anomie sociale dont les effets se sont répercutés sur le champ musical. De manière plus limpide, notre étude part de 1990, début de la première transition politique au Congo-Kinshasa, et s'arrête à décembre 2005, en intégrant ainsi les accords de Maisha Park et les premiers effets de cette éthique dont l'ambition est de normaliser les rapports sociaux sur l'espace musical kinois.

Le choix d'appliquer notre étude sur Kinshasa trouve sa justification dans les rôles politique et culturel de premier plan joués par cette ville. Au départ, Kinshasa, alors une constellation de villages appelée Mpumbu, jouissait du statut de centre de commerce des peuples riverains du nord (Bobangi) avec ceux de l'ouest (Bazombo) par le courtage des autochtones (Teke-Humbu). Il devint ensuite un des points de chute des institutions économiques (comptoirs) et politiques pré-coloniales de l'Etat Indépendant du Congo (E.I.C.) au point d'attirer, sous la colonisation, les plus grandes concentrations de masses dont les récréations tribales vont plus tard donner naissance à ce que l'on nomme sous le terme générique de « musique congolaise moderne ». A ce sujet, Kinshasa, devenu capitale

politique de la colonie belge en 1923 au détriment de Boma, reste jusqu'à ce jour le centre d'impulsion politique et culturelle du pays. Il abrite la plus grande concentration au mètre carré d'artistes et groupes musicaux modernes dont le succès local conditionne le succès national et international, et que par voie de conséquence cette musique nationale n'est avant tout qu'une musique kinoise (au sens local). Le jeu d'oppositions sociomusicales qui a pour champ de théâtre la ville de Kinshasa ces deux dernières décennies ne trouverait pas automatiquement, sinon nullement, d'écho dans tout le Congo intérieur. Cependant, il se transpose aisément en Europe, auprès de la communauté diasporique, qu'on croit à majorité kinoise.

5. CONSIDERATIONS EPISTEMOLOGIQUES, SOCIOANALYSE ET DIFFICULTES RENCONTREES

L'étude ou la sociologie musicale est une discipline juvénile. Edgar Morin et Line Grenier¹⁰³ le reconnaissent en critiquant la sourde oreille de l'intelligentsia à l'endroit de la chanson populaire. Tous deux relayaient Alphons Silbermann qui déjà disait : « La sociologie, étude scientifique de la société, a été pratiquée dans des buts très divers et appliquée aux domaines les plus variés. Mais à notre connaissance, elle a laissé le domaine musical à peu près intact¹⁰⁴ ». Constat d'un autre auteur, Alfred Willener : « La sociologie de la musique est un domaine peu développé, surtout en tant que discipline d'une sociologie empirique, compréhensive et critique –des études nouvelles devraient pouvoir explorer des terrains peu défrichés. Si "sociologie" et "de la musique" est le projet, le risque doit pouvoir être pris de tâtonner, d'aborder l'observation dans l'incertitude, quoique avec des intuitions, en vue d'un débroussaillage qui prendra un temps certain, à travers des approximations successives (pour reprendre l'utile terme de Piaget)¹⁰⁵ ». En outre, malgré l'esprit prolix de Pierre Bourdieu, son étude du champ artistique ou culturel a plus porté sur le champ littéraire et les stratégies distinctives et distinguées de la pratique culturelle : la consommation de la musique ou de la peinture, la fréquentation des concerts, des bibliothèques, des expositions et

¹⁰³ E. Morin, « On ne connaît pas la chanson », in *Communications*, n° 6, 1965, p. 1 (pp. 1-19), et L. Grenier, « La recherche fait la sourde oreille à la musique populaire. On ne connaît pas la chanson ! », in *Communication-Information*, Vol. 8, n° 2, août-septembre 1986, p. 83 -110) ; cités par Debhonzapi Olema, *La satire amusée des inégalités socio-économiques dans la chanson populaire urbaine du Zaïre*, thèse de doctorat, op. cit., p.4.

¹⁰⁴ A. Silbermann, op. cit., p.6.

¹⁰⁵ A. Willener, « Musico-sociologie : pratiquer Adorno ? », in A.-M. Green (sous la direction de), *Musique et sociologie. Enjeux méthodologiques et approches empiriques*, Série Musiques et champ social, Collection Logiques sociales, L'harmattan, Paris, 2000, p. 45.

des musées, la pratique sportive...sont socialement déterminées par le capital scolaire et l'origine sociale¹⁰⁶. Sur trente-quatre thèses réalisées sous sa direction entre 1972 et 1999, aucune ne porte sur la musique¹⁰⁷.

Sur le marché du savoir sociologique congolais, nous ne sommes pas en mesure de distinguer un seul sociologue dont le fait musical constitue le quotidien de ses réflexions. A peine, à l'université de Kisangani, venait de se déclarer un, Dieudonné Iyeli, dont la dissertation doctorale en cours porte sur la musique hip hop de sa ville. Comment croire qu'un fait social si prégnant dans notre vie quotidienne nationale soit mis au ban scientifique ? La musique populaire étant en R.D.C. ce que le foot est au Brésil, la contradiction est flagrante que notre pays se comporte en cordonnier mal chaussé : absence des travaux académiques sérieux sur les diverses manifestations de cet art, manque de politique et d'infrastructures culturelles, etc. Devant la carence théorique et scientifique, les difficultés d'ordre méthodologique risquent de stériliser notre pensée sur le fait musical dont il faut relever la spécificité : fait social total, il participe de l'économique, du politique, du social, du symbolique, de l'individuel et du collectif, du subjectif et de l'objectif.

Par ailleurs, mon¹⁰⁸ propre choix d'étude porté sur la question musicale eût révélé une intimité profonde avec cet art. Fan de musique avant l'heure, avec mes goûts et préférences subjectifs et objectifs, mes sympathies et antipathies masquées ou affichées sur les musiques et sur les artistes, doté au cours de la période sous étude des relations privilégiées avec une vedette de variétés comme Félix Wazekwa, il eût été difficile pour moi, sujet objectivant, d'objectiver sans passion les rapports d'opposition qui la liaient hier à Koffi Olomide, si l'on croyait désormais à une paix durable sur la planète musicale kinoise depuis les accords de Maïsha Park¹⁰⁹. D'où la nécessité de cet acte de réflexivité : « il s'agit pour le sociologue de rompre avec le jeu aliénant des déterminismes sociaux, d'échapper aux instances de

¹⁰⁶ P. Bourdieu, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Les éditions de Minuit, Collection Le sens commun, Paris, 1979, p. I de l'Introduction.

¹⁰⁷ D. Pistone, « De l'histoire sociale de la musique à la sociologie musicale : bilans et perspectives », in A.-M. Green (sous la direction de), *op. cit.*, p. 83.

¹⁰⁸ Nous utilisons délibérément le « je » ici pour souligner la dimension du moi profond qu'il faut exorciser, situer sans l'extirper, car il s'agit de prendre conscience de soi-même afin « d'avoir prise sur ses dispositions » (P. Bourdieu, *Réponses*, Seuil, 1992, p. 239).

¹⁰⁹ Menés sous l'initiative de la chanteuse Tshala Muana au premier trimestre de l'année 2005, ces accords, qui empruntent leur nom au cadre (restaurant) où ils ont été conclus et où se tiennent depuis lors les rencontres entre artistes patrons de groupe, scellent entre autres un pacte de non agression, et entendent lutter, officiellement, pour l'amélioration des conditions professionnelles. Mais l'Amicale des Musiciens Congolais (AMC) ainsi créée est loin de faire l'unanimité au sein et à l'extérieur de l'association qui d'ailleurs exclut la catégorie des artistes employés et n'intègre pas encore les patrons de groupes musicaux du Congo intérieur. Elle fonctionne comme un dédoublement institutionnel face à l'Union des Musiciens Congolais (UMUCO), qui demeure, du reste, une plate-forme inclusive. Nous y reviendrons au chapitre III.

sujétion, de *déconstruire* l'action du Social sur l'agent - qui, soit dit en passant, est dans cette optique plus qu'un vulgaire "sujet" (...) [C'est] une *libération intelligente* d'un sociologue alors *conscient* des modes de construction de son propre point de vue sociologique¹¹⁰». Ceci est davantage opportun lorsque l'on sait d'avance que le débat populiste ou scientifique sur J.-B Mpiana et Werrason prend souvent des exhalaisons régionalistes ou ethnicistes. Ma propre identité sociale, mes attaches territoriales, topographiques pourraient bien se constituer en biais dans l'appréciation de cette forme de sociabilité oppositionnelle, mais aussi dans l'évaluation de cette dissertation par le corps de jurés préposés, comme un prétoire, à me juger, je suppose, sans passion ni parti pris, à partir de mon regard intellectuel sur la chose. Ainsi notre vigilance épistémologique nous obligeait-elle une réflexivité, une auto-remise en question afin que nous ne produisions pas un discours de fan, mais bien celui lucide et scientifique. Comme Bourdieu, nous nous faisons fort « de rappeler une des propriétés les plus fondamentales de la sociologie (...) : toutes les propositions que cette science énonce peuvent et doivent s'appliquer au sujet qui fait la science. C'est lorsqu'il ne sait pas introduire cette distance objectivante, donc critique, que le sociologue donne raison à ceux qui voient en lui une sorte d'inquisiteur terroriste, disponible pour toutes les actions de police symbolique. On n'entre pas en sociologie sans déchirer les adhérences et les adhésions par lesquelles on tient d'ordinaire à des groupes, sans abjurer les croyances qui sont constitutives de l'appartenance et renier tout lien d'affiliation ou de filiation¹¹¹».

Faisant œuvre de pionnier, nous disons qu'à notre connaissance aucune étude antérieure sérieuse n'a encore systématisé la question des luttes de leadership dans la musique populaire à Kinshasa. Ce qui confirme la sécheresse de littérature académico-scientifique sur un phénomène pourtant vécu au quotidien de la ville. D'ailleurs, il faut reconnaître que certains obscurantismes scientifiques ont trouvé dans notre choix pour des réflexions sociologiques sur la musique populaire une tourmente inutile imposée à l'esprit. Ces critiques transposaient ainsi, dans le chef de leurs auteurs, la culture « dévoyée » de la scène artistique kinoise sur le champ de la réflexion scientifique.

Sur le terrain, le contact avec des personnages starifiés souffre du manque de spontanéité et parfois de la mobilité excessive des vedettes. La culture de la frime et le spectre de l'obsession sécuritaire- fondée ou infondée- présents sur l'espace musical kinois,

¹¹⁰ A. Saint-Martin, « Disparition de Pierre Bourdieu » (Editorial), in (*Esprit critique*, Volume 04, n° 03, mars 2002) <http://www.espritcritique.org>, 11 juin 2005.

¹¹¹ P. Bourdieu, *Leçon inaugurale faite le Vendredi 23 Avril 1982*, Collège de France, Chaire de Sociologie, Paris, 1989, pp. 5-6.

ne facilitent guère la tâche au travail de chercheur que l'on préfère à la séduction d'une caméra de télévision et aux effets immédiats du travail journalistique ou des médias. Le taux élevé d'inculture chez les artistes contribue à son tour à l'enfermement de l'information et au cloisonnement de l'espace heureusement ou malheureusement compensé par l'omnipotence de la radio-trottoir (rumeur) kinoise et le recours aux informateurs de deuxième ordre ou à ceux qui sont prêts à vendre la mèche.

6. ECONOMIE DU TRAVAIL

Cette dissertation comporte dans sa structuration quatre chapitres. Le premier traite des problèmes d'ordre théorique. Il rassemble ainsi tout ce qui touche aux catégorisation des variables et construction des concepts, à la méthodologie, à la théorie sur la méthode. Le deuxième est consacré à la présentation de la musique populaire kinoise et/ou congolaise et nous permet de voir la genèse et la structuration du champ musical congolo-kinois. Le troisième chapitre nous introduit dans le champ analytique et explicatif des faits empiriques à travers le relationnement des variables pour saisir les formes et stratégies de luttes de leadership qui se déploient sur le champ musical populaire kinoise. Enfin au quatrième et dernier chapitre, nous avons souligné un cas de figure des duels dans la guerre des stars à la kinoise. En somme ce travail articule deux champs : théorico-épistémologique et empirique. Commencée par une introduction générale, cette dissertation se termine par une conclusion générale qui valide ou invalide l'hypothèse de travail et souligne les nouvelles perspectives auxquelles s'ouvre l'étude.

CHAPITRE I

CADRE DE CONSTRUCTION THEORIQUE DE LA RECHERCHE

Ce chapitre présente le cadre théorique du travail. Pour Marie-Fabienne Fortin, « une théorie est un "ensemble de généralisations portant sur des concepts et des propositions précisant des relations entre des variables, destiné à expliquer et à prédire des phénomènes" ¹¹² ». C'est donc ici que nous nous sommes astreint à spécifier les contours sémantiques des concepts de base d'une part et à définir la théorie sociologique qui maternelle la méthode et dont la rationalité éclaire l'exposé des faits empiriques et vice versa. Deux phases structurent ce chapitre, à savoir celle de la rupture avec les prénotions (construction des concepts) et celle de la mise en place d'une théorie scientifique sur le phénomène sous étude qui la soumettra ainsi à l'épreuve du feu (chapitres III et IV). Ce qui nous situe dans une approche hypothético-déductive.

SECTION 1. CADRE DE CONSTRUCTION DES CONCEPTS

Selon le trinitarisme épistémologique de Bachelard : « Le fait scientifique est conquis, construit et constaté ». Le trio Bourdieu, Chamboredon et Passeron¹¹³ déroule les trois règles d'or de la démarche scientifique : la conquête du fait scientifique sur les préjugés ou prénotions, sa construction par la raison, les hypothèses et enfin le constat par les faits sociaux (validation par rationalisme appliqué). Nous nous employons donc à opérer la rupture avec les prénotions et les généralisations abusives en construisant les concepts clés de notre travail, en déterminant, si possible, les dimensions ou les indicateurs (caractéristiques ou attributs) qui puissent rendre sensibles, mesurables ces concepts ou variables, tout en sachant qu'« il est des concepts pour lesquels les indicateurs sont moins évidents. La notion d'indicateur y devient alors beaucoup plus imprécise. Celui-ci peut n'être qu'une trace, un signe, une expression, une opinion ou tout phénomène qui nous renseigne sur l'objet de notre

¹¹²M.-F. Fortin, *Le processus de la recherche : de la conception à la réalisation*, Décaire éditeur, Ville Mont-Royal, 1996, cité par B. A. Nkoum, *Initiation à la recherche : une nécessité professionnelle*, Presses de l'UCAC, Yaoundé, 2005, p.78.

¹¹³ P. Bourdieu, J.-C. Chamboredon et J.-C. Passeron, *Le métier de sociologue*, Mouton/Bordas, Paris, 1968, pp.33-101.

construction¹¹⁴». C'est donc une tâche ardue de conceptualisation qui « est plus qu'une simple définition ou convention terminologique. Elle constitue une construction abstraite qui vise à rendre compte du réel. A cet effet, elle ne retient pas tous les aspects de la réalité concernée mais seulement ce qui en exprime l'essentiel du point de vue du chercheur. Il s'agit donc d'une construction –sélection¹¹⁵ ».

Construire un concept, c'est « déterminer les dimensions qui les constituent et par lesquelles il rend compte du réel » ; « ensuite en préciser les indicateurs grâce auxquels les dimensions pourront être mesurées »¹¹⁶. « C'est par la construction des concepts et de leurs indicateurs que l'hypothèse devient observable »¹¹⁷. Puisque l'observabilité de l'hypothèse passe par la construction des concepts et de leurs indicateurs, nous avons donc opérationnalisé les concepts qui non seulement ont participé à la formulation de l'intitulé du travail, mais aussi ceux qui ont servi à la formulation de notre hypothèse et à la compréhension globale du sujet sous étude. C'est ainsi qu'en regard de l'intitulé de notre dissertation, et des présupposés énoncés dans l'hypothèse, nous avons délimité les contours sémantiques ainsi que les intuitions empiriques des termes « enjeu », « leadership », « charisme », « domination », « lutte symbolique », « capital », « habitus », « stratégie sociale », « distinction sociale », « autoreprésentation sociomentale », « pratique sociale et artistique », « espace social », « musique » et « musique populaire (urbaine) ». La pertinence d'un pareil exercice, combien ascétique, réside dans le fait qu'il faut s'éloigner du discours commun et opérationnaliser les concepts fondamentaux de l'hypothèse et connexes par leur passage du sens prosaïque, de la généralisation, de l'intuition pure ou de l'usage transcendantal vers un sens élaboré, une intuition ou un usage empirique, ainsi que le souligne Kant :

L'usage transcendantal d'un concept dans un principe quelconque est de le rapporter aux choses *en général et en soi* ; l'usage empirique au contraire l'applique simplement aux *phénomènes*, c'est-à-dire à des objets d'une expérience possible. (...) Tous les concepts et avec eux tous les principes, tout *a priori* qu'ils puissent être, se rapportent à des intuitions empiriques, c'est-à-dire aux données d'une expérience possible. Sans cela ils n'ont point de valeur objective, et ne sont qu'un jeu de l'imagination ou de *l'entendement* avec leurs représentations respectives. (...) Aussi

¹¹⁴ R. Quivy et L. Van Campenhoudt, *Manuel de recherche en sciences sociales*, Dunod, Paris, 1995, p. 121.

¹¹⁵ *Idem.*, p. 120.

¹¹⁶ *Ibidem.*

¹¹⁷ *Idem.*, p. 136.

est-il nécessaire de *rendre sensible* un concept abstrait, c'est-à-dire de montrer l'objet qui lui correspond dans l'intuition, parce que sans cela le concept (comme on dit) n'aurait pas de sens, c'est-à-dire ne signifierait rien¹¹⁸.

Dans le même ordre d'esprit, E. Durkheim soulignait l'importance pour le chercheur de s'éloigner de la langue usuelle pour une langue élaborée, sinon « on risque de distinguer ce qui doit être confondu ou de confondre ce qui doit être distingué (...)»¹¹⁹.

1.- Enjeu

Le Grand Larousse Encyclopédique définit cette notion dans son double sens, strict et figuré. Au premier il s'entend comme la « somme que l'on risque dans une partie de jeu et qui doit appartenir au gagnant. » Au second, il désigne « ce que l'on peut gagner ou perdre dans une entreprise ».¹²⁰ Dans l'intitulé de cette dissertation, la notion d'« enjeu » revient à qualifier le concept de leadership, placé en apposition, et impliquant le sens de jeu, de lutte, de compétition, de challenge, d'épreuve de force, de rivalité, symbolique ou physique entre les vedettes de la chanson. De lors, le leadership s'entend comme ce qu'il faut capitaliser, gagner contre son concurrent, son adversaire. C'est donc au milieu de deux sens qu'il faut situer la signification de la notion d'enjeu, à travers le sens de jeu, de lutte, de concurrence, de compétition, et celui de succès ou d'insuccès dans cette compétition symbolique, passive ou active.

2.- Leadership

Selon le *Dictionnaire de sociologie*, ce terme est un anglicisme dérivé du mot *leader*, celui qui mène, dirige, conduit ; lui-même tiré du verbe *to lead*, mener, diriger. « *Le leader est l'individu qui occupe une place privilégiée par le nombre des interactions auxquelles il participe. Il est un meneur du fait des suffrages qu'il recueille dans le groupe. Mais on distinguera le leader du meneur ou du chef parce que la notion est neutre, sans résonances irrationnelles qui s'attachent au meneur et à son obscur charisme*¹²¹ ». L'application du rôle de l'autorité et du commandement au sein des groupes donne lieu à l'exercice du *leadership*¹²². Mais pareille acception du terme leadership demeure réductionniste alors qu'il

¹¹⁸ E. Kant, *Critique de la raison pure*, Traduction de Jules Barni revue par P. Archambault, G-F Flammarion, Paris, 1987, p.267.

¹¹⁹ E. Durkheim, *Le suicide*, PUF, Paris, 1973, p.1.

¹²⁰ *Grand Larousse Encyclopédique*, Librairie Larousse, Tome 4, Paris, 1975.

¹²¹ A. Akoun, « Le leader », in A. Akoun et P. Ansart (sous la direction de), *Dictionnaire de sociologie*, Le Robert, Seuil, Collection Dictionnaires Le Robert/Seuil, s.l., 1999, p. 305.

¹²² *Ibidem*.

peut encore s'étendre sur l' « exercice du pouvoir ou d'une influence dans des groupes sociaux plus ou moins étendus (sociétés, groupes plus ou moins formels, nations, monde) ¹²³ ». A cet effet, l'exercice du leadership s'observe dans tous les domaines, commercial, politique, économique, sportif, musical... Et lorsqu'il n'est pas issu des forces de la coutume et de la légalité rationnelle, le leadership peut se fonder sur le charisme. Mais les deux termes ne doivent pas être confondus, car « on peut être leader sans être charismatique. Dans le leadership, les notions de compétitivité et d'égoïsme sont prépondérantes. Dans le charisme, c'est la dimension humaine qui est prépondérante. Si le charisme confère un sentiment de puissance, il est contrebalancé par le don de soi. Dans un monde très dur, la dimension éthique et la mise en avant des valeurs de l'entreprise poussent ainsi les cadres de forte conviction, ayant du charisme, sur le devant de la scène. Naturellement, l'expertise et les compétences techniques leur donnent la crédibilité nécessaire. Mais ils ont un autre talent, celui de bien s'exprimer : ils parlent comme il faut, où et quand il le faut. Et ils le savent ¹²⁴ ».

Pourtant point n'est besoin de vouloir vivre sous l'obsession de ne saisir ce concept que dans le contexte traditionnel d'exercice du commandement, car un individu peut aussi occuper une position dominante, exercer une influence, un charisme— pour tout dire, cette espèce d'effet de grâce exceptionnelle en lui— sur les autres. « Il s'agit là du vrai pouvoir, celui de l'esprit sur l'esprit » ¹²⁵. On pourra alors penser à l'exercice charismatique du commandement non seulement au sein d'un groupe musical, mais aussi à l'ascendant qu'une vedette de la chanson par exemple, en ce qui nous concerne ici, peut avoir sur les autres protagonistes de la scène musicale, sur ses pairs, sur le public musical ; ascendant mesurable par des paramètres visibles et qui peut être l'objet d'enjeu dans le champ où il évolue.

Dès lors en disant « enjeu de leadership » nous sous-entendons le fait que le leadership fonctionne comme la « pomme de discorde », la coupe à gagner en tant qu'il se place au centre d'intérêts— c'est le capital au sens bourdieusien— qui obligent les vedettes de la scène kinoise d'entrer en lutte, en compétition, en concurrence, et à développer des altérités oppositionnelles pouvant conduire à des actes de violence physique ou symbolique

¹²³ J. Sumpf et M. Hugues, *Dictionnaire de sociologie*, Librairie Larousse, Collection « Les Dictionnaires de l'homme du XX^e siècle », Paris, 1973, p.155.

¹²⁴ « Le charisme, un atout qui peut s'acquérir », <http://apr-job.com/newsletter/2005/février/candidats.html#focus>, 13 août 2005.

¹²⁵ « Leadership et charisme », in www.services-entreprises.com/leader.html, 21 janvier 2005.

en vue de son appropriation. Il faut donc souligner que l'enjeu de leadership ne suscite pas toujours une logique polémologique ouverte ou instrumentalisée.

La variable de « leadership » fonctionne comme une variable dépendante, c'est-à-dire celle à expliquer à partir de la variable indépendante ou explicative, celle d'« espace de la musique populaire ». Les deux types de variables nous paraissent nominales plutôt qu'ordinales¹²⁶ du fait qu'il n'y a aucune autre modalité de concevoir le leadership qui est unique et que l'on se dispute sur un seul espace : l'espace kinois, même si la lutte peut s'exporter et que le pouvoir sur Kinshasa implique le pouvoir ailleurs (Congo intérieur, Europe). On occupe le leadership ou pas, il n'existe pas de position intermédiaire sur le classement. On est au sommet, on reste leader sinon on ne l'est pas. Mais il est vrai qu'un groupe ou sous-groupe peut accepter tel comme son leader et rejeter tel autre pour des raisons subjectives ou objectives. Tout se fonde finalement sur la légitimité et le critérium social de cette légitimité qui peut être, dans le cas sous étude, d'ordre ethnique, esthétique, (inter)générationnel, subjectif ou objectif. Voici alors les indicateurs par lesquels peut se mesurer la variable et concept de leadership :

a) Dimension de compétition/domination

Indicateurs : préséance symbolique sur les concurrents ; être pris pour un paradigme par sa génération ou dans un espace-temps ; classement au top des palmarès de ventes, de hit-parades ; lauréat des prix et récompenses les plus prestigieux : meilleure vedette, disques d'or ou de platine, ... (instances de légitimation) ;

b) Dimension de popularité et du marché de spectacles (public et contacts de production)

Indicateurs : succès ; exaltation de l'oeuvre et de l'image de l'artiste par les médias ; nom et image de la vedette « sloganisés », labélisés ; chansons fredonnées du public d'enfants et/ou de femmes ; audience garantie dans les (grandes) salles de spectacles ; unanimité relative sur les talents d'une vedette au-delà des passions partisans du public ; agenda de contrats et de tournées surchargé ;

¹²⁶ R. Quivy et L. Van Campenhoudt, *op. cit.*, p. 219.

c) Dimension charismatique

Indicateurs : présence magnétique ; violence symbolique¹²⁷ de la vedette sur le plus grand nombre de public asservi ; culte d'idolâtrie de la vedette de la part des fans ou fan-clubs et surtout des femmes/enfants.

Mais qu'est-ce alors le charisme en tant que fondement du leadership ?

3.- Charisme et domination

Etymologiquement, *charisma*, dérivé de *charis*, « la grâce, l'aide de Dieu », est un vocable grec appartenant d'abord au vocabulaire théologique. « *Le terme charisme désigne à l'origine soit des dons (don des langues, don de guérir...) soit une capacité d'attraction psychologique, accordés par Dieu à un individu pour le bien spirituel de ceux qu'il rencontre et rassemble* ¹²⁸ ».

Marx Weber qui élargit l'usage du terme du domaine religieux (Ernst Troeltsch) à celui de la politique, de l'art ou de la finance en fait « une des sources de domination (*Herrschaft*), c'est-à-dire de la capacité d'un individu à obtenir des autres qu'ils se soumettent à sa volonté et en reconnaissent la légitimité ¹²⁹ ». Les autres sources de domination ou de légitimité étant bien sûr, d'après le même auteur et comme nous l'avons déjà cité, la coutume et le statut juridique ou l'ordre rationnel-légal. Ceci nous pousse vers une définition laïcisée du charisme : « un pouvoir d'attraction et d'entraînement qui confère une forme de prestige mais surtout mobilise les autres. Cette influence est due principalement à la maîtrise de soi, à une capacité à s'engager, à prendre des risques. Et le groupe suit. Il émerge dans les situations difficiles ¹³⁰».

Pour encore mieux appréhender le charisme ou l'effet charismatique, nous pouvons chercher à le reconnaître à travers les indicateurs ci-après :

- « un charme subtil et irrésistible », près de l'hypnotisme à certains égards, « qui capte l'attention et suscite l'admiration de ceux qui [vous] entourent » ;

¹²⁷ Il s'agit d'alchimie symbolique du pouvoir de la vedette sur son public telle que décrite par Bourdieu : « Un des effets de la violence symbolique est la transfiguration des relations de domination et de soumission en relations affectives, la transformation du pouvoir en charisme ou en charme propre à susciter un enchantement affectif (par exemple dans les relations entre patrons et secrétaires). » Cf. P. Bourdieu, *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*, Seuil, Paris, 1994, p.189.

¹²⁸ M. Hirshhorn, « Charisme », in A. Akoun et P. Ansart (sous la direction), *Dictionnaire de sociologie*, Le Robert, Seuil, Collection Dictionnaires Le Robert/Seuil, s.l., 1999, p. 69.

¹²⁹ *Ibidem*.

¹³⁰ « Le charisme, un atout qui peut s'acquérir », *art. Web cit.*

- le fait d'assurer « un meilleur ascendant, une autorité et un pouvoir d'attraction sur ceux qui vous entourent » ;
- un « charme personnel au-delà des limites habituelles » ;
- « un fluide particulier qui se dégage naturellement d'une personne » ;
- « de la grande énergie, de la sérénité, de la force intérieure » ;
- « "quelque chose" » d'indéfinissable (...) qui subjugué n'importe qui » ;
- « une richesse psychologique, une personnalité » radiante, une aura « qui attire fortement grâce à certaines caractéristiques particulières », sans être fondées sur « de signes extérieurs de richesse et de puissance, ni de beauté ou condition d'âge »¹³¹.

Max Weber à son tour donne sa compréhension sociologique (et non théologique) du terme charisme, à savoir « le dévouement tout personnel des sujets à la cause d'un homme et par leur confiance en sa seule personne en tant qu'elle se singularise par des qualités prodigieuses, par l'héroïsme ou d'autres particularités exemplaires (...) ¹³² ». Mais ces vertus jugées extraordinaires, loin d'être innées, peuvent se cultiver par la discipline, certaines pratiques, par certains mérites. C'est donc la laïcisation du charisme qui cesse de ressortir du seul domaine religieux ou mystique. La figure charismatique n'est plus que le « prophète, envoyé de Dieu et reconnu comme tel par ses fidèles ¹³³ », mais aussi le parlementaire, le démagogue, la vedette de la chanson, la star, le chef d'un parti politique, le chef d'entreprise qui affichent une personnalité assertive, un ascendant, une force mystificatrice, une domination symbolique.

4.- Lutte symbolique

Karl Marx plaçait la lutte sociale au cœur de l'histoire, car toute l'histoire n'est faite que des luttes de classes : entre les riches et les pauvres, le capitaliste et les prolétaires, entre les dominants et les dominés. Alors que Marx ne fondait ces luttes que sur des raisons économiques, Pierre Bourdieu les situe sur une gamme plus large qui va au-delà de l'économique. Dans le contexte de cette étude, la lutte sociale se conçoit en terme de compétition symbolique entre catégories, groupes, individus –et non entre classes sociales– antagonistes : les vedettes musicales qui se disputent le succès, le leadership en tant que bien

¹³¹ mbc@services-entreprises.com, correspondance électronique du 22 janvier 2005.

¹³² M. Weber, *Le savant et le politique*, Union Générale d'Éditions, Collection « Bibliothèque 1018 », Paris, 1963, p. 102.

¹³³ M. Hirschhorn, « Charisme », in A. Akoun et P. Ansart. *op. cit.*, p. 69.

rare et survalorisé par les protagonistes de la lutte. Il y a donc d'une part ceux qui disposent de plus de succès et ceux qui en disposent moins ou n'en disposent nullement, entre générations ou au sein d'une génération, entre fans de telle vedette et ceux de telle autre. La lutte, mieux la compétition, se déroule sur plusieurs terrains : artistique ou extra-artistique. Aussi peut-elle sortir de la forme symbolique pour prendre la forme matérielle ou physique. Cette compétition dans le champ musical ne pouvant se concevoir sans un enjeu, un profit spécifique du champ, à savoir le leadership : « la *distribution* au sens de la statistique mais aussi de l'économie politique, exprime *un état* du rapport de forces entre les classes[catégories, groupes, individus] ou, plus précisément, de la lutte pour l'appropriation des biens rares et pour *le pouvoir proprement politique sur la distribution ou la redistribution des profits* ¹³⁴ » ; il faut pour ce faire déployer des stratégies de quête, de conquête ou de conservation de ces profits (capital symbolique) dont la constitution peut passer par l'accumulation de capital économique et /ou social reconnu ou méconnu : l'avoir peut se transformer en être.

5.- Capital

D'après le *Dictionnaire économique et social*¹³⁵, le terme capital, souvent pris pour synonyme de celui de « patrimoine », désigne au sens technique « l'ensemble des biens que possède un individu ou un groupe ». Pris dans son sens juridique ou comptable, il signifie « la valeur nominale de l'ensemble des actions ou des apports des propriétaires de l'entreprise ». L'analyse marxienne du système de production, qui articule le salariat (condition de salarié assurée par les propriétaires de moyens de production, du capital) avec le travail (fourni par ceux qui vendent leur force physique et intellectuelle ou prolétaires), a donné lieu à ce qu'on appelle mode de production capitaliste ou capitalisme. Le capital cesse alors de n'être qu' « un ensemble de choses mais aussi un rapport social » garanti par des lois, des idéologies, l'Etat (droit de propriété, droit du travail...) qui légitiment le fonctionnement du système dont l'une des manifestations reste l'accumulation du capital par les propriétaires des moyens de production au détriment des travailleurs (directs).

La définition ci-dessus du concept capital est économiciste, matérialiste, positiviste. C'est alors que Bourdieu va le revisiter et l'enrichir au point d'étendre sa compréhension aux

¹³⁴ P. Bourdieu, *La distinction, op. cit.*, pp. 272-273.

¹³⁵ J. Bremond et A. Geledan, *Dictionnaire économique et social*, Hatier, Paris, 1981, pp. 47-49. Toute la définition économiciste du terme capital est puisée dans cet ouvrage.

limites infinies d'individus, de classes sociales et des champs sociaux. Ainsi distingue-t-il plusieurs formes de capital, qui sont autant d'intérêts que d'enjeux :

a) le capital économique : constitué des avoirs financiers, matériels ou patrimoniaux ;

b) le capital social : constitué du réseau de relations sociales dont dispose un individu, un groupe, une classe. Les fans d'une vedette de variété comptent dans son capital social comme les amitiés qu'elle se constitue avec, par exemple, les personnalités du monde politique, économique, médiatique ou du showbiz ;

c) le capital culturel : constitué des « ressources héritées du passé, et du système d'enseignement qui dote les agents des aptitudes et des dispositions indispensables pour se les réapproprier symboliquement ¹³⁶ ». Il agit à l'état incorporé dans la mémoire individuelle ou objectivé dans le langage ou dans l'écriture au sens large du terme. Les sociétés sans écriture « ne peuvent assurer la perpétuation de ressources culturelles vouées à disparaître en même temps que les agents qui en sont les porteurs qu'au prix d'un travail d'inculcation ¹³⁷ ». Le capital culturel est donc « acquis » par l'apprentissage et/ou « hérité » (d'où l'ouvrage *Les héritiers* de Bourdieu) déjà à partir de l'entourage familial ;

d) le capital symbolique : celui qui est fondamental dans notre étude, car il constitue l'enjeu de la compétition dans le champ. Assimilable au prestige social, à l'honneur, au succès « il peut être officialisé par une nomination » (meilleure vedette de l'année...) ; et légitime « la détention et l'accumulation des autres capitaux, en particulier économique ¹³⁸ ». Variable selon le champ social en cause, Bourdieu dit qu'il peut prendre la forme, par exemple, d'« autorité universitaire », de « prestige intellectuel », de « pouvoir politique », de « force physique » ¹³⁹, etc. Une définition analogique de cette forme de capital permettra au lecteur d'en saisir davantage les contours :

Le capital symbolique vaut même sur le marché : comme on peut tirer gloire d'avoir fait un achat à un prix exorbitant, par point d'honneur, pour « montrer qu'on pouvait le faire », on peut s'enorgueillir d'avoir réussi à conclure une affaire sans déboursier un sou comptant, soit en mobilisant un certain nombre de répondants, soit, mieux encore, au nom du *crédit* et du capital de *confiance* que donne une réputation d'honneur autant que de richesse. Grâce à la confiance dont ils jouissent et au capital de relations qu'ils ont pu accumuler, ceux dont on dit qu'ils sont « capables de revenir avec tout le marché, même s'ils sont partis les mains vides » peuvent se

¹³⁶ P. Bourdieu, *Le sens pratique*, Editions de Minuit, Collection « Le sens commun », Paris, 1980, p.214.

¹³⁷ *Ibidem*.

¹³⁸ M. Montoussé et G. Renouard, *100 fiches pour comprendre la sociologie*, Collection « 100 Fiches », Breal, 1997, p. 62.

¹³⁹ P. Bourdieu, *Questions de sociologie*, *op. cit.*, p. 139.

permettre d' « aller au marché avec pour seule monnaie leur visage, leur nom, leur honneur » et même de « parier (au sens d'entreprendre), qu'ils aient ou qu'ils n'aient pas ». Le jugement collectif qui fait « l'homme de marché » (...) est un jugement total sur l'homme total qui, comme en toute société les jugements de cette sorte, engage les valeurs ultimes et qui prend en compte, au moins autant que la richesse et la solvabilité, les qualités *strictement attachées à la personne* dont on dit qu'elles ne peuvent être ni prêtées ni empruntées¹⁴⁰.

Ainsi cette période bourdieusienne sur le capital symbolique confirme-t-elle la rumeur selon laquelle l'épouse de Werrason, reconnue en plein marché communal de Matete, enthousiasma la foule de femmes marchandes qui emplirent à titre gratis son panier ménager de biens ou, selon une autre version, a vu sa voiture entourée des badauds au point qu'il a fallu l'intervention de la police pour qu'elle y accède après avoir fait ses emplettes. C'est qu'ici, il a été question de transfert par la société de pouvoir symbolique du mari vers l'épouse. Et Bourdieu de conclure : « Si l'on sait que le capital symbolique est *un crédit*, mais au sens le plus large du terme, c'est-à-dire une espèce d'avance, d'escompte, de créance, que la *croyance* du groupe peut seule accorder à ceux qui lui donnent le plus de *garanties* matérielles et symboliques, on voit que l'exhibition du capital symbolique (toujours fort coûteuse sur le plan économique) est un des mécanismes qui font (sans doute universellement) que le capital va au capital¹⁴¹ », qu'*on ne prête qu'aux riches*, c'est-à-dire qu'à ceux qui sont le plus dotés en capital comme le chante si bien Pamelou Mounka.

Au-delà de ces formes, le corps constitue un capital (*habitus*) important pour les personnes impliquées dans les métiers de (re)présentation tels le journalisme, le mannequinat, le théâtre, le cinéma, le show-biz... Sur ces entrefaites, pour désigner les rapports au corps, Bourdieu parle d' « hexis corporelle » : « (...) disposition permanente, manière durable de se tenir, de parler, de marcher, et, par là, de *sentir* et de *penser*¹⁴² ». Ces postures sont ainsi intégrées de manière inconsciente par l'individu tout au long de sa trajectoire sociale.

Pris au sens large, le concept de capital signifie aussi chez Bourdieu toute forme d'énergie nécessaire dans les luttes de concurrence sur l'espace social.

¹⁴⁰ P. Bourdieu, *Le sens pratique*, op. cit., p. 203.

¹⁴¹ *Idem*, pp. 203-204.

¹⁴² *Idem*, p. 117.

Toutes ces espèces de capital peuvent constituer autant d'intérêts disputés dans un champ, s'autodéterminer et convertibles mutuellement, mais il s'agit dans ce travail de tenter de saisir la pertinence du leadership en tant qu'enjeu symbolique sur l'espace musical kinoïsis.

6.- Habitus

Ce concept cher à Bourdieu est placé de plain-pied que celui de champ et se trouvent tous deux au fondement de sa méthode structuraliste constructiviste. Nous recommandons donc au lecteur de se reporter à la section sur la méthode et à celle sur la théorie de la méthode pour sa large compréhension. Le terme habitus que Bourdieu puise originellement chez Aristote est passé par Saint-Thomas, Husserl, Mauss, Durkheim, Weber... Il peut signifier en termes simples la culture, au sens anthroposociologique, fruit de socialisation mais qui agit de manière inconsciente à travers les comportements, les conduites, les dispositions, les choix, les attitudes, les représentations, les opinions, les rapports au corps, les goûts des sujets ou agents sociaux en situation. A ce titre, l'habitus, qui est au départ virtuel et s'ajuste aux circonstances sociales, ne se confond pas avec l'habitude, qui est mécanique. Il sert donc inconsciemment de repère pour l'action et ouvre à la confluence entre le subjectif et l'objectif, entre l'individu (biologique) et la société. Car c'est grâce à l'habitus que l'individu intériorise le monde et l'extériorise en interagissant dans le jeu social. Il est un facteur de reproduction sociale par la similitude des pratiques que les individus partageant le même habitus (habitus de classe) posent sans s'être concertés d'avance. Les artistes auront tendance à se conduire de la même façon, par exemple. « De surcroît, *l'habitus ajuste les chances objectives et les motivations subjectives* ; il donne l'illusion du choix dans les pratiques et représentations alors que les individus ne font que mettre en œuvre l'habitus qui les a modelés ¹⁴³».

Selon l'encyclopédie en ligne *Wikipédia*, l'habitus permet de comprendre le mécanisme des pressions sociales sur l'individu. Ce dernier les incorpore « afin d'interagir dans le jeu social, et l'incorporation de ces pressions structure le champ social en même temps que l'individu à travers de multiples processus de socialisation. (...) L'amnésie de la genèse fait que ces pressions ne sont pas vécues comme des contraintes mais nous semblent naturelles. Il peut sembler par exemple naturel de ne pas cracher en public, alors que c'est le fruit d'un apprentissage incorporé qui structure l'individu. De même, il est possible d'écouter de la musique dans un concert, d'une part parce que les musiciens viennent jouer mais aussi parce que le public qui a incorporé cet habitus se tait pendant l'exécution plutôt que de

¹⁴³ P. Bonnewitz, *op.cit.*, p.71.

manifester son enthousiasme. Cet habitus rend donc possibles et audibles les concerts. Il a en plus l'avantage de rendre utiles les cocktails d'après concert pour lesquels on aura pu préparer des avis conformes au champ spécifique : " C'était divin " ou " C'était cool", selon le milieu auquel on appartient. Pierre Bourdieu parle d'un habitus de classe¹⁴⁴ ».

7.- Stratégie sociale

Du latin *strategia* (stratégie, préfecture militaire), et repris du grec *stratègia* (gouvernement militaire d'une province) ce concept s'entend ici comme l' « Ensemble de moyens mis en œuvre par un ou des individus pour parvenir à leurs fins, dans un système dont les règles implicites sont fondées par la combinaison de ces stratégies ¹⁴⁵ ». L'anthropologie bourdieusienne voit par exemple des stratégies là où Claude Lévi-Strauss dégageait des règles, notamment à propos des mariages préférentiels dans la société kabyle. Parallèlement à cette intelligence, Edgar Morin développe la dyade principe/stratégie et, si le principe tient compte de l'éthique en se définissant par rapport à la morale manichéenne, « la stratégie compose avec une situation *hic et nunc* et peut utiliser des moyens peu compatibles avec les principes¹⁴⁶ ». C'est plus ou moins, en s'opposant à Lévi-Strauss, le sens que donne à ce concept Bourdieu pour qui la stratégie, qui remplace la règle, n'est pas « synonyme de *choix*, choix conscient et individuel, guidé par le calcul rationnel ou par des motivations "éthiques et affectives" » du sujet plutôt que de l'agent socialisé¹⁴⁷. « Mais l'on peut refuser de voir dans la stratégie le produit d'un programme inconscient sans en faire le produit d'un calcul conscient et rationnel. Elle est le produit du sens pratique comme sens du jeu, d'un jeu social particulier (...) Le bon joueur, qui est en quelque sorte le jeu fait homme, fait à chaque instant ce qui est à faire, ce que demande et exige le jeu. Cela suppose une invention permanente, indispensable pour s'adapter à des situations indéfiniment variées, jamais parfaitement identiques. Ce que n'assure pas l'obéissance mécanique à la règle explicite, codifiée (quand elle existe)¹⁴⁸ ».

Par ailleurs, Jean-Marie Dutrenit, définit la tactique comme « la manière de décliner la stratégie¹⁴⁹ », elle-même perçue de Patrick Fridenson comme « orientation des pratiques des agents selon leur perception du probable et de l'écart entre les espérances et les

¹⁴⁴ Wikipédia, « Pierre Bourdieu », in http://fr.wikipedia.org/wiki/Pierre_Bourdieu, 11 juin 2005.

¹⁴⁵ J.-M. Dutrenit, « Stratégie », in A. Akoun et P. Ansart, op. cit., p. 507.

¹⁴⁶ E. Morin, *Pour sortir du vingtième siècle*, Fernand Nathan, Collection « Dossiers 90 », 1981, p. 299.

¹⁴⁷ P. Bourdieu, *Choses dites*, op. cit., p. 78.

¹⁴⁸ *Idem*, p. 79.

¹⁴⁹ E. Morin, *Pour sortir du vingtième siècle*, op. cit., p. 229.

chances ¹⁵⁰». Ainsi, vue dans une dimension de compétition ou de lutte, la stratégie, dépendante de l'habitus, ne participe-t-elle pas d'un calcul prémédité, ni d'une économie économiciste. Quelques indicateurs, dont les trois premiers inspirés de Dutrenit, peuvent aider à appréhender ses manifestations sur le champ de la musique populaire kinoise : les alliances (coopération), la prise en compte de l'incertitude critique de l'autre (concurrent, ennemi), le recours à l'expertise, les contre-alliances, le calcul sans en être un (le sens du jeu, l'anticipation), la provocation, le harcèlement de l'ennemi, la polémique (controverse), choix d'un public « élitiste » (Joseph Kabasele, J.-B. Mpiana) ou de « masse » (Franco, Werrason), etc.

8.- Distinction sociale

Du latin *distinctio* : « fait de séparer, de différencier », la distinction sociale fait référence à deux acceptions : « Etat de ce qui est perçu comme différent », d'abord ; « supériorité qui place une personne ou une catégorie sociale au-dessus des autres ¹⁵¹ », ensuite. Les deux acceptions se valent, car elles en appellent ici au recours, par une vedette ou catégorie de vedettes de la scène kinoise, à des stratégies de distinction (supériorité) et distinguées (différentes) dont l'enjeu « est bien la conquête de la légitimation et, fondamentalement, la légitimation de la domination ¹⁵² ». Papa Wemba va s'habiller d'une manière particulière, Werrason va rouler sur une moto à quatre roues..., les deux vont se produire sur la scène parisienne de Bercy et se distinguent bien des autres artistes.

9.- Autoreprésentation sociomentale

Ce concept psychosociologique voudrait signifier ici une représentation nombriliste, celle que la vedette se fait d'elle-même, mais qu'elle se fait en même temps en fonction des autres vedettes et du public et de ce qu'il pense que les autres (vedettes et public, société) font d'elle.

10.- Pratique sociale et artistique

Du grec *praktikos*, c'est-à-dire « actif, agissant », pour s'opposer à *theorêtikos*, « contemplatif », en passant par le latin *practicus*, la pratique signifie sociologiquement : « *Comportement ou activité sociale envisagés dans la manière dont ils sont exercés de façon*

¹⁵⁰ P. Fridenson, « L'univers incertain des entreprises », in P. Encrevé et R.-M. Lagrave (sous la direction de), *Travailler avec Bourdieu*, Flammarion, Collection Champs, s.l., 2003, p. 170.

¹⁵¹ P. Ansart, « Distinction sociale », in A. Akoun et P. Ansart, *op. cit.*, p. 154.

¹⁵² *Ibidem*.

*habituelle par une personne ou un groupe*¹⁵³». Dans la pratique sociale, il s'agit de saisir les « conduites sociales concrètes » qui peuvent se référer à n'importe quelle activité sociale, notamment l'activité artistique. La pratique artistique devient ainsi une activité sociale spécifique avec son rituel, ses conditions, ses normes et exigences telles le besoin d'infrastructures du disque, d'équipement de musique, la production des concerts, la promotion des œuvres, la division technique et sociale du travail (instrumentistes, chanteurs, danseuses, public...), le besoin d'argent, de reconnaissance et de prestige social, l'entretien du look pour la vedette, les formes de consommation des œuvres, etc. La pratique sociale générale peut alors exercer une influence positive ou négative sur la pratique artistique : la gestion des droits d'auteur, la piraterie, la politique culturelle, le système de représentations symboliques de la vie artistique, etc.

11.- Espace social

Loin de se transformer en géographe, le sociologue ne doit pas perdre de vue le contexte physique en tant que substratum de l'action sociale et des rapports sociaux. Tout en prônant d'expliquer le social par le social, « Durkheim lui-même montre comment la densité géographique ou physique favorise ce qu'il appelle la densité morale– nous dirions tout simplement : sociale– et, au-delà, la division du travail ¹⁵⁴ ».

La représentation de l'espace invite donc à considérer une dimension de territorialité, mais aussi, souvent sous-entendue, celle de temporalité (espace-temps) dans les limites desquelles émergent et se déploient une action sociale, une collectivité ou une catégorie sociale. L'espace et le temps, deux catégories bien distinctes mais plus ou moins siamoises à la fois : « Si le temps et l'espace sont deux notions bien distinctes, il convient de rappeler qu'une étroite parenté les unit. Ainsi l'espace signifiait surtout, autrefois, jusqu'au XVI^e siècle, espace de temps (...). D'ailleurs les premiers instruments de mesure, tel le gnomon ou cadran solaire, étaient des espaces de représentation où le temps se lisait à travers la course du soleil ¹⁵⁵ ». Mais une fois que l'espace social fonctionne comme une concentration des forces en interaction, il se transforme en champ social, à l'image du champ magnétique selon Pierre Bourdieu. C'est dans ce sens qu'il faut comprendre l'espace de la musique populaire qui alors peut aussi se transposer sur un substratum géographique, physique différent de son oekoumène d'origine, comme nous le spécifions dans le paragraphe suivant.

¹⁵³ P. Ansart, « Pratique », in A. Akoun et P. Ansart (sous la direction de), *op. cit.*, p. 416.

¹⁵⁴ M. de Coster, *Introduction à la sociologie*, De Boeck, Collection Ouvertures Sociologiques, 2^e édition, Bruxelles, pp. 221-222.

¹⁵⁵ M. de Coster, *op. cit.*, p. 239.

L'espace (kinois) comprend la scène et les coulisses, les professionnels et amateurs de la chanson populaire, les administrateurs de la culture, les entrepreneurs, les sponsors, les mécènes, les publics, les fans et les mélomanes... depuis la naissance de cet art jusqu'à l'état actuel de son développement. Il est donc un espace-temps urbain, substratum d'une pratique musicale populaire, différente de celle produite sur un espace-temps rural. Cependant, il importe de tenir compte de la chronologie (temporalité) de cet espace dans le contexte de la pratique musicale moderne et de l'histoire de la ville, de l'évolution de ses mentalités. Ainsi par exemple, l'espace des pionniers qui correspondrait aux premières heures de l'industrialisation de Léopoldville (Kinshasa), soit des années 1940 aux années 1950, a introduit le prolétariat dont la culture va marquer toute la mentalité de la ville. Et l'espace sous étude, en termes de temporalité, va de 1990 à 2006 : une coupure arbitraire de la réalité continue, bien sûr, mais répondant à l'impératif méthodologique.

Sous un autre point de vue, nous ne devons pas considérer en terme d'opposition l'espace urbain et l'espace rural, il faut alors les situer dans un continuum sinon dans une dialectique. La chanson populaire urbaine se nourrit beaucoup de la sève musicale traditionnelle, villageoise. Mais au lieu de penser aux frontières de la seule ville de Kinshasa, il faut noter que la pratique musicale populaire à Kinshasa, avec elle ses luttes symboliques, s'exporte jusqu'au-delà du territoire national. Ainsi, outre la diaspora musicale congolaise, les artistes de Kinshasa se déploient et se consomment-ils en Afrique, mais surtout en Europe pour les apparitions scéniques, les travaux d'enregistrement des œuvres et tous les autres consécutifs. L'on n'oubliera pas l'espace asiatique et nord-américain. Les impulsions de toutes ces activités artistiques d'extraterritorialité, particulièrement dans le cadre des rivalités locales, ne peuvent partir que de Kinshasa avec ses étalonnages des valeurs et sa promiscuité des professionnels de la chanson de variétés.

12.- Musique

Définir le concept de musique populaire revient au départ à définir celui de musique. Or A. Silbermann, qui distingue clairement la tâche du sociologue de la musique de celle du musicologue (au sens restreint du terme), reste intransigeant sur ce point :

On n'insistera jamais trop sur le fait que le sociologue de la musique ne doit absolument pas s'occuper des aspects techniques de l'œuvre d'art. Il ne lui appartient pas de s'interroger sur l'harmonie, la théorie, la forme, le style ou le rythme, ni de

répondre à la question « Qu'est-ce que la musique ? » (à supposer qu'on puisse répondre valablement à une telle question). Jamais il ne doit se permettre de recourir à une quelconque théorie pour introduire dans l'œuvre musicale ou pour en dégager quelque chose qui ne soit pas démontrable par des faits ou des documents¹⁵⁶.

En dépit de cette vigilance épistémologique, les définitions possibles de la musique peuvent ressortir de plusieurs ordres : technique ou musicologique, psychologique, anthropologique (culturaliste, ethnomusicologique), sociologique ou philosophique. Et parmi les différentes définitions de ce terme rassemblées par François-Xavier Yvart dans sa thèse¹⁵⁷, nous avons :

-Une définition étymologique selon laquelle la musique, du grec *mousikê*, fait partie d'un collectif des arts présidés par les muses (de *musa*, muse), à savoir la poésie, la musique et la danse ; avant qu'elle ne soit étendue à l'art d'organisation des sons, d'une manière agréable ou désagréable à l'oreille, si nous nous rappelions de mémoire Francis Bebey qui prit ainsi en compte la dimension culturelle de l'artiste comme de l'auditoire, faisant qu'elle (la musique) puisse paraître agréable ou pas.

-Une définition technique de U. Michels : « "La musique contient deux éléments : le matériau acoustique et l'idée. Ces deux éléments ne se mêlent pas seulement dans la forme et le fond, mais se mêlent dans la musique pour former un tout (...)" ». Une telle définition rallie l'aspect technique, physique ou sonore au contenu symbolique véhiculé par la musique ou formaté par l'auditeur.

-Une définition psychosociologique qui voit en la musique un fait individuel et social à la fois, d'après les psychologues Gaver et Mandler : « "We define music as requiring both a certain objective ordering of sound-one prescribed for music by social consensus and a mind that can recognise this structure" ». (Nous définissons la musique à la fois comme une exigence d'un certain ordre objectif de sons prescrit pour la musique par un consensus social et un esprit qui puisse reconnaître cette structure [notre traduction].) . « La musique dans cette conception, note F.-X. Yvart, est le produit de l'interaction d'un ensemble de sons structurés avec "l'esprit" d'un individu ».

¹⁵⁶ A. Silbermann, « Les visées cognitives de la sociologie empirique de la musique », in *Revue Internationale des Sciences Sociales*, Vol. XXXIV, n°4, éditions Unesco, Paris, 1982, p. 618.

¹⁵⁷ F.-X. Yvart, *L'émotion musicale : du rôle du contexte socio-émotionnel au partage social de l'émotion musicale*, thèse de doctorat en psychologie, Université Charles de Gaulle-Lille3, Villeneuve d'Ascq, 2004, in <http://www.univ-lille3.fr/theses/yvart-francois-xavier/html/these.html>, 22 juillet 2003.

Mais pareille définition doit plutôt nous amener vers la préhension de toute la dimension sociale de la musique en tant que art de sociabilité qui place en interaction le créateur ou le compositeur, l'interprète et la société via l'œuvre, tout comme elle peut rassembler ou opposer les consommateurs de la musique. C'est dans la pratique une métaphore de la société, ou selon P. Beaud et A. Willener, un modèle d'organisation sociale, « un aspect (...) du travail "collectif" et de la division du travail » sociale à travers les rapports sociaux soit entre exécutants, soit entre toutes les compétences qui interviennent dans le processus musical, de la conception de l'œuvre à sa diffusion ; soit encore entre exécutants et le public¹⁵⁸.

13.- Musique populaire (urbaine)

Historiquement, d'après l'encyclopédie en ligne *Wikipédia*¹⁵⁹, la musique populaire « est un type de musique qui, au XXe siècle, s'est détaché de la musique occidentale, en s'opposant à la fois à la musique savante (communément appelée « musique classique »), et aux différentes musiques traditionnelles. » Cette assertion reste ethnocentriste car ne tenant en compte que de la musique populaire occidentale. Citant Frans Birrer, la même encyclopédie propose, en qualifiant chacune, quatre définitions du concept, à savoir

1°. « la musique populaire est une musique de type inférieur » : une définition normative ;

2°. « la musique populaire est celle qui n'est pas quelque chose d'autre (classique, folk, etc.) » : une définition par négation ou exclusion (elle nous paraît absurde) ;

3°. « la musique populaire est celle qui est associée à (produite par ou pour) un groupe social particulier » : une définition anthroposociologique ;

4°. et enfin « la musique populaire est celle qui est diffusée par les mass média [sic] et/ou pour des marchés de masse » : une définition technico-économique.

¹⁵⁸ P. Beaud et A. Willener (avec la collaboration de A. Roux et A. Gerber), *Musique et vie quotidienne. Essai de sociologie d'une nouvelle culture*, Ed. repères Mame, Paris, 1973, pp. 28-29.

¹⁵⁹ Wikipédia, « La musique populaire », in http://fr.wikipedia.org/wiki/Musique_populaire, 21 juillet 2005.

Cette randonnée définitionnelle nous prouve qu'il n'est pas aisé de définir le concept de musique populaire. Olivier Cathus¹⁶⁰ revient sur ce concept et table sur l'imprécision du prédicat « populaire », sur le mode d'exécution/transmission et la fonction de cette musique :

1°. La musique populaire est celle qui vient du peuple : cette définition qui situe la source de cette musique populaire conduit à une aporie, car, comme le dit Cathus, qui et quoi est-ce le « peuple » ?;

2°. Une « musique populaire peut être moderne aussi bien que folklorique (ou traditionnelle). » Ici encore quels sont les critères ou indicateurs en cause ? Nous pensons que la perception de la modernité étant relative, même dans la tradition se trouve la modernité.

André Schaeffner propose alors le critère de « répétition » dans la musique populaire, par opposition à celui de « développement » d'un thème dans la musique savante. Nous rajoutons de notre part (d'après un entretien eu en 1995 avec le musicologue Kanza Matondo) un autre, à savoir la disposition psychique de l'auditeur. En d'autres termes, alors que l'audition de la musique classique nécessite une (pré)disposition intérieure, une concentration de la part du sujet, celle de la musique populaire est très relaxe, sollicite à peine l'intellect au point qu'on peut à la fois réviser ses notes de cours et consommer cette musique.

Déroulant la pensée de Schaeffner, Olivier Cathus soutient que les critères dégagés par ce dernier se fondent sur deux dimensions du concept « musique populaire », à savoir

a) Son mode d'exécution et/ ou de transmission : oralité, variation sans cesse des formes. « Ces variations perpétuelles en montrent la créativité, et sont complémentaires de la " répétition " pour laquelle on dénigre sa valeur esthétique. » Elle est ainsi soumise à l'effet de mode : c'est donc ici, pensons-nous, que le sous-genre « populaire urbain » se distingue du « populaire traditionnel » fossilisé, cérémoniel, solennisé outre que l'aspect commercialiste ou consumériste exotique (de l'Occident) envahit et corrompt de plus en plus la musique traditionnelle présentée sous le concept imprécis de « world music » ou local de « tradi-moderne » ;

¹⁶⁰O. Cathus, *L'âme-sueur. Le funk et les musiques populaires du XX^e siècle*, Desclée de Brouwer, Collection « Sociologie du quotidien », Paris, 1998, p. 33.

b) Sa fonction positive dans la société : ritualisation de la musique populaire, ce qui parfois détermine les lieux, les époques, les circonstances d'exécution.

Mais passons entre Olivier Cathus (Shaeffner), Frans Birrer et l'encyclopédie *Wikipédia* pour rassembler de manière éclectique les caractéristiques (indicateurs) de la musique populaire afin de nous permettre de formuler une définition qui soit opératoire. Ainsi la musique populaire serait-elle cette musique (musique et paroles) d'inspiration et d'exécution libres, héritée de divers courants ou traditions (folklore ou musique traditionnelle, musique classique), fortement marquée par l'oralité, et dont la production ou la diffusion s'appuient incontestablement sur la technologie et les mass media pour ses enjeux économiques ainsi que sa consommation ludique par de masses surtout urbaines.

Divergents de par leur contenu, trois genres essentiels traversent la musique populaire, à savoir la musique de variété, la musique d'auteur et la chanson à texte :

- a) La musique d'auteur ou engagée véhicule un message politique ou philosophique (cas de Franco);
- b) La musique de variété traite des thèmes sentimentaux, particulièrement d'amour ;
- c) Les chansons à texte travaillent la poésie de leur texte (cas de Yves Duteil en France, de Lutumba, Koffi Olomide et Wazekwa en R.D.C.).

Aucune barrière ne peut être dressée entre les auteurs ou les interprètes dont certains sont de « crossover » des courants¹⁶¹. Koffi Olomide, par exemple, est bel et bien un auteur-interprète de variété sur des chansons à texte.

La musique de variétés, en tant que musique de spectacle basé sur l'enchaînement de différents numéros *variés*, « est avant tout centrée autour de la danse et de la chanson, genres populaires très dynamiques, caractérisés par une mélodie et des paroles relativement simples, permettant une mémorisation aisée par le grand public. Sans doute à cause de cette facilité d'accès, la musique de variétés est parfois considérée avec une certaine condescendance par les autres courants de la musique populaire qui tentent de s'en démarquer –jazz, blues, rock, etc. » Mais le genre appelé « la variété », « les variétés » ou « la musique de variété(s)–termes synonymes–, au sens le plus large, a la capacité d'intégrer, de fusionner en son sein

¹⁶¹ Wikipédia, « La musique populaire », in http://fr.wikipedia.org/wiki/Musique_populaire, 21 juillet 2005.

ou de feindre –parce qu’il préserve sa structure intrinsèque– tous ces courants au point que les frontières musicales entre lui et ces derniers paraissent bien poreuses et ajourées¹⁶².

Ainsi définie, « la variété » constitue le genre commun à la musique populaire congolaise ou congolo-kinoise, souvent confondue avec la « musique congolaise moderne ». Or sous ce dernier vocable s’entendent toutes les formes modernes de la musique, ayant émergé en marge de la civilisation coloniale comme les chants chorals, les fanfares, la musique militaire, la musique classique congolaise, la musique de films, les variétés religieuses¹⁶³, et celles des plaisirs profanes dont il est question dans ce travail. Cependant la musique congolaise moderne se confondait à cette musique de variétés des bars et de la télévision, que nous partageons en commun avec le Congo-Brazzaville. Identifiées par la danse ou par le rythme de l’heure, elle est désignée tantôt par la rumba zaïroise et/ou congolaise, tantôt par le soukous ou le ndombolo. Mais des termes comme « soukous », « ndombolo » donnent plus de spécificité (citoyenneté) à une variante de la variété (profane) du Congo-Kinshasa. Pour tout dire, la variété congolaise sous étude ici se veut une musique populaire transethnique, de plaisir profane, née du contexte de la colonisation et produite en fonction de la psychologie des masses urbaines, soutenue par la technologie et aux visées marchandes et ludiques.

Nous avons ainsi circonscrit les concepts et notion fondamentaux qui ont servi à tisser la syntaxe de l’intitulé de notre sujet d’étude et de l’hypothèse de travail, et à ouvrir à la dimension empirique des faits afin de tester cette hypothèse.

SECTION 2. QUELQUES APPROCHES THEORIQUES D’ANALYSE DE L’ETUDE

Le protocole méthodologique mis en place nous aiderait à comprendre et à expliquer aux chapitres III et IV comment les vedettes musicales, qui se distribuent sur l’espace kinois, entrent ouvertement en compétition, cherchant ainsi à acquérir un statut de distinction et de

¹⁶² Wikipédia, « Musique de variétés », in http://fr.wikipedia.org/wiki/Musique_de_vari%C3%A9t%C3%A9s, 23 octobre 2005.

¹⁶³ Cf. P. Kanza Matondo, « Musique et démocratie », in I. Ndaywel è Nziem (sous la direction de), *Quelle politique culturelle pour la Troisième République ? Conférence Nationale Souveraine et culture*, Bibliothèque Nationale du Zaïre, 1993, pp. 101-106.

domination sur les autres protagonistes. Leurs pratiques, qui émergent d'habitus, sont en même temps orientées ou contraintes par les structures sociales objectives, c'est-à-dire le champ dans lequel ils s'insèrent. Pour ce faire, nous avons construit une hypothèse qui justifie a priori l'ampleur de ces luttes et dans laquelle transparait la méthode structuraliste constructiviste de Bourdieu à référer à sa théorie des champs sociaux. Celle-ci est peut-être incapable de prendre en charge toute l'intelligence des luttes au sein du champ en cause, mais paraît pour nous et au regard de l'hypothèse de travail, la perspective d'approche la plus adaptée à l'effort explicatif de la réalité de compétition sur l'espace de la musique populaire kinoise. A ce titre, K.R. Popper dit que

nous ne pouvons jamais justifier rationnellement une théorie –c'est-à-dire la prétention que l'on sait qu'elle est vraie-- mais nous pouvons, si nous avons de la chance, justifier rationnellement une préférence pour une théorie tirée d'un jeu de théories en compétition, et ce pour le moment– *i.e.* en fonction de l'état présent de la discussion. Notre justification, encore qu'elle ne soit pas une prétention que la théorie est vraie, peut être la prétention que, à ce stade de la discussion, tout nous porte à croire que la théorie est une meilleure approximation de la vérité que toute théorie concurrente proposée jusque là¹⁶⁴.

Ainsi, alors que le matérialisme historique auquel se réfère la méthode dialectique matérialiste n'eût à se prêter qu'à saisir l'histoire de l'espace musical populaire congolokinois qu'en termes des luttes et compétitions entre les travailleurs propriétaires de moyens de production (producteurs, entrepreneurs de spectacles, patrons de groupes) et travailleurs directs (artistes salariés), luttes déterminées (en dernière instance) par les seuls intérêts matériels qu'offre cet espace, l'on se serait livré à une vision réductionniste des choses qui n'eût jamais tenu compte d'autres formes de capital et enjeux. Néanmoins, la dialectique matérialiste aura démontré comment la logique du capitalisme, née de la colonisation, a favorisé à Kinshasa l'émergence d'une classe sociale exploitée et une armée de chômeurs, d'immigrés et marginaux sociaux qui vont sécréter une subculture spécifique qui va beaucoup marquer le champ musical dans le comportement et le langage : le « billisme », par exemple.

¹⁶⁴ K. R. Popper, *La connaissance objective*, traduit de l'anglais par Catherine Bastyns, Editions Complexe, 2^{ème} édition, Bruxelles, 1982, p. 94.

1.- La théorie des champs sociaux de Pierre Bourdieu

Bourdieu a élaboré, à travers la théorie des champs sociaux, une forme de représentation de l'espace social fondée sur « le constat que "le monde social est le lieu d'un processus de différenciation progressive"¹⁶⁵». Partant alors de la division sociale et non technique du travail, cette théorie distingue des univers, des domaines, des institutions sociaux saisis en termes des champs relativement autonomes et distincts les uns des autres. Dès lors les champs religieux, politique, économique, littéraire, juridique, journalistique, sportif, intellectuel, artistique, de la musique populaire ou de la variété dont il est question dans cette étude, outre qu'ils se composeraient en sous-champs, se définissent en rapport avec les fonctions spécifiques qu'ils remplissent dans l'espace social national ou global. Et dans chaque champ, comme dans le champ de la musique populaire kinoise en cause, se trouvent des positions différenciées occupées par des acteurs individuels et collectifs, que Bourdieu appelle agents—« pour indiquer que ceux-ci sont autant *agis*, de l'intérieur et de l'extérieur, qu'ils n'agissent librement¹⁶⁶ ».

Un champ compte ainsi des occupants classés en fonction « de la distribution des différentes espèces de pouvoir (ou capital) dont la possession commande l'accès aux profits spécifiques qui sont en jeu dans le champ, et, du même coup, par leurs relations objectives aux autres positions (domination, subordination, homologie, etc.)¹⁶⁷». En d'autres termes, à partir de leur(s) position(s), les occupants du champ développent au moyen d'habitus des stratégies de conquête, de conservation ou d'accumulation des ressources, c'est-à-dire des capitaux du champ en vue de maintenir, de reproduire ou de transformer l'ordre social ou les rapports de force au sein du champ. Le champ agit alors autant comme un champ de forces, parce que « marqué par une distribution inégale des ressources et donc un rapport de forces entre dominants et dominés », qu'un champ de luttes puisque « les agents sociaux s'y affrontent pour conserver ou transformer ce rapport de forces¹⁶⁸ ». Telle est la logique de fonctionnement, « les lois générales des champs ».

Par ailleurs, Bourdieu recourt à deux analogies pour affiner la construction et la compréhension de sa théorie : l'analogie du marché et celle du jeu. Pris comme un marché, le champ met en scène deux catégories d'agents : les producteurs et les consommateurs de

¹⁶⁵ P. Bonnewitz, *op. cit.*, p. 48.

¹⁶⁶ P. Corcuff, *Les nouvelles sociologies. Constructions de la réalité sociale*, Editions Nathan, Collection 128, Paris, 1995, p. 34.

¹⁶⁷ P. Bourdieu et L.J.D. Wacquant, *Réponses ... Pour une anthropologie réflexive*, Le Seuil, Paris, 1992, cité par P. Bonnewitz, *idem*, p. 48.

¹⁶⁸ P. Corcuff, *op. cit.*, p. 34.

biens. Les premiers disposent des capitaux spécifiques et s'affrontent autour d'un enjeu : « l'accumulation de la forme de capital qui permet d'assurer la domination du champ. Le capital apparaît à la fois comme moyen et comme fin¹⁶⁹ ». Mais cette analogie –et c'est le propre de toute analogie– ne nous paraît pas parfaite. Car comment alors se comportent les seconds ? Et puisqu'il y a un silence là-dessus, nous pensons que les consommateurs sont alors pris, en toute inconscience, dans les pièges stratégiques des producteurs, entendus ici comme les vedettes musicales en compétition. Développer et fidéliser davantage un réseau de consommateurs ou de clients permet au producteur d'accumuler du capital, en définitive symbolique.

Pris comme un jeu, le champ se transforme en arène où les joueurs deviennent des adversaires qui s'affrontent, au respect des règles du jeu, pour l'enjeu du jeu (le capital à conserver ou à accumuler). « "On a ainsi des enjeux qui sont, pour l'essentiel, le produit de la compétition entre les joueurs ; un investissement dans le jeu, *illusio* (de *ludus*, jeu) : les joueurs sont pris au jeu, ils ne s'opposent, parfois féroce, que parce qu'ils ont en commun d'accorder au jeu, et aux enjeux, une croyance (*doxa*), une reconnaissance qui échappe à la mise en question (...) et cette collusion est au principe de leur compétition et de leurs conflits. Ils disposent d'atouts, c'est-à-dire de cartes maîtresses dont la force varie selon le jeu : de même que la force relative des cartes change selon les jeux, de même la hiérarchie des différentes espèces de capital (économique, culturel, social, symbolique) varie dans les différents champs. (...) "¹⁷⁰ ». Au cours du jeu, les adversaires développent des stratégies au prorata du volume et de la structure du capital dont ils disposent et dont dispose, bien sûr, l'adversaire. « Les individus aux positions dominantes opteront pour des stratégies de conservation. Mais les joueurs peuvent aussi chercher à transformer ces règles, par exemple en discréditant l'espèce de capital sur laquelle repose la force de leur adversaire : il s'agit de stratégies de subversion, notamment mises en œuvre par les individus dominés¹⁷¹ ». Les dominés, les nouveaux entrants du champ manipulent ces stratégies de subversion, ces hérésies, ces hétérodoxies « comme rupture critique, souvent liée à la crise, avec la *doxa*, qui fait sortir les dominants du silence et qui leur impose de produire le discours défensif de l'orthodoxie, pensée droite et de droite visant à restaurer l'équivalent de l'adhésion silencieuse de la *doxa*¹⁷² ».

¹⁶⁹ P. Bonnewitz, *op. cit.*, p.49.

¹⁷⁰ P. Bourdieu et L.J.D. Wacquant, *Réponses...*, cité par P. Bonnewitz, *op. cit.*, p. 49.

¹⁷¹ P. Bonnewitz, *op. cit.*, p. 50.

¹⁷² P. Bourdieu, *Questions de sociologie*, *op. cit.*, p. 115.

L'analogie du jeu souffre aussi de son exception ou imperfection. Le champ, contrairement au jeu, n'est pas, dit Bourdieu, « le produit d'une création délibérée » et n'obéit pas non plus à des règles ou des régularités énoncées, « explicitées et codifiées » :

Quant il s'agit de jeu, le champ (c'est-à-dire l'espace de jeu, les règles du jeu, les enjeux, etc.) se donne clairement pour ce qu'il est, une construction sociale arbitraire et artificielle, un artefact qui se rappelle comme tel dans tout ce qui définit son *autonomie*, ses règles explicites et spécifiques, espace et temps strictement délimités et extraordinaires ; et l'entrée dans le jeu prend la forme d'un quasi-contrat qui est parfois explicitement évoqué (serment olympique, appel au *fair-play* et, surtout, présence d'un arbitre) ou expressément rappelé à ceux qui « se prennent au jeu ». Au contraire, dans le cas des champs sociaux qui, étant le produit d'un long et lent processus d'autonomisation, sont, si l'on peut le dire, des jeux en soi et non pour soi, on n'entre pas dans le jeu par un acte conscient, on naît dans le jeu, avec le jeu, et le rapport de croyance, d'*illusio*, d'investissement est d'autant plus total, inconditionnel, qu'il s'ignore comme tel¹⁷³.

La compétition dans le champ, en tant que marché ou en tant que jeu, implique un degré d'engagement des agents. Ce que Bourdieu nomme, revenons-y, l'*illusio* et définit comme l'« investissement dans le jeu, lié à des intérêts et des profits spécifiques, caractéristiques de ce champ et des enjeux particuliers qu'il propose¹⁷⁴ ». Ce qui caractérise un champ c'est la compétition, la contradiction, pour la conservation, l'accumulation ou l'appropriation du capital sous ses différentes espèces, auquel cas lorsqu'elle cesse ou n'existe pas, le champ change de structure, devient mécanique et se transforme en « appareil ». Et dans cette compétition autour du capital spécifique du champ, les agents développent inconsciemment des stratégies à partir d'habitus individuel ou collectif, interface entre l'intériorité de l'individu biologique et l'extériorité sociale.

Le caractère inconscient et non téléologique de la stratégie mérite qu'on s'y attarde si l'on tient à saisir toute la subtilité et toute la quintessence épistémologiques de la théorie bourdieusienne qui s'ouvre sur une autre notion capitale, celle de « sens pratique ». Car là où Lévi-Strauss voyait la règle, plaçant les individus (acteurs et non agents) sous le coup des contraintes déterministes ou structuralistes, Bourdieu en voit, face à une situation toujours *sui generis*, la stratégie, la spontanéité, la liberté d'action qui ne s'accommode pas d'un calcul

¹⁷³ P. Bourdieu, *Le sens pratique*, op. cit., p. 112.

¹⁷⁴ P. Bourdieu, *Choses dites*, op. cit., p. 106.

rationnel, mais non aveugle car instantanément éclairée par l'histoire individuelle et les règles du jeu du champ social spécifique.

Voilà pourquoi, selon Bourdieu, la stratégie est un terme qui « incline à une conception naïvement finaliste de la pratique (celle qui soutient l'usage ordinaire de notions comme intérêt, calcul rationnel, etc.). En fait, tout mon effort vise au contraire, avec la notion d'habitus par exemple, à rendre compte du fait que les conduites (économiques ou autres) prennent la forme de séquences objectivement orientées par référence à une fin, sans être nécessairement le produit, ni d'une stratégie consciente, ni d'une détermination mécanique. Les agents *tombent* en quelque sorte *sur* la pratique qui est la leur plutôt qu'ils ne la choisissent dans un libre projet ou qu'ils n'y sont poussés par une contrainte mécanique. S'il en est ainsi, c'est que l'habitus, système de dispositions acquises sans la relation à un certain champ, devient efficient, opérant, lorsqu'il rencontre les conditions de son efficacité, c'est-à-dire des conditions identiques ou analogues à celles dont il est le produit. Il devient générateur de pratiques immédiatement ajustées au présent et même à l'avenir inscrit dans le présent (de là l'illusion de finalité) (...), parce qu'il s'est constitué par l'incorporation des structures (scientifiquement appréhendées comme probabilités) d'un univers semblable. Dans ce cas, il suffit aux agents de se laisser aller à leur "nature", c'est-à-dire à ce que l'histoire a fait d'eux, pour être comme "naturellement" ajustés au monde historique auquel ils sont confrontés, pour faire ce qu'il faut, pour réaliser l'avenir potentiellement inscrit dans ce monde où ils sont comme des poissons dans l'eau¹⁷⁵ ».

Il résulte de ce discours que l'habitus qui fonctionne comme un logiciel auto-correctible, donc non mécanique, dont l'utilisateur de l'ordinateur n'a aucune maîtrise, occupe une place névralgique dans la pratique des agents sociaux. Il est l'axe entre l'individu biologique et la structure sociale, le subjectif et l'objectif, l'intériorité et l'extériorité. La définition que Bourdieu lui-même donne de l'habitus, au pluriel, n'en est pas moins complexe :

systemes de *dispositions* durables et transposables, structures structurées prédisposées à fonctionner comme structures structurantes, c'est-à-dire en tant que principes générateurs et organisateurs de pratiques et de représentations qui peuvent être objectivement adaptées à leur but sans supposer la visée consciente de fins et la maîtrise expresse des opérations nécessaires pour les atteindre, objectivement

¹⁷⁵ P. Bourdieu, *Choses dites*, *op. cit.*, pp.127-128.

« réglées » et « régulières » sans être en rien le produit de l'obéissance à des règles, et, étant tout cela, collectivement orchestrées sans être le produit de l'action organisatrice d'un chef d'orchestre ¹⁷⁶.

A ce titre, toutes les pratiques et représentations sociales des agents se situent entre leurs structures mentales individuelles ou collectives –celles de la classe (habitus de classe) ou de la catégorie sociale d'appartenance– et la structure du champ spécifique où se situent les agents sociaux et donne sens à leurs actions par rapport à la position y occupée. C'est alors que l'habitus, déterminé par la trajectoire ou l'expérience personnelle de la vie sociale et le volume spécifique de son capital, constitue bien cette disposition permanente et durable par laquelle l'agent a incorporé de manière processuelle et (plus ou moins) inconsciente la réalité sociale. Il se constitue en une forme de référent culturel à partir duquel l'individu agit, pense, réfléchit, parle, se conduit, se comporte, exprime ses goûts, ses opinions, ses gestes, sa façon de marcher ou de s'habiller... vis-à-vis des structures objectives, c'est-à-dire du réel social. De ce point de vue, les pratiques sociales que mènent les agents et les stratégies qu'ils adoptent ne semblent plus intellectualisées, mais plus ou moins automatisées car générées par l'habitus, déterminées par le capital acquis et à conquérir et guidées par le sens pratique qu'ils développent dans les limites d'un champ social précis et relativement autonome.

Une autonomie relative du champ, puisque « les luttes qui s'y déroulent ont une logique interne, mais le résultat des luttes (économiques, sociales, politiques ...) externes au champ pèse fortement sur l'issue des rapports de force internes¹⁷⁷ » ; puisque « il existe une *interpénétration des champs*. Ainsi, la logique de fonctionnement du champ économique tend de plus en plus à investir d'autres champs : le champ artistique, notamment des œuvres peintes, devient de plus en plus un marché où la logique du placement économique et de la spéculation expliquent les fortes variations de la "valeur" des artistes. De même, le champ bureaucratique n'est pas doté d'une autonomie absolue face aux pouvoirs économiques¹⁷⁸ ». Par ailleurs, « *la position des agents sociaux dans un champ est dépendante de leur position dans l'espace social*; il existe donc une homologie entre la structure sociale et les champs sociaux¹⁷⁹ ».

¹⁷⁶ P. Bourdieu, *Le sens pratique*, op. cit., pp. 88-89.

¹⁷⁷ B. Lahire, « Champ, hors-champ, contrechamp », in B. Lahire (sous la direction de), *Le travail sociologique de Pierre Bourdieu. Dettes et critiques*, La Découverte, Collection Sciences humaines et sociales, Paris, 2001, pp. 25-26.

¹⁷⁸ P. Bonnewitz, op. cit., p. 51.

¹⁷⁹ *Idem*, p. 50.

Dans la logique de la théorie des champs sociaux, la musique s'inscrit donc dans un champ particulier, à savoir le champ artistique, mieux musical. Dans le contexte précis de cette étude, la théorie des champs sociaux nous aide à éclairer, à prendre en charge le champ musical populaire à Kinshasa, c'est-à-dire à lire les rapports de force entre artistes, les structurations-restructurations du champ au regard du volume et de la structure de capital possédé par les agents (artistes) qui le composent, des habitus et des stratégies différenciées déployées dans les luttes, les effervescences pour la capitalisation des intérêts du champ, c'est-à-dire la possession, la conservation ou l'accumulation des intérêts spécifiques du champ, en l'occurrence le pouvoir symbolique, le leadership.

Mais la théorie bourdieusienne, qui à notre avis nous paraît la mieux adaptée à la compréhension des rapports oppositionnels de l'espace musical kinois, comme toute théorie, manifeste des limites sans pour autant être oblitérée du sceau d'invalidité totale. « Car une œuvre n'est pas seulement utile par ce qu'elle fait voir, mais aussi par ses zones d'ombre et ses insuffisances¹⁸⁰ ». Il s'en dégage que cette théorie a une ambition universaliste : le concept de champ, « désindexé par rapport aux contextes (...) ¹⁸¹ » régulerait toute situation historique et sociale¹⁸². « Dans tous les cas, la lucidité scientifique doit amener à ne pas faire comme si la théorie des champs, en l'état actuel des travaux de recherche qu'elle a su informer, était une théorie globale et intégrale ¹⁸³ ». En voici les raisons :

Par autocensure, Bourdieu situait déjà la validité de sa théorie à partir des présupposés fondés sur une société différenciée ou moderne, c'est-à-dire celle où la division sociale du travail était nettement inscrite dans l'ordre fonctionnel. Car, par exemple, comme le dit Lahire citant Durkheim, dans la société traditionnelle, homogène et indifférenciée, le champ religieux devait régenter et se confondre avec les champs politique, économique, juridique, moral, culturel, cognitif, etc.¹⁸⁴ au point de ne former qu'un espace social monolithique. Or, dans la même logique, parce que les sociétés africaines sont placées dans la dynamique du conflit entre la tradition et la modernité, il semble justifié de souscrire, face aux limites heuristiques de toute théorie occidentale sur la réalité d'ailleurs, à la tropicalisation, la contextualisation, faute d'immaculée conception d'une nouvelle théorie. L'on sortirait ainsi de l'immobilisme intellectuel et de l'idolâtrie idéologique du savoir ou du

¹⁸⁰ P. Corcuff, « Le collectif au défi du singulier : en partant de l'habitus », in B. Lahire (sous la direction), *op. cit.*, p. 96.

¹⁸¹ J.-L. Fabiani, « Les règles du champ », in B. Lahire (sous la direction de), *op. cit.*, pp. 75-91.

¹⁸² B. Lahire, *art. cit.*, p. 39.

¹⁸³ *Idem*, p. 42.

¹⁸⁴ *Idem*, p. 27.

savant toujours se faisant. Ce qui nous conduirait à penser que, jusqu'à preuve du contraire, les jeux de luttes au sein d'un champ comme celui de la musique populaire à Kinshasa ne sauront se réduire complètement au canevas théorique bourdieusien.

A souligner aussi la relativité de la notion d'*illusio*. Bernard Lahire pense que l'*illusio* est une catégorie potentielle qui ne s'actualise pas chez tout agent d'un champ :

il est possible, dit-il, de vivre dans un univers sans être possédé totalement par cet univers, par l'*illusio* spécifique à cet univers, c'est-à-dire sans entrer dans la concurrence, sans déployer des stratégies de conquête du capital spécifique à cet univers. On peut, en effet, participer à un univers en tant que pratiquant amateur (vs pratiquant professionnel), à titre de simple consommateur (vs producteur) ou encore en tant que simple participant à l'organisation matérielle de cet univers, sans participation directe au jeu qui s'y joue¹⁸⁵.

A ce titre, ceux qui pratiquent le métier d'installateur (ou de routier), de manutentionnaire d'équipement de musique avant et après le spectacle, de monteur de scène avec ses artifices, de technicien de studio, de sponsor, de fan, de producteur ou distributeur, de disquaire, de médias, de vente de journaux de musique, de photographe des vedettes... ne sont pour autant pas impliqués ou pris en compte dans le jeu de pouvoir que mènent les agents directs du champ de la musique populaire au point de chercher à conquérir comme eux le capital spécifique du champ. Peut-être, comme le dit si bien B. Lahire, faille-t-il que chacun de ces acteurs soit inscrit dans le champ social qui le mobilise dans le jeu (compétition) propre à ce champ ; mais là encore tout ne se réduirait pas au magnétisme d'un champ.

Somme toute, les activités hors-champ, la vie privée des agents, la vie à mi-temps dans le champ, les coulisses de la scène passent inaperçues et pourtant pourront aider à mieux éclairer les zones d'ombre de la scène. Finalement, « on s'aperçoit que l'on a affaire à la fois à des acteurs aux activités professionnelles prestigieuses, et à l'observation de ces acteurs à partir de leurs seules activités professionnelles, alors qu'ils s'inscrivent dans bien d'autres cadres sociaux, privés ou publics, durables ou éphémères¹⁸⁶ ». D'où « cette double exclusion des "temps hors-champ" et « des acteurs hors-champ" ¹⁸⁷», alors qu' « il a existé des réalités sociales avant les champs et il peut exister aujourd'hui des contextes sociaux qui ne sont pas

¹⁸⁵B. Lahire, *art. cit.*, p. 34.

¹⁸⁶ *Idem.*, p. 35.

¹⁸⁷ *Idem.*, p. 36.

susceptibles d'être analysés en termes de champ. On aura compris que c'est cette seconde option qui me paraît scientifiquement la plus féconde, celle qui évite de geler les concepts en mots-de-passe universels ¹⁸⁸ ».

Mais aussi Lahire note cette exclusion des faits microsociaux chez Bourdieu, et chers à Goffman, comme le rapport entre un disquaire et un client de musique, une chamaillerie de rue entre un fan de J.-B. Mpiana et celui de Werrason constituent des interactions que la théorie des champs ne prendrait pas en charge. Tout en considérant le champ comme un fourre-tout de toute pratique sociale, Bourdieu minimise les faits microsociaux malgré de surcroît la place qu'il réserve au subjectif, à la psychologie sociale.

L'autonomie relative d'un champ social n'est en fait qu'une autonomie précaire, sinon illusoire dès lors que le champ est un microcosme dans un macrocosme global et qu'il existe interpénétration des champs à la manière des anneaux olympiques. « Ainsi, l'univers économique n'est pas, dans nos sociétés contemporaines, un univers véritablement distinct des autres univers. En effet, il n'y a guère d'activités qui échappent à leurs produits, services, etc., et à celle de la vente. Le marché économique est donc très largement transversal par rapport à l'ensemble des champs d'activité et la logique économique (la rationalité économique) est omniprésente à un degré ou à un autre : même lorsqu'un univers cultive son autonomie au plus haut degré (...) ¹⁸⁹ ; et Bourdieu lui-même l'a souligné, davantage lorsqu'il dit, sur le monde de l'art : « Les menaces sur l'autonomie résultent de l'interpénétration de plus en plus grande entre le monde de l'art et le monde de l'argent ¹⁹⁰ ».

Le champ de la musique populaire est donc un univers dont l'angle d'observation reste polycentrique : politique, économique, artistique, juridique, administratif, etc. Dès lors, cela procéderait d'une philosophie essentialiste que de ne pouvoir analyser un champ artistique qu'à partir des critères esthétiques (l'art pour l'art ou l'art autotélique), mais bien plus en rapport avec la société globale. L'on cherchera alors à dégager des rapports, par exemple, entre la musique et le pouvoir (réel ou symbolique), l'économie, la mode, le droit, bref, entre l'intérieur ou le subjectif et l'extérieur ou l'objectif. D'où cette difficulté d'isoler l'art de la vie sociale, de cantonner l'art au musée, la musique dans les salles de concerts, de

¹⁸⁸ B.Lahire, *art.cit.*, p. 39.

¹⁸⁹ *Idem*, p. 32.

¹⁹⁰ P. Bourdieu, *les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, seuil, 1992, p.468 (cité par B. Lahire, *art. cit.*, note infrapaginale, p. 52.

faire « un "art de la guerre pour la guerre" », une politique politicienne¹⁹¹. En nous attachant, à la lumière de la théorie des champs, à n'étudier que la compétition sur le champ musical populaire kinoï, nous ne serons jamais en mesure de saisir la fonction, l'activité spécifique de ce champ. La production des œuvres musicales et le contenu même de ces œuvres nous auront été occultés. Le champ, dès lors, ne deviendrait qu'un espace décharné, squelettique qui « ne nous fait bien voir—ce qui n'est déjà pas si mal— que des espaces de positions, des stratégies d'agents en luttes, des rapports de force et de domination, des structures inégales de distribution des capitaux spécifiques¹⁹² ».

Aussi faut-il souligner que tout ne participe pas de l'ordre de l'opposition, du conflit ou de la violence entre groupes sociaux ou individus au sein du champ ou entre champs, car il s'établit aussi de processus de coopération, de ralliement, de médiation, et même d'état d'accalmie, de bonace. Mais pour Bourdieu, ces luttes, même en temps d'accalmie apparente, demeurent sous-jacentes, car « une période de stabilité peut se comprendre comme la victoire plus ou moins temporaire au sein d'un champ d'une espèce particulière de capital ».

« La théorie des champs constitue, par conséquent, une manière de répondre à une série de problèmes scientifiques, mais peut constituer à son tour un obstacle à la connaissance du monde social (surtout, (...), lorsque le champ devient l'alpha et l'oméga de toute contextualisation des pratiques) dans la mesure, tout d'abord, où elle ignore les incessants passages opérés par les agents appartenant à un champ entre le champ au sein duquel ils sont producteurs, les champs dans lesquels ils sont de simples consommateurs-spectateurs et les multiples situations qui ne sont pas référables à un champ, réduisant l'acteur à son être-comme—membre-d'un-champ. Dans la mesure, ensuite, où elle néglige la situation de ceux qui se définissent socialement (et se constituent mentalement) hors de toute activité dans un champ déterminé (c'est le cas encore de nombreuses femmes au foyer, sans activité professionnelle ni publique). Dans la mesure, enfin, où elle nous laisse particulièrement démunis pour comprendre les hors-champs, les sans-grade. Pour toutes ces raisons, la théorie des champs (il faudrait d'ailleurs toujours parler de la théorie des *champs du pouvoir*) ne peut pas constituer une théorie générale et universelle, mais représente —et c'est déjà bien— une théorie régionale du monde social ¹⁹³».

¹⁹¹ B. Lahire, *art. cit.*, p. 54.

¹⁹² *Idem*, p. 41.

¹⁹³ *Idem*, pp. 36-37.

Mais la théorie des champs a le mérite d'avoir capitalisé les apports de différentes théories qui l'ont précédée, de Karl Marx à Durkheim ou Tarde, en passant par Max Weber. Les mérites de cette méthode résident dans la quête de dépassement des oppositions traditionnelles individuel/collectif, subjectivité/objectivité, elle a cherché à concilier ce qui hier était dissocié au point d'en faire des propriétés d'une même réalité (totalité) sociale. A ce titre, l'étude des conflits de leadership sur l'espace musical kinois ne saura être réduite à celle des conflits entre protagonistes autour du leadership, mais aussi s'étendra à tout ce qui détermine ou sous-tend cette conflictualité : le contenu des œuvres musicales, le comportement des fans et des consommateurs, le système de production et de sponsoring, les médias, la gestion des droits d'auteur..., bref à celle de l'espace musical dans sa totalité, c'est-à-dire du fait sociomusical dans toutes ses manifestations, dans l'interaction de la vie musicale avec la société globale sur toute ses dimensions : psychologique, sociale, politique, économique, culturelle, idéologique, symbolique. Et A. Silbermann l'avait déjà bien prescrit : « l'objet d'étude central du sociologue de la musique n'est pas la musique elle-même, qui pourrait être conceptuellement "figée" et considérée comme structure, mais l'homme dans son être et dans son agir socioculturels... ». En conséquence, « ce n'est que par ses rapports avec la société que la musique devient un phénomène social et socio-esthétique »¹⁹⁴.

2.- L'approche sociologique des faits musicaux d'Anne-Marie Green

Anne-Marie Green ne s'éloigne pas de la posture théorico-épistémologique du réel total lorsqu'elle recommande à la musicologie, à l'étude analytique ou positiviste du musical de s'ouvrir à la sociologie et à l'interdisciplinarité (sociologie, économie, psychologie). Quant au sociologue de la musique, elle recommande, à la lumière d'Adorno, de s'opposer à cette « spécialisation telle que les faits musicaux ne sont alors pas étudiés dans l'ensemble du contexte social. La méthode prend une importance si démesurée que la recherche se réalise au détriment d'une absence de compréhension du sens des faits. Ce "methodologisme" exacerbé peut alors entraîner une évolution vers une empirie plate qui empêche toute analyse critique, et toute prise en compte des faits dans leur dynamique sociale (contradictoire et conflictuelle). On peut ainsi dire qu'une telle approche méthodologique reste prisonnière des modèles des sciences de la nature¹⁹⁵ » qui placent le savant au laboratoire prisonnier dans la même bulle ou pipette que l'atome observée.

¹⁹⁴ A. Silbermann, art. cit., p. 621.

¹⁹⁵ A.-M. Green, « Les enjeux méthodologiques d'une approche sociologique des faits musicaux », in A.-M. Green (sous la direction de), *Musique et sociologie. Enjeux méthodologiques et approches empiriques*, L'Harmattan, Collection Logiques Sociales, Série Musiques et Champ Social, Paris, 2000, p. 21.

Pour Willener, la sociologie musicale doit d'abord prendre conscience de la spécificité du fait musical du fait que

la musique est reçue comme un message intime dont nous pouvons définir le sens dans l'intimité, dans le non-dit flou de nos émotions (...). La musique est probablement celui des arts qui s'évade le plus vers une consommation "privée". C'est avantageux, car elle est ainsi privée des contraintes propres à l'imposition de normes par des pouvoirs sociaux ; la musique est reçue et définie « en privé ». C'est aussi un inconvénient, l'auditeur laissé à lui-même peut se perdre pour toujours dans la méconnaissance d'une musique donnée – sa réception reste incontrôlée, le sens n'est souvent même pas évoqué au cours de conversations (...). Ces considérations ne font qu'amorcer un débat. L'usage idéologique de la musique est à mon avis trop rarement mis en évidence. Il est de l'ordre du divertissement, tranquilisant et/ou stimulant, pilier peu reconnu de la domination sociale en place, plus largement du « système social ». Et la musique est procédé de distinction, de légitimation, comme d'autres ornements de la classe dirigeante, et plus généralement de la stratification sociale¹⁹⁶.

Revenons à Anne-Marie Green¹⁹⁷ pour à la fois souligner et contredire cette singularité du fait musical en tant qu'il s'inscrit dans le moral, le sensoriel, l'émotionnel, dans le langage, le psychologique, le symbolique, l'imaginaire, « en tant que révélateur de la relation singulière que chacun entretient avec le musical » au point qu'il échappe à la coercition, à la détermination du social tel que professé par Durkheim. Et pourtant, selon le même auteur, loin s'en faut l'idée de considérer que le fait musical participe totalement ou uniquement de la libre élection et de l'individuel, Green veut plutôt nous amener à considérer la combinaison, à mettre en évidence l'interdépendance du collectif et de l'individuel, c'est-à-dire celle des « aspects théoriques du fait social en général » et des « aspects spécifiques du musical qui se retrouvent ailleurs que dans le social ». Bref, il s'agit de considérer le fait musical comme un fait social total, avec tous ses paliers en profondeur en interpénétration, à la Gurvitch, un fait qui « n'est pas la simple juxtaposition des différents aspects de la vie musicale dans une société donnée, c'est aussi leur incarnation dans une expérience individuelle ». Willener nous donne une autre formule de préhension du fait musical comme fait social total : « Dire j'étudie l'économique, ou le symbolique, ou le sociétal, ou l'utopique tout cela serait trop fragmentaire, tous ces aspects étant, à la fois, impliqués dans un

¹⁹⁶ A. Willener, « Musico-sociologie : pratiquer Adorno ? », in A.-M. Green, *op. cit.*, pp. 42-43.

¹⁹⁷ A.-M. Green, *art. cit.*, pp. 31-34.

phénomène musical choisi...¹⁹⁸». Le point de chute d'une telle approche n'est rien d'autre que l'aller-retour entre l'individuel et le social, le subjectif et l'objectif qu'il s'agisse de l'étude des créateurs, des œuvres, de la réception musicale ou du processus musical global. Structurée ou structurante, la société, selon Willener, « est subjective, car elle renvoie aux hommes qui la constituent. La société est objective, du fait de la structure qui la porte. Sa propre subjectivité ne lui est pas transparente, car elle n'a pas de sujet global¹⁹⁹».

3.- L'optique d'esthétisation-sociologisation musicale d'Anne Petiau

Anne Petiau²⁰⁰ parle de deux optiques théoriques qui structurent la sociologie musicale : celle de l'« esthétisation » ainsi que celle de la « sociologisation ». La première constitue « l'étude de la musique comme objet esthétique, "l'étude des langages, des formes, des œuvres, des grands créateurs et à l'extrême rigueur du 'contexte' social de leur production et de leur réception" » ; et la seconde, celle de « la "sociologisation" qui prend pour objet la musique en ce qu'elle est un moyen du collectif, comme médiation de l'identité du groupe, ou qui étudie les faits sociaux qui accompagnent les faits musicaux ». Quant à nous, cette dualité est subsumée d'abord dans le point de vue de Anne-Marie Green et de Alfred Willener, mais surtout dans le constructivisme structuraliste tel que conceptualisé par Pierre Bourdieu qui consacre la consubstantialité dialectique du subjectif, de l'artiste, de l'esthétique, du musical avec l'objectif, le social, la structure sociale ; bref, dans la théorie des champs sociaux, dont l'autonomie vis-à-vis du champ global (société nationale, monde) n'est que relative.

4.- La musique de variétés dans le champ théorique de la culture populaire

L'espace de la musique populaire congolaise dont il est question ici est une construction historique, c'est-à-dire une structure née des rapports sociaux qui tissent l'histoire de la formation sociale congolaise. Les hiérarchies fonctionnelles de groupes sociaux qui traversent ou investissent la société déterminent aussi les hiérarchies des cultures. Face à la culture dominante ou officielle, celle des groupes sociaux dominants, s'érige une culture dominée, celle des groupes sociaux dominés. « Parler de culture "dominante" ou de culture "dominée", c'est donc recourir à des métaphores ; dans la réalité, ce qui existe, ce

¹⁹⁸ A. Willener, *art. cit.*, p. 65.

¹⁹⁹ *Idem*, p. 58.

²⁰⁰ A. Petiau, « Le Social et le musical » (séance du Groupe de Recherche et d'Etude sur la Musique et la Socialité du 22 novembre 2001), in www.gremes.free.fr/anne2.htm, 5 mai 2003.

sont des groupes sociaux, qui sont dans des rapports de domination et de subordination les uns par rapport aux autres ²⁰¹».

Ceci nous replace dans la théorie des champs dont les oppositions internes ou entre champs s'engagent entre dominants et dominés. Mais la domination sociale ne rime pas automatiquement avec la domination culturelle, l'aliénation, la dépendance dès lors que, à la lumière des analyses de Claude Grignon et Jean-Claude Passeron, « les rapports de domination culturelle ne se laissent pas saisir par l'analyse de la même façon que les rapports de domination sociale. Et cela, parce que les rapports entre symboles ne fonctionnent pas selon la même logique que les rapports entre groupes ou individus. (...) Une culture dominante ne peut s'imposer absolument à une culture dominée comme un groupe peut le faire à l'égard d'un autre plus faible. La domination culturelle n'est jamais totalement ni définitivement assurée, et c'est pourquoi elle doit toujours s'accompagner d'un travail d'inculcation dont les effets ne sont jamais univoques ; ils sont parfois des "effets pervers", contraires aux attentes des dominants, car subir la domination ne signifie pas nécessairement y consentir ²⁰²».

D'où la recommandation faite par les deux sociologues d'étudier en toute indépendance la culture dominée, en tant que système disposant d'une cohérence propre. Tout en souscrivant à l'idée d'indocilité de la culture dominée, nous pensons néanmoins qu'une telle orientation heuristique ne peut pas mieux éclairer la lanterne, car l'autonomie qu'on accorderait à la culture dominée, comme à la notion de champ social, ne serait en réalité qu'aléatoire face à la totalité du système social. Ainsi c'est en terme de choix méthodologique ou d'hypothèse de travail que l'on peut s'inscrire dans ce qu'il conviendrait de qualifier d'étape transitoire ou de possibilité vers la totalisation du social.

La dichotomie culture dominante - culture dominée ne peut déboucher que sur celle entre culture élitiste et culture populaire. Celle-ci comporte plusieurs facettes, notamment « ses articulations aux médias et, plus largement, aux rapports sociaux et aux relations de pouvoir qui la traversent et qu'elle informe ²⁰³». Visibles à travers des activités telles l'éducation populaire, le sport, l'artisanat, la broderie, la couture, la décoration, la musique et

²⁰¹ D. Cuhe, *La notion de culture dans les sciences sociales*, Editions La Découverte, Collection Repères, Paris, Nouvelle édition, 2001, p. 69.

²⁰² *Ibidem*.

²⁰³ « Culture populaire, connaissance et critique », <http://www.cpcc.umontreal.ca/Pages/accueil.html> , 27 septembre 2005.

chanson, la variété, le carnaval, le folklore, les proverbes, etc., ce sont des pratiques, des produits culturels, autant leurs processus de production et de diffusion que de consommation et de réception. Deux thèses antithétiques circulent parallèlement sur le marché du savoir des cultures populaires : la minimaliste et la maximaliste.

« La première (...) ne reconnaît aux cultures populaires aucune créativité propre. Les cultures populaires ne seraient que des dérivés de la culture dominante qui seule pourrait être reconnue comme légitime, qui correspondrait donc à la culture centrale, la culture de référence. Les cultures populaires ne seraient que des cultures marginales. Ce ne seraient donc que de mauvaises copies de la culture légitime, dont elles ne se distingueraient que par un processus d'appauvrissement. Elles ne seraient que l'expression de l'aliénation sociale des classes populaires, dépourvues de toute autonomie. Les différences qui opposent les cultures populaires à la culture de référence sont donc, dans cette perspective, analysées comme des manques, des déformations, des incompréhensions. Autrement dit, la seule "vraie" culture serait la culture des élites sociales, les cultures populaires n'en étant que des sous-produits inaccomplis. [La seconde] prétend voir dans les cultures populaires des cultures qu'il faudrait considérer comme égales, voire supérieures, à la culture des élites. Pour les tenants de cette thèse, les cultures populaires seraient des cultures authentiques, des cultures complètement autonomes qui ne devraient rien à la culture des classes dominantes. La plupart font valoir qu'aucune hiérarchie entre les cultures, populaire et "lettrée", ne saurait être établie ²⁰⁴».

Pour Cuche, ni la première thèse, taxée de misérabilisme, ni la seconde ne sont supportables à cause de leur approche de la réalité à la fois simpliste et teintée d'extrémisme. En retrouvant le même réflexe critique développé *supra*, nous pensons que, sans à tout le moins tomber dans le piège de la hiérarchisation des cultures, aucune culture vive dans l'isolement et l'immobilisme malgré l'irrésistible tentation de repli sur soi et d'affirmation de ses spécificités. Les cultures populaires ne sont « ni entièrement dépendantes ni entièrement autonomes, ni de pure imitation ni de pure création. En cela, elles ne font que vérifier que toute culture particulière est un assemblage d'éléments originaux et d'éléments importés, d'inventions propres et d'emprunts ²⁰⁵». Par conséquent, elles ne seront ni homogènes ni incohérentes. L'opéra, par exemple, en tant qu'expression culturelle élitiste, ne se nourrit pas moins des mythes populaires. Considérées par définition comme pratiques des groupes subalternes, dominées, les cultures populaires se placeraient par rapport à la culture

²⁰⁴ D. Cuche, *op. cit.*, p. 70.

²⁰⁵ *Ididem.*

dominante en position défensive, de résistance, de contestation en usant pour ce faire de « la dérision », de « la provocation », du « "mauvais goût" volontairement affichée », de « procédés de retournement », de « manipulations ironiques », d'iconoclastie, d'hétérodoxie, d'hérésie, de parodie, de travestissement de sens, fonctionnant alors comme stratégies hérétiques de luttes selon le langage bourdieusien.

Mais pour Cuche, stériliser les cultures populaires dans la fonction « réactive », soit dans l'altérité contestataire, risque un glissement vers la thèse minimaliste qui les vide de toute créativité authentique. Car, selon Grignon et Passeron, les cultures populaires, qui toutefois subissent une domination symbolique de la culture bourgeoise²⁰⁶, « ne sont pas mobilisées en permanence dans une attitude de défense militante. Elles fonctionnent aussi "au repos"²⁰⁷», dans des lieux et moments de non-affrontement des plus faibles avec les plus forts, d'oubli de la domination sociale symbolique et où leur créativité apparaît alors des plus originales. Il faut donc saisir toute culture populaire dans son ambivalence, c'est-à-dire à la fois dominée et relativement autonome, à la fois « culture d'acceptation » et « culture de dénégation » (selon Grignon et Passeron qui font de cette alternative sa caractéristique essentielle) ou plus exactement « comme un ensemble de "manières de faire avec" cette domination ». Cette dernière idée fait fortune chez Michel de Certeau pour qui, selon les termes de Denys Cuche, la culture populaire se « définit comme la culture "ordinaire" des gens ordinaires, c'est-à-dire une culture qui se fabrique au quotidien, dans des activités à la fois banales et chaque jour renouvelées ». Dès lors, pour Certeau, on recherchera la créativité populaire dans « l'intelligence pratique des gens ordinaires²⁰⁸ ». Face à la « production rationalisée, standardisée, expansionniste autant que centralisée » de la culture élitiste, la culture populaire, à défaut d'une production propre et authentique, développe et se distingue par la « consommation » en tant qu'une autre forme de production saisissable dans des « "manières de faire avec", c'est-à-dire des manières d'utiliser les produits imposés par l'ordre économique dominant²⁰⁹», ou d'inscrire « un autre sens de l'existence que celui qui était projeté dans les produits standardisés²¹⁰».

Le mouvement de « sapeurs » congolais en est un exemple. Et la musique populaire congolaise n'est pas en reste d'autant plus que cette musique n'a jamais été un modèle

²⁰⁶ A. Beitone et alii, *Sciences sociales*, Collection Aide-mémoire, 4ème édition, Sirey/Éditions Dalloz, 2004, p.348.

²⁰⁷ D. Cuche, *op.cit.*, p. 71.

²⁰⁸ *Ibidem*.

²⁰⁹ D. Cuche, *op.cit.*, p.71.

²¹⁰ *Idem*, p. 72.

culturel standardisé et imposé par le colonisateur, mais s'est tracée, comme un cours d'eau, son chemin en toute autonomie d'esprit, parfois en réaction au système paternaliste belge (cf. la chanson « Ata ndele » d'Adou Elenga), comme moyen d'insertion sociale dans une civilisation urbaine importée et discriminatoire. Toute sa logique actuelle taxée de transgression sociale (violence, sexualisation, effervescence, frime, ostentation) lui confère une cohérence interne. Cette musique joue le rôle d'alternative aux modèles coloniaux, postcoloniaux ou importés, d'où peut-être le fait qu'elle a plus cherché son cosmopolitisme, par régression utérine, vers les horizons afro-cubains plutôt que vers la Métropole²¹¹.

Mais elle est aussi une alternative aux structures de réussite, d'ascension sociale verrouillées dans des formules officielles telles la scolarité, la langue française, le salariat, la politique au point d'avoir été qualifiée de musique des marginaux, des « morts-vivants [qui] ne renaissent qu'à la faveur de la nuit, métamorphosés dans les Congo-bars...²¹²» La « culture du bar » devient donc la matrice sociale dans le sens où les gens extraits du milieu rural vers le milieu urbain qui leur semble austère, développent des normes qui n'appartiennent ni à la culture traditionnelle ni à la culture urbaine ou européenne dont ils n'ont d'ailleurs pas la maîtrise. L'espace du bar devient le lieu de négociation d'une nouvelle identité, le locus de socialisation et de défoulement après l'usine aliénante, ersatz du travail forcé d'esclavage. Il est le chaos où la norme devient celle (ré)inventée par le musicien, l'artiste, dans une espèce de syncrétisme entre la culture européenne et la culture locale. Cette nouvelle culture se réfère à la culture des Western (Bill, Django...), des Zorro, mais non pas à travers cette culture occidentale authentique, mais à travers les bribes que les artistes parviennent à appréhender à travers leurs capacités de perception. Et ces bribes vont être accolées avec la culture locale, forte de son langage et de ses mythes, pour se constituer finalement en une mosaïque culturelle à la manière du « billisme » :

Ce phénomène de société (le « Billisme ») est né dans les quartiers populaires vers 1952. La jeunesse déscolarisée et désœuvrée de Kinshasa trompait son ennui dans les salles de cinéma, se gavait de westerns et s'identifiait aux acteurs. Un espace social avec ses codes, son langage (Hindoubill), ses slogans (« vivre vite et mourir », « ce qui est au peuple est donc à moi ») et ses références, vit le jour au sein de ces jeunes marginalisés, désireux d'affirmer leur ras-le-bol envers une société moralisatrice. Les gangs, les chefs et les quartiers furent rebaptisés aux noms de leurs héros : Buffalo Bill, Bing Bill, Bicros Bill, Bill Lancaster..., des cow-boys invincibles, modèles de

²¹¹ Lire B. W. White, « Congolese Rumba and Other Cosmopolitanisms », *art. cit.*

²¹² S. Bemba, *op.cit.*, 4^{ème} p. de la couverture.

force, de courage et de panache. Il y avait les radicaux (consommation de drogue et d'alcool, attaques à main armée, rapt de jeunes filles), les modérés (sortes de Robin des Bois, protecteurs des faibles), les aspirants Bill (en phase d'intégration au gang) et bien sûr les sympathisants Bill (le fan club)²¹³.

Née dans les coins de rue à l'occasion des manifestations tribales, la musique populaire congolo-kinoise s'est enrichie des traditions musicales cubaines, ouest-africaines et européennes au point d'avoir été récupérée par les médias et l'industrie du disque, claironnant ainsi l'émergence d'un marché musical mercantile et concurrentiel. En dépit de cela, elle est restée une musique populaire, d'abord dans son langage verbal, textuel et technique, ensuite dans son romantisme thématique, enfin dans la pratique de communion instantanée avec le public au bar, au parc de Bock, dans la rue, dans les stades de football. L'inventivité langagière à travers l'usage de l'hindoubill, « l'argot des voyous de Léopoldville, grands amateurs de cinéma indien ("hindou") et de westerns ("Bill")²¹⁴», du lingala en fusion avec le français (*franlingala*), l'anglais ou les langues locales, constitue des marques d'une identité *sui generis*. La socialité par la danse détermine l'importance accordée à la *sebene*²¹⁵ qui consacre la virtuosité instrumentale et la liberté gestuelle de l'exécutant et du consommateur : c'est la victoire de la musique du corps et sur celle de l'esprit.

Et pour Olivier Cathus, opérant une distinction relative plutôt qu'absolue entre culture populaire et culture de masse, les musiques populaires— qui par essence font partie de la culture populaire— se caractérisent par la participation active de l'audience, le rassemblement, la communion, l'effervescence, le *live and direct*, ou, citant Richard Shusterman, « l'art à l'état vif », fondé sur l'expérience, la fonction dans laquelle elle trouve sa forme, sa valeur esthétique. La mass-médiatisation et la possibilité de reproduction mécanique de la musique populaire, phénomènes récents d'ailleurs, sont encore loin « de recréer tous les éléments constitutifs de l'événement dans l'intimité du domicile »²¹⁶. Par ailleurs, l'environnement marchand de la musique populaire favorisé par les moyens de reproduction mécanique et sonore, les médias et les techniques de marketing peuvent entraîner la concurrence et les luttes symboliques entre les artistes ou leurs fans respectifs.

²¹³D'après Manda Tchewa, *op. cit.*, pp. 119-141 et *Revue Noire*, <http://www.revuenoire.com/francais/Livres/GrandsLivres/PhotoKin/Kin06.html#debut>, 1 août 2005.

²¹⁴V. Kenis, *art. cit.*, p. 128.

²¹⁵Partie essentiellement dansante d'une chanson de variété congolaise, et qui laisse libre court à l'expression paroxystique instrumentale.

²¹⁶O. Cathus, *op. cit.*, p. 31.

Bref, ce chapitre s'est focalisé sur la définition des concepts et des quelques approches théoriques qui viennent en appui à l'hypothèse de travail et à la méthode. Il a été démontré que la théorie des champs qui sous-tend la méthode structuraliste constructiviste ne prend pas en charge, à elle seule, toute la compréhension et l'explication du phénomène sous étude. D'où le recours à des propositions théoriques auxiliaires.

CODESRIA - BIBLIOTHEQUE

CHAPITRE II

CONTEXTES SOCIAUX DE LA MUSIQUE POPULAIRE CONGOLAISE

L'objectif de ce chapitre consiste à définir le contexte social général qui sert de toile de fond, de background lointain ou immédiat à la pratique musicale sur l'espace congoloinois et aux compétitions de leadership. Au fait, au regard du protocole méthodologique, ce chapitre consiste à retracer la genèse des structures objectives, des systèmes symboliques, des schèmes de représentation et de perception dans lesquels s'insère toute la dynamique de la pratique socio-artistique congolo-kinoise. D'où sa division en deux sections : celle qui, sans être homogène, part des années 1940 à 1990 ; et celle qui directement couvre la période sous étude, soit entre 1990 et 2005.

SECTION 1. PERSPECTIVE DIACHRONIQUE DE LA MUSIQUE POPULAIRE CONGOLAISE MODERNE : 1940-1990

Aux origines de la citoyenneté urbaine de Kinshasa se situe, à côté du commerce, la musique. C'est d'abord cette musique pratiquée dans la constellation de villages portant le nom générique de Mpumbu – supposé site originel de l'actuel Kinshasa – et dans les villages environnants tels Nshasa (Kinshasa) et Ntamu (Kintambo)²¹⁷. En se modernisant avec la ville, cette musique va d'une large part déterminer la citadinité de la future capitale du Congo-Belge dont la fonction culturelle rivalisera d'ardeur avec la fonction politico-administrative.

D'après la chronique coloniale, au cours de son deuxième voyage effectué au nom du Roi Léopold II et de l'Association Internationale Africaine, Henri Morton Stanley débarqua sur les rives du Pool pour y créer une série de postes commerciaux. En premier lieu, il créa le 23 août 1881 le poste de Léopoldville sur les flancs de la colline Nkonzo Nkulu, le Mont-Ngaliema d'aujourd'hui. Cependant, sur place prospéraient déjà des centres commerciaux tenus par deux communautés locales, les Teke, surtout, et les Humbu. Parmi ces centres il faut citer Kinshasa, chronologiquement le plus ancien, Kintambo, village du puissant chef

²¹⁷ Lire Manda Tchewba, *op. cit.*, p. 21. Mais cet historique de la ville, tel qu'il suit, nous est documenté par M. Pain, *Kinshasa, la ville et la cité*, Editions de l'ORSTOM, Collection Etudes Urbaines, Paris, 1984.

Ngaliema, et tant d'autres tels Kimbangu, Kimpopo, Lemba, la capitale où résidait le chef Humbu dont le domaine s'étendait au sud du Pool.

La station de Léopoldville est rapidement organisée à travers la construction des premières maisons d'habitation, des magasins et entrepôts de marchandises. On y observe aussi la culture des jardins, le tracé des rues. En 1883, la terrasse de Stanley bénéficie d'un agrandissement, un village africain se construit et se met en place un marché spontané où se négocient ivoire et produits importés. Dès 1897, Léopoldville est en pleine extension spatiale autant qu'elle s'enrichit davantage en infrastructures au prorata de son statut fonctionnel. A compter de 1906, la ville n'est plus contenue par les limites de son site initial. Entre-temps, en l'espace d'une heure en bateau, on atteint en amont du fleuve le poste de Kinshasa. En 1907, la ville naissante, aux bords du fleuve, est reliée à Léopoldville par un chemin de fer dont le tracé a accueilli plus tard l'actuel boulevard du 30 juin. Installations de douanes, postes et factories portugaises, maisons « danoises » constituent le premier paysage de la ville embryonnaire dont le centre nerveux se situe au niveau de la gare en bois très modeste, sinon grabataire.

Kinshasa, note Marc Pain, qui somnole encore sous l'ombrage de baobabs centenaires et de borassus (malebo) par rapport à Léopoldville suractivé, commencera à se développer dès 1910-1912 grâce à l'idée d'« aménagement d'un nouveau port beaucoup plus sûr que celui de Léopoldville²¹⁸». Il s'ensuivra le tracé des premiers lotissements européens, la construction de la cité africaine au sud de la gare (12.000 à 13.000 personnes y recensées en 1914-1915) et la diversification de ses activités : commerciales, religieuses, éducatives, ludiques ... En 1920, Kinshasa et Léopoldville se constituent en une espèce de vases communicants jusqu'à former une seule circonscription urbaine dénommée Léopoldville. Le District Urbain de Léopoldville est établi en 1923 ; et Kinshasa ne désignera désormais qu'une cité noire parmi les premières construites pour les Africains de Léopoldville. La même année, la ville abritant 16.701 âmes contre 5.000 en 1881, est décrétée capitale du Congo-Belge au détriment de Boma par trop excentrique par rapport à l'ensemble de la colonie. Mais le prescrit du texte ne sera d'application que six ans plus tard.

Du statut urbain décrété par la loi va donc se définir un vécu socioculturel spécifique, répondant peu à peu à la logique capitaliste, notamment à travers une pratique musicale modernisante qui à son tour déterminera profondément la citoyenneté de la ville. Mais à la

²¹⁸ M. Pain, *op. cit.*, p.15

création de la station de Stanley, c'est encore une musique des autochtones humbu et teke qui résonne à Kintambo. Pourtant, cette expression artistique reste déjà enrichie des apports socioesthétiques d'autres tribus, telles les Bayansi, Banunu-Bobangi d'une part et les Bakongo d'autre part. Les premiers, trafiquants d'ivoire et d'esclaves, commerçaient sur la rive sud du Pool par le truchement des courtiers teke, avec les seconds qui proposaient des produits d'origine portugaise et hollandaise.

D'où, selon Lonoh Malangi, Kintambo portera l'étendard du premier foyer musical moderne du Congo, suivi du centre de Kilimani, site d'accueil des porteurs de Stanley²¹⁹. Plus tard, la main-d'œuvre qui déferle sur Léopoldville par voie fluviale ou ferroviaire emmène davantage, chacune selon ses origines tribales et sa sensibilité esthétique, le suc mielleux au moyen duquel se construit la ruche musicale moderne congolo-kinoise, pour emprunter l'expression de Sylvain Bemba. Car, comme le note si bien Marc Pain :

L'organisation des quartiers africains suit des normes strictes. Après avoir prouvé qu'il est travailleur, qu'il a payé ses impôts, que ses pièces d'identité sont valides, qu'il est en bonne santé, « l'indigène » reçoit un lot de l'administration. L'emplacement du lot est déterminé par l'origine ethnique du travailleur, chaque tribu étant regroupée en quartier²²⁰.

De ce fait, après le travail à l'usine ou dans la cité « blanche », chaque tribu se mettait à reproduire à souhait l'atmosphère socioartistique de son milieu d'origine dans les limites de ce qui était toléré par l'église ou l'administration coloniale représentée dans chaque quartier par un capita, secondé, si nécessité obligeait, par la police. Mais puisque jusqu'aux années 1920-1930, Léopoldville menait son train de vie dans une ambiance plutôt tribale, aucun bar, de fortune soit-il, n'y était encore signalé. Les groupes vocaux se produisaient sur invitation dans les parcelles à l'occasion d'un retrait de deuil, d'un mariage ou d'une naissance.

La place que tenait le travail sous cette période de dure servilité pour l'« indigène » justifie peut-être l'affirmation d'après laquelle « la chanson du travailleur, c'est la première forme importante de la chanson [congolaise] qui a dominé à Kinshasa²²¹ ». A titre illustratif, l'auteur de cette affirmation, Lonoh Malangi, cite le fameux air populaire « Isea Longo

²¹⁹ Lonoh Malangi B., *Négritude, africanité et musique africaine, op. cit.*, pp. 22 et 32.

²²⁰ M. Pain, *op. cit.*, p. 34.

²²¹ Lonoh Malangi B., *Négritude...*, *op. cit.*, p. 33.

alinga mosala », politisé sous le titre « Salongo alinga mosala » (Salongo est un travailleur assidu) pendant le règne mobutien. Par la suite, « sous l'influence des griots et des chanteurs aux talents innés », précise le même auteur, naissent des formes diversifiées de chansons telles le kebo, la maringa, le patenge, l'embonga, le nzango, etc. qui constituent les premiers matériaux de la rumba congolaise.

A la lumière du musicologue Kanza Matondo²²², attardons – nous sur trois de ces formes musicales urbano- populaires qui ont préparé la venue de la rumba, à savoir l'agbaya, la maringa et la polka. Ce sont- là toutes des manifestations artistiques qui vont peu à peu se muer en la rumba congolaise en tant que musique commerciale et d'ambiance, laïcisée et émancipatrice des contraintes sociales, tribales et économiques de la ville pour consacrer le caractère mondain, festif et ludique de la vie à Kinshasa. Maîtres de tam- tam ou virtuose du « likembe » (sanza ou piano à pouces africain) focalisent l'attention du public dans ces types de manifestations musicales organisées à l'occasion d'un mariage, d'une naissance, d'un décès, d'un retrait de deuil, etc.

1.- L'agbaya

Ce nom générique désignait toute forme de musique vocale et instrumentale, rythmée de danses tribales et constituait *ipso facto* un idiome esthétique à travers lequel se distinguait chaque tribu ou ethnie de Léopoldville.

2. -La maringa

Venue de Loango (Congo – Brazzaville) dans la région de l'Afrique Equatoriale française (AEF), la maringa fut un genre artistique nouveau de par le type d'instruments (grosse – caisse – tambour, bouteille vide, accordéon) nécessaires à l'exécution, d'une part, et de la richesse de sa ligne mélodique et l'étendue de son échelle sonore, d'autre part. Ainsi par rapport à l'agbaya confiné dans les limites d'une instrumentation traditionnelle et rudimentaire, la maringa flirtait au grand jour avec la modernité. Par conséquent, à caractère exotique et ésotérique d'abord, la maringa se popularisa plus tard sous des formes éclatées parmi lesquelles la *polka simple*, la *polka-piké* et le *quadrille*.

²²² Kanza Matondo ne Mansangaza, *La musique zairoise moderne*, op. cit., pp. 36 – 40.

3.- La polka

Danse nationale tchèque, la polka arrive en France en 1830 et conquiert l'ancienne Afrique Equatoriale Française (AEF) sous l'appellation *maringa*. Respectivement danse populaire et danse d'honneur, exécutée dans un enclos, la polka et le *quadrille* sont à l'origine de la tradition orchestrale des bars et dancings à Kinshasa. Ainsi s'esquissent-elles la citadinité et la mondanité kinoise. C'est à ce titre que dès 1935, Léopoldville vit naître son premier groupe musical « moderne ». Il est l'œuvre des Muzinga, Bolamba, Fernandes, Baguino : des jeunes frais émoulus de la Colonie Scolaire de Boma où ils avaient été initiés par des missionnaires aux arcanes du solfège, sachant ainsi manier la mandoline, le banjo, la guitare et le violon pour accompagner leurs chansons. Dès lors, la distinction sémantique devient systématique entre le terme « matanga » : rencontres traditionnelles, coutumières ; et le terme « maringa » : manifestations plus extra-coutumières à des endroits précis.

En 1940, dans le déferlement des vagues de la deuxième guerre mondiale, attirée par les premières factories hollandaises et belges pour y exercer la « noble » fonction de comptable, une forte colonie des « Coastmen²²³ » s'établit au Congo, avec elle sa musique. Ainsi ces Coastmen fondèrent-ils, pour meubler leur temps libre, l'orchestre Excelsior : « le tout premier groupe organisé de musique de danse urbaine par opposition à la traditionnelle. ²²⁴ ». Né à Boma, selon certaines sources, ce groupe anime le week-end aux bars (encore rudimentaires ou faits de roseaux) et dans les coins de rue des programmes de maringa avec des instruments européens : guitare, saxo et piano. Mais ces Coastmen, que les vieux Kinois appellent « Popo », ont fondé un deuxième orchestre : le Jazz Popo. L'impulsion artistique que la colonie ouest-africaine donna aux Congolais poussa ces derniers, comme pour rivaliser avec leurs modèles étrangers, mieux pour les imiter, à créer en 1942 trois orchestres, à savoir Américain de frères Tshibangu, Odéon de Kabamba et Booth, et Martinique de Kasongo, Fernandès, Booth et Malonga.

Selon Antoine Wendo²²⁵, à cette époque où l'on craignait beaucoup l'administration coloniale, et bien avant l'arrivée des Coastmen, le premier orchestre à citer reste celui d'Antoine Kasongo. Mais cela s'entend encore en termes de musique vocale à l'opposé des trois orchestres à cuivre précités. Dans cette même logique, Wendo, mécanicien, barreur de bateau et chanteur solitaire de grande renommée à Kinshasa et le long du fleuve, va créer

²²³ Appellation générique sous laquelle était désignée la communauté ouest-africaine installée au Congo et à laquelle étaient assimilés, sous l'identité majoritaire haoussa, les ressortissants de l'A.E.F.

²²⁴ Kanza Matondo, *op. cit.*, p. 39.

²²⁵ Entretien avec l'artiste, Kinshasa, le 30 septembre 1996.

dans les années 1936-1937 son groupe vocal dénommé Victoria- Kin (grosse caisse, patenge, mukwasa ou racle). Imitant ainsi Paul Kamba et son Victoria-Brazza (créé fin 1930) avec qui il pouvait faire des représentations jumelées, Wendo dispose d'une équipe de douze à quinze choristes parmi lesquels son cousin Léon Yangu Mbale, Mungwalanga « Verre Cassé », Ngombe dit Maître Taureau qui finira par monter son propre groupe vocal (Vastoria-Kin). Par ailleurs, né d'un père congolais de Brzazzaville, Henri Bowane est un jeune de Coquilathville (Mbandaka) qui compte parmi les fans de Wendo. Imitant son idole, il se met à vulgariser la musique vocale rythmée au patenge telle qu'elle se déroule à Kinshasa où il vient s'installer (définitivement) le 25 décembre 1949. Quant au futur Grand Kalé, il ira intégrer le groupe vocal la Voix de la Concorde après la fermeture punitive de l'internat des garçons de son école.

Kinshasa devient de plus en plus une métropole. Sa population qui s'accroît vertigineusement de 49.972 habitants en 1940 à 201.905 en 1950 s'est déjà diversifiée sur le plan ethnique et racial. Fonctionnellement, l'importance ludique de la ville devient très manifeste à travers l'érection des bars considérés comme les défouloirs des masses laborieuses venues des milieux ruraux. D'après Yoka Lye Mudaba, ces « défouloirs utiles à la « Pax Belga » (...) sont pour la population autochtone, les lieux de rencontre et d'ambiance »; « l'espace qui définit et confirme désormais tous les loisirs dans un kaléidoscope impressionnant de couleurs, de musique, de jeux. », c'est encore « le lieu où se crée la mode (...) où s'exhibent la parure et le pouvoir de l'argent (...) ²²⁶ ». Véritables temples de plaisirs, parmi une centaine dont une vingtaine disposent de l'autorisation de danser, O.K. Bar, Macauley, Kongo Bar, Siluvangi, Quist, Zeka Bar, Amouzou, Air France, Home des Mulâtres ... constituent à l'époque « l'orgueil et le centre de la vie citadine » léopoldvilloise : « (...) le point culminant de cette civilisation urbaine que le contact capitaliste a fait naître, le sommet de l'ambition pour quiconque (...). Il y a de la gaieté, de la lumière et de la danse²²⁷ ».

Sous l'écume de la bière, en quête d'identité, la femme libre ou libérée du joug moral et socioculturel du milieu traditionnel, donne en dernière instance un sens à la fonction sociologique et politique du bar. A cet effet, plusieurs associations féminines d'élégance et récréatives voient le jour à Léopoldville : « L'Américaine » (1937 ?), « L'Harmonie

²²⁶ Yoka Lye Mudaba, « Sociologie du « Bar » à Kinshasa. La quête des paradis artificiels », in *Lokole*, Kinshasa, septembre 1986, p. 29.

²²⁷ B. Davidson, cité par Sakombi Inongo, *Regards sur Kinshasa*, les éditions réunies, Kinshasa, 1984, pp. 38 – 39.

kinoise » (1940), « L'Odéon kinois » (1940), « La Jeune Espérance », « Diamant » (1933 ou 1943), « La Beauté » (1944), « Rosette » (1944), « La Rose » (1950), « La Mode préférée » (1951) fondée et présidée par Victorine Ndjoli Elongo, première femme congolaise à détenir un permis de conduire à Léopoldville. Version féminine des groupes masculins affiliés aux orchestres, bars et clubs sportifs de l'époque, certaines sociétés comme Diamant étaient autonomes. Si une société n'était pas membre d'un orchestre, une cantatrice évoluait en son sein pour l'animation et les divertissements quand elle ne recourait pas au service d'amis musiciens. Charles Didier Gondola a composé une fresque littéraire sur ces femmes :

Dans une ville où la plupart des citoyens se sont d'abord socialisés en fonction de l'appartenance ethnique et ont fini par « tribaliser » le politique, les femmes ont été les premières à s'organiser sans référence aux critères ethniques et à créer des solidarités nouvelles fondées sur l'entraide et les activités récréatives et qui ont, à leur façon, cristallisé un discours politique. Ces femmes se sont rendues visibles en ville, dans le cadre des bars-dancings, à travers deux véhicules identitaires inséparables : les associations d'élégance et la musique. (...) Les associations d'élégance ont constitué le cadre par excellence de cette prise de pouvoir par les femmes. Là se rencontraient des femmes jeunes, célibataires, en rupture avec le cadre « traditionnel », auxquelles des *mama mikonzi*— qui, elles, avaient déjà « fait leur vie » et s'étaient amassées un petit pécule après plusieurs liaisons avec des Européens ou des évolués— assuraient l'éducation. Lors de leurs réunions dans les bars de la capitale, les *bana* exhibaient une mode métisse faite de pagnes luxueux, aux coloris chatoyants, de bijoux voyants et de sacs à main directement importés de métropole. En revanche, au lieu du rouge à lèvres, elles jaunissaient leurs lèvres à l'aide d'une plante locale appelée *nzete ya mino*, refusaient le port de la jupe et de la robe, parlaient exclusivement lingala et rejetaient la cuisine européenne au profit de plats épicés locaux, même si une grande majorité ne savait pas faire la cuisine²²⁸.

Chez les hommes, il faut citer au cours des années 1940-1950 des clubs comme AMIDA (Amis de Daring qui plus tard se rangera derrière O.K. Jazz), AMI – CAPRO (Association des Amis des Missions Catholiques et Protestantes), l'Association des Boys, opposée aux cercles d'évolués, etc. Groupes d'amitié, d'entraide d'abord à vocation épicurienne et hédonistique, ils constituent des structures par excellence d'acculturation-inculturation et de détribalisation. Ils vont proliférer dans les décennies suivantes jusqu'aux dénominations les plus fantaisistes et surréalistes comme AGES (Association des Gentlemen

²²⁸ C. D. Gondola, « Unies pour le meilleur et pour le pire. Femmes africaines et villes coloniales : une histoire du métissage », in *Clio*, n° 6-1997 et <http://clio.revues.org/document377.html>, 29 avril 2006.

Sélectionnés). Ils restent, à côté du phénomène de « Bill », le moule à travers lequel va se façonner progressivement l'idéal-type citadin kinois.

C'est donc dans cette ambiance de bars, sous la féerie magique des bulles euphorisantes de la bière, des décibels de musique qui invitent directement à la danse et au commerce des corps avec la femme de joie que Léopoldville accueille en 1942 la rumba à travers les disques 78 tours G.V.²²⁹ latino – américains. Désormais la polka-piké ou la maringa-polka est en perte de vitesse au profit de la rumba dont l'arrivée coïncide avec l'implantation officielle de la radiodiffusion à Léopoldville à travers la Radio Nationale Belge, service extérieur de la Radio-Télévision Belge (R.T.B.). Cette voix des ondes du gouvernement belge exilé à Londres, sous l'occupation allemande, relayait l'œuvre pionnière du père jésuite Mons qui, depuis 1937, avait installé la station de Radio-Léo sur le site de l'actuel Collège Boboto. Au bout de quelque temps, la cité noire est équipée de sa station, Radio Congolia, dans les studios de laquelle Wendo chanta pour la première fois devant un micro. Plus tard, note Elengesa²³⁰, des haut-parleurs publics diffuseront une demi-heure par jour des programmes d'information, de propagande, mais aussi de musique pour une foule d'auditeurs passionnés, encore en mal de posséder un poste récepteur, privilège réservé jusqu'en 1953 à l'élite noire.

La rumba est donc bien accueillie dans les bars et, pensons-nous, largement diffusée par les ondes radiophoniques à côté des airs spirituels et du jazz qu'on auditionne dans les foyers aisés grâce au phonographe. Kinshasa se citadinise de plus en plus, la culture du loisir urbain se consolide. L'industrie du disque vient mater et révolutionner l'art musical congolais grâce au génie capitaliste des Grecs et Juifs, qui se sont lancés au départ dans le commerce de wax et d'autres produits. Ils installent, après Olympia et Congolia (belges), des studios d'enregistrement du son musical et ouvrent la porte aux maisons d'édition suivant la chronologie ci-après :

- 1939: Olympia (Albert Patout);
- 1941: studio Congolia (Radio Congolia);
- 1947: Auditorium;
- 1948: Ngoma (John Nicolas Jeronimidis);

²²⁹ G.V. indique les initiales de l'éditeur américain George Victor, qui à l'époque va éditer et commercialiser beaucoup de musique caribéenne. Mais les mélomanes congolais traduiront ces deux lettres par « Grand Vocal » ou « Grand Vocaliste ».

²³⁰ P. Elengesa Ndunguna, *op.cit.*, p. 299 – 300.

- 1950 : Opika (frères Moussa Benatar) ;
 1950 ou 1951 : Esengo (Dino Antonopoulos) ;
 1951 : Loningisa (Athanasé et Basile Papadimitriou) ;
 1953 : Congo Bina.

Le succès que récoltèrent les premières maisons provoqua l'essaimage de ces établissements : CEFA (Centre d'Enregistrement du Folklore Africain), Philips, la Voix de son Maître, Makita, ... viendront eux aussi investir ce champ. Grâce donc à l'industrie phonographique qui engageait sur contrat les artistes, des groupes et des associations se formèrent. Ils portaient le nom du ou des fondateurs ou encore de leur origine (Léon Bukasa et son groupe, Trio Beros, Trio Bow, San Salvador), sinon celui de la maison éditrice (Biguine Ngoma, Rumba Loningisa). Ainsi, sur fond de professionnalisation de la musique congolaise, les individualités qui recouraient au service de ces maisons trouvaient-elles sur place l'infrastructure matérielle et un groupe d'accompagnement permanent, si ce fut nécessaire. Et dans tous les cas, seuls les numéros distinguaient les disques produits par une maison, disques dont le pressage s'effectuait en Europe, notamment dans les usines de la Société Belge du Disque (SOBEDI) à Gand. Dès lors, le disque congolais pouvait être exporté en Afrique, vendu à Kinshasa, écouté et dansé au bar, diffusé à la radio ou répété inlassablement au phono domestique.

L'expertise des musiciens étrangers, et généralement belges, tels Bill Alexandre (guitare électrique) chez CEFA et Pilaeis (piano) chez Ngoma, Fud Candrickx (saxophone), Gilbert Warmant (solovox) chez Opika, Jacques Pelzer, Henri Dupré, professeur Dubois et celle du groupe européen des studios Esengo vont permettre aux artistes congolais d'affiner leur technique, sinon de rivaliser avec ces derniers. Il ne faut pas minimiser, en outre, l'éducation musicale offerte à beaucoup de pionniers ou précurseurs de cette musique urbaine par les écoles confessionnelles de l'époque, à côté de l'autodidaxie, de l'apprentissage sur le tas, de l'imitation des maîtres locaux ou étrangers, notamment africains (camerounais et ouest – africains) et occidentaux.

Avant les groupes vocaux, la musique griotique ou en solo avait déjà claironné le succès des individualités comme Antoine Wendo, Henri Bowane, Léon Bukasa, Antoine Kasongo, Camille Feruzi, Baudouin Mavula, Lucie Eyenga, Jean Bosco Mwenda wa Bayeke, Baba Gaston, Kabongo Paris, Joseph Kiwele (musique classique), ... Puis, l'art musical congolais, insufflé à partir de Léopoldville (Kinshasa), entrait à l'ère de

l'industrialisation et de la commercialisation. Dès lors, des écuries se sont formées, selon qu'on est affilié à telle maison d'édition plutôt qu'à telle autre. Si bien avant cette formalisation capitaliste personne ne pratiquait que la musique, l'autonomisation de cet art est à l'origine du premier orchestre de variétés professionnel, African Jazz. Il est l'œuvre de Joseph-Athanase Kabasele Tshamala. Après son passage par le groupe vocal de Georges Doula, « OTC, la Voix de la Concorde » (Opika), et ses accointances artistiques avec Emmanuel Tshilumba Baloji « Tino Baroza », Kabasele, jeune sténo-dactylo, troque le clavier contre le micro et la vie nocturne des bars, bravant ainsi les stéréotypes sociaux déjà défavorables à ce métier. Pourtant, sorti en public en 1953, African Jazz et ses musiciens de talent (Charles Mwamba, Nico Kasanda, Roger Izeidi, Roitelet Moniana, Laboga, Dominique Kuntima Willy Mbembe ...) vont briller de mille étoiles sous l'oriflamme des éditions Opika.

Par ailleurs, Henri Bowane, transfuge de la maison Ngoma où avec Wendo ils ont enregistré en 1948 le tube « Marie-Louise », devient en 1951 chef des studios Loningisa. Il est d'office à la tête du groupe d'accompagnement permanent qui, élargi en 1955 et devenu orchestre Loningisa de Papadimitriou (Lopadi), donne son concert inaugural au bar Quist Cosmopolite. Dans sa composition, on retrouve Henri Bowane, Honoré Liengo, Philippe Lando Rossignol, Ebengo Dewayon, Eugène Ngoy (Gogene), Nicolas Bosuma (Dessoïn), Daniel Lubelo, François Luambo, Mutombo, Epayo, Satan. Au terme du contrat avec Papadimitriou, l'orchestre que Bowane abandonna en 1956 fut la même année engagé par Oscar Kashama, propriétaire d'O.K. Bar. Il donna les initiales de son nom au groupe devenu ainsi le 6 juin O.K Jazz plutôt que Conga Jazz. Revenu d'Angola au bout de plus ou moins six mois, Bowane monte le Trio Beros (Bowane-Essous-Rossignol) sous le label commercial des éditions Esengo. En 1956 – 1957, Trio Beros devient Rock – à – Mambo, parce que redoutable dans les rythmes rock'n roll et mambo. Mais le Bowane qu'on aurait plus compté parmi les précédents compagnons à cause d'une brouille avec Rossignol monte Ryco Jazz le 10 décembre 1957.

Au cours de ces années 1940 – 1950, la citadinité de la ville africaine de Léopoldville reste symbolisée par la commune de Kinshasa. Au sujet de cette cité-mère, Yoka Lye Mudaba dit ce qui suit :

(...) Kinshasa (...), véritable Matonge avant Matonge, avec son « ambiance » de bars prestigieux : [ciné] Astra, Ma Cauley, Kongo Bar, Amouzou Bar, Quist, etc., avec

des « sherifs », des « Indou-Bills », des « Indiens-Ya Mayi » sortis des rêves lointains du Far-West, héros à la limite du Don Quichotte, du Luck et de Superman ! Mais également avec sa pépinière de jeunes « élégances » : des artistes en herbe, des Mama-Miziki, des idoles de stades, des jeunes « clercs », etc. ²³¹

La commune de Kinshasa, qui a donné son nom à la ville, est donc en ce temps-là Beverly Hills ou Las Vegas à la kinoise. Les Kalé Jeef y ont installé leurs pénates et l'African Jazz tient ses séances de répétition sur Kitega au numéro 122. L'O.K. Jazz est né dans le « Lieu Saint ²³² » d'O.K.bar dans la même cité. La proximité de cette dernière vis – à – vis du Parc De Bock, panthéon des manifestations culturelles et artistiques de la capitale, lui conférait davantage prestige sur le reste de la cité noire coloniale. Mais il se masque derrière toute cette « magnificence » citadine l'odeur d'un foyer de la délinquance violente ou douce et de la marginalité urbaine. Cela à cause de la caractéristique même de la ville marquée par l'anonymat, la culture de la violence véhiculée par les films western qui ne manquent pas de fasciner une jeunesse désœuvrée, victime d'une économie capitaliste qui exclut ceux qui ne répondent pas aux normes minimales de la ville urbaine : une instruction scolaire, un travail, un habitat, un foyer (aux sens premier et/ou second du terme).

Par ailleurs, dans l'histoire de cet art, deux écoles diamétralement opposées guident son évolution : l'école progressiste ou intellectualiste initiée par Joseph Kabasele (l'African Jazz), fort de son guitariste au talent d'exception et surnommé à juste titre « Docteur Nico », ouverte aux courants musicaux du monde comme la rumba afro-cubaine et le lyrisme de Tino Rossi. Puis l'école traditionaliste ou populiste avec l'O.K. Jazz où finira par s'imposer François Luambo (Franco). La concurrence fut rude entre les deux icônes et perdura après la mort de Kabasele, remplacé par Pascal Tabu (Rochereau), son héritier spirituel dont Franco admirait le savoir-faire au point d'avoir intégré beaucoup d'éléments de la ligne Fiesta dans son groupe. Rochereau lui-même en témoigne en ces termes :

De fil en aiguille et d'année en année, Luambo Franco, dans son style de musique très simplifié et surtout par la pertinence des thèmes très populistes qu'il traitait dans la plupart de ses chansons, s'était très vite hissé au podium à côté de Kallé Jeef. Son école fit également mouche pendant au moins deux décennies.

²³¹ Yoka Lye Mudaba, « Les légendes sont immortelles », in Editions Lokole, *Hommage à Grand Kallé*, Collection Témoignages, Editions Lokole, 1985, p. 79.

²³² Citée par Lonoh Malangi, *op.cit*, p. 180, l'expression est empruntée aux chroniqueurs musicaux de l'époque.

Mais, en dépit d'une certaine originalité de son style, Maître Franco admirait – de manière secrète– le style Afrisa (incarnation et perfection du style African Jazz). Il l'adopta même, puisqu'il embaucha coup sur coup, dans les années 1970 et 1980, de nombreux musiciens formés par Rochereau. Ces rescapés de l'écurie Afrisa, véritables têtes couronnées, vinrent meubler la musique de Franco, ne contribuant pas à sauvegarder la continuité du style OK Jazz (et ce n'est pas Simaro qui dirait le contraire). Parmi ces transfuges de l'Afrisa qui sont allés enrichir l'OK Jazz, citons Ndombe Opetun, Sam Mangwana, Mavatiku Michelino, Empompo Loway, Kiese Diambu, Yondo Niota ...²³³

Et les groupes vont se multiplier par fractionnement et rarement *ex nihilo*, en même temps les générations des artistes. En 1960 intervient le départ des Brazzavillois (Essous, Nino Malapet, Pandy, ...). Antonopoulos ravit son équipement au groupe Rock-à-Mambo dont quelques transfuges, sous la conduite d'Honoré Liengo, créèrent Nova Boys... Et apparaîtra plus tard Surprise Rock-à-Mambo, sous le leadership de Philippe Lando Rossignol après avoir de nouveau faussé compagnie à Bowane. Voilà ainsi jetés les jalons de la logique factionnaliste qui va guider le développement des groupes musicaux modernes à Kinshasa. Une preuve en plus de cette scissiparité nous vient d'African Jazz.

En 1960, le groupe de Joseph Kabasele est invité à la Table Ronde de Bruxelles, mais trois ans plus tard, le 13 juillet, il subit une scission motivée par des questions d'argent et les divergences sur les politiques à soutenir par la chanson. Joseph Kabasele se voit abandonné par Rochereau, Nicolas Kasanda, Charles Mwamba (Déchaud), Roger Izeidi Monkoy... qui s'en vont monter l'orchestre African Fiesta. Mais les partants ne résisteront pas à leur tour au démon de la division, car en 1966, African Fiesta s'émiette en deux ailes concurrentes : African Fiesta Sukisa patronné par le guitariste Kasanda, qui détermine plus ou moins la tendance kasaïenne, et l'African Fiesta le peuple de Rochereau, considéré comme l'aile de l'Ouest, et deviendra plus tard l'Afrisa. Entre-temps, Franco, à la faveur du nomadisme de ses coéquipiers, restera seul maître à bord du bateau OK Jazz jusqu'à sa mort en 1989. Au milieu des interstices des deux poids lourds que sont Franco et Rochereau, qui a pris la relève de Joseph Kabasele, évoluent des groupes moyens mais qui représentent une nouvelle génération : Vévé, Sosoliso du Trio Madjesi, Bella-Bella, Lipua-Lipua, Le Kamalé, Négro Succès, etc.

²³³ P.Tabu Ley Rochereau, « Musique congolaise et son évolution dans le temps », in <http://malanga.free.fr/artistes.html>, 15 décembre 2005.

Au courant des années 1970, la musique congolaise subit un tournant historique. D'abord avec le passage de Tabu Ley à l'Olympia, suivi de celui de la chanteuse Abeti dans le même music-hall parisien en 1973, ensuite à Carnegie Hall à New York en 1974 devant 3000 spectateurs dont 400 ambassadeurs de l'ONU et en présence du Secrétaire Général Kurt Waldheim lui-même. Toujours en 1974, lors du combat du siècle Ali-Foreman à Kinshasa, la présence de James Brown va révolutionner le spectacle musical congolais. Transfuge du groupe Vévé, le Trio Madjesi, accompagné du groupe Sosoliso, fait la symbiose entre les mouvements scéniques frénétiques et vertigineux de James Brown et le jeu de ring de Mohamed Ali pour lancer sur le marché un spectacle aux allures sportives.

Le succès sans précédent récolté par ce trio panafricain, attendu même à l'Olympia, va précipiter son déclin au travers d'un traquenard lui tendu par Franco alors président de l'Union des Musiciens Zaïrois (UMUZA). Entre-temps, des jeunes Congolais aux études en Belgique (les Belgicains) se lancent à la veille des années 1970 à la musique à leurs heures perdues. Ils se sont regroupés dans différentes formations, en l'occurrence Los Nickelos à Liège, Africana à Charleroi, Festival des Egalés à Bruxelles, Yéyé National et Afro Negro à Bruxelles. Ces groupes étudiants, et particulièrement Los Nickelos, comme Thu Zaïna (formé des jeunes de la commune de Kalina, aujourd'hui Gombe) vont inspirer des jeunes restés au pays, pour la plupart encore élèves à l'école secondaire. Ils montent en 1969 l'orchestre Zaïko Langa-Langa à partir d'un noyau formé d'anciens membres du groupe local Belguide (Vital Moanda, Jossart Nyoka Longo, Félix Manuaku) renforcés par de nouvelles jeunes recrues (Jules Shungu, Muaka Mbeka « Bapuis », Matima Mpiozo Kinuani, Enoch Zamuangana, Siméon Mavuela, Michel Antoine Evoloko)²³⁴. Ils viennent des deux communes populaires, Renkin (Kalamu) et Dendale (Kasa-Vubu) et constituent ainsi un contrepoids aux jeunes de Kalina., en l'occurrence Thu Zaina, ou le Map's de l'Athenée de Kalina²³⁵.

« La formation devient très vite la figure de proue d'une génération de jeunes zaïrois (sic) qui trouve la rumba traditionnelle un peu trop lente et un peu désuète. Depuis les années 50, toute l'Afrique danse sur cette rumba afro-cubaine popularisée par Joseph Kabasele, star de l'époque, puis par Franco dans les années 60. Mais avec l'arrivée du rock, les rythmes se sont accélérés. Zaïko Langa Langa cherche alors à dynamiter la rumba nonchalante en vogue. Ils remplacent les instruments à vent par [un tempo plus virulent de la] batterie, et électrisent

²³⁴ G. Stewart, *op. cit.*, p. 157-158.

²³⁵ Lire J. ne Nzau Diop, « Evolution de la musique congolaise moderne des années 60 et 70 », in (*Le Potentiel*, mercredi 25 mai 2005 et) www.laconscience.com/article.php?id_article=1681, 9 septembre 2005.

une musique qui avait besoin de renouvellement. Le succès est immédiat²³⁶». Mais une vingtaine d'années après sa fondation, Zaïko Langa Langa, le seul groupe africain qui s'en vient à faire le contrepoids au rouleau compresseur du grand Kassav'vers la fin de la décennie 1980-1990, s'est émietté –et rarement reconstitué– au cours de son évolution au point d'avoir produit une généalogie (Clan Langa Langa) à travers ses multiples rejetons dont certains ont le statut d'avortons : Isifi Lokolé, Yoka Lokolé, Libanko, Banco-Banco, Viva-la-Musica, Karawa Musica, Grand Zaïko Wa Wa, Langa-Langa Stars, Choc Stars, Anti-Choc, Zaïko Familia Dei, Zaïko Nkolo Mboka, Zaïko Universel... Les motifs de scission sont des plus divers, allant des revendications financières à la collision autour des femmes, du leadership administratif et/ou esthétique, etc.

1977, fin février, Shungu Wembadio dit Papa Wemba, un des membres cofondateurs de Zaïko Langa Langa et transfuge de Isifi Lokolé, est mis en minorité par ses coéquipiers Mavuela, Mashakado dans Yoka Lokolé « the Fania All Stars du Zaïre ». Il monte le groupe Viva-la-Musica, dénommé ainsi à partir d'un cri de Johnny Pacheco. Très vite le groupe rencontre un franc succès et Papa Wemba devient l'idole de toute la jeunesse congolaise qui lui voue un culte d'idolâtrie. Cinq années durant, Papa Wemba s'impose sur l'espace musical malgré les premières défections temporaires qui, moins d'une année déjà, soumettent le groupe à une rude épreuve. En plein Matonge, cœur sociologique de Kinshasa, Papa Wemba crée à la manière de la République de Kalakuta de Fela Anikulapo Kuti, un village symbolique dénommé Molokai sur lequel il trône comme un « chef coutumier ». « Au sein du "village", il impose une vraie mode dont l'élément central est le béret. On doit parler d'une certaine façon, marcher d'une certaine façon. C'est une ville dans la ville avec ses propres codes et ses propres règles²³⁷ ».

La décennie 1980-1990 marque la grande crise de l'industrie du disque congolaise qui va s'étaler jusque sur les deux dernières décennies. C'est aussi la période de la politique d'ajustements structurels imposée par la grande finance internationale à travers le Fonds Monétaire International et la Banque Mondiale. Il y a un demi-siècle pourtant, l'industrie musicale coloniale prospérait sous le coup de génie affairiste des sujets grecs, juifs et belges au point, pour Kinshasa, d'avoir servi de pôle d'attraction culturelle à l'Afrique tout entière. Or le peu d'usines du disque ayant survécu à la décolonisation, comme la Manufacture Congolaise du Disque (Macodis) et la Société Phonographique et Industrielle du Congo

²³⁶ www.rfimusique.com, « Biographie. Papa Wemba »,

http://www.rfimusique.com/siteFr/biographie/biographie_8839.asp août 2004, 19 décembre 2005.

²³⁷ www.Rfimusique.com, *art. cit.*

(Sophinco) ont été vite cannibalisées par la zaïrianisation (1973). Franco, chantre par excellence du parti-Etat, va acquérir de Mobutu les deux unités de production phonographique qui finiront par sombrer à cause du manque de professionnalisme et d'une gestion nombriliste et peu orthodoxe en dépit d'un arrangement de cogestion conclu avec l'ancien propriétaire belge.

Entre-temps, les rares initiatives privées mises en place, telle l'Industrie Zaïroise du Son (Izason) de Georges Kiamuangana, se sont disqualifiées par leur manque de compétitivité face à la globalisation du marché du disque en particulier et du showbiz en général, qui va chasser progressivement le disque noir et la musicassette au profit du tout-numérique (audio et vidéo) et du professionnalisme tous azimuts. Suite à la faillite de l'Etat en matière de politique culturelle et de protection des droits d'auteurs, les artistes congolais se sont essayés à développer des mécanismes d'auto-prise en charge, notamment par l'exil professionnel, intermittent ou à mouvements pendulaires, mais aussi définitif, vers l'Europe, via, naguère, l'Afrique de l'Ouest, alors plaque tournante du showbiz africain. Ce qui va alors provoquer les départs de Sam Magwana, Lokassa ya Mbongo, Dizi Mandjeku, Ray Lema, Lokua Kanza, Tshala Muana... qui installent provisoirement leurs pénates à Abidjan avant de jeter l'ancre sur Paris ou Bruxelles. Entre-temps, d'autres groupes ou artistes comme Zaïko Langa Langa, Empire Bakuba, Koffi Olomide, OK Jazz, Afrisa vont travailler à califourchon entre le pays et l'Europe. L'économie musicale congolaise devient totalement extravertie : le disque congolais étant devenu une denrée de luxe en tant que produit culturel local (en terme de contenu), mais marchand et global importé (en terme de supports), car usiné à l'extérieur du pays²³⁸.

En 1981, naissance de Wenge, un groupe formé des jeunes de Bandalungwa, qui se sont retrouvés à Mbanza Mboma dans le Bas-Congo au cours de leur scolarité. Ils inaugurent une nouvelle vague ou génération musicale (la quatrième à partir des pionniers des années 1940) en innovant par l'enregistrement d'un « générique » pour chaque opus et en révolutionnant l'animation initiée en 1982 par Zaïko en instituant le poste artistique d'« atalaku ». Mais c'est plutôt l'année suivante que Victoria Eleison déferle la chronique. Le groupe de « douze apôtres », sous la conduite de Jean Emeneya « Kester », venait de claquer la porte à Viva-la-Musica pour mettre sur pied Victoria Eleison, sur fond de

²³⁸ L. Tsambu Bulu, « La musique populaire urbaine en RDC : le paradoxe d'un produit culturel national et marchand importé », in *Enjeux, Les musiques d'Afrique centrale entre culture, marché et politique*, n° 20, FPAE, Yaoundé, juillet-septembre 2004, pp. 5-9.

confrontation. Nous sommes en plein Mondial à Mexico. Le duel entre Papa Wemba et son ancien poulain Emeneya est des fauves au point qu'en 1987, le premier s'exile avec tout son groupe à Paris. Quand, une dizaine d'années après, Papa Wemba « Mzee », qui entre-temps revenait sporadiquement à Kinshasa dans le cadre du contrat de sponsoring qui le liait à la brasserie Bracongo (Skol), retourne à Kinshasa dans l'intention de reconquérir son trône, il trouve un Wenge Musica BCBG Tout-Terrain qui a bouleversé toutes les données de la musique congolaise, du moins sur le plan local, et auquel ne tiennent face que le Quartier Latin de Koffi, Empire Bakuba et Zaïko Langa Langa. Pendant ce temps-là aussi, le peuple réclame la démocratie, le pouvoir dictatorial de Mobutu chancelle. Le scénario pour arriver à cette démocratie idéale et idéalisée est sinueux, mais s'ouvre par la Conférence Nationale Souveraine dont l'issue est des plus catastrophiques.

SECTION 2. PERSPECTIVE SYNCHRONIQUE DE LA MUSIQUE POPULAIRE CONGOLO-KINOISE : 1990-2005

Le vent de la perestroïka, qui a soufflé de l'Est, déferle sur le continent africain et secoue irrésistiblement les idéologies et institutions étatiques préétablies. Au Zaïre de Mobutu, l'heure est au réaménagement, sinon au déverrouillage de l'espace politique longtemps monolithique afin d'accéder à la troisième république voulue démocratique et de droit après un quart de siècle de dictature. Période exceptionnelle de l'histoire sociopolitique de la RDC, la période 1990-2005 est donc marquée des crises sociales, des convulsions, des ruptures et remises en question des institutions politiques. Car depuis le discours présidentiel de Mobutu du 24 avril 1990 jusqu'au référendum constitutionnel des 18 et 19 décembre 2005 sous Joseph Kabila, président de la République entouré de quatre adjoints, en passant par l'assassinat de Laurent-Désiré Kabila en janvier 2001, la traversée du désert aura été longue, et pleine de soubresauts. L'on remarque alors le transfert sur le terrain musical des querelles politiques : l'esthétique des œuvres comme l'attitude des artistes et du public évoluent sur un mode violent, à l'image de la lutte pour le pouvoir politique qui mobilise l'attention de tout le pays. Enfin, c'est au cours de cette même période d'anomie que la musique populaire kinoise va connaître un regain d'intérêt sur la scène internationale au point de devenir l'unique signe par lequel la République Démocratique du Congo, en proie à des luttes internes et externes, gardera encore son prestige sur la scène internationale.

Sur la scène musicale, les mouvements hérétiques se multiplient et s'accroissent au cours de cette période : le jeune chanteur Lugendo Lutala « Malage » quitte OK Jazz pour Zaïko Langa Langa Nkolo Mboka –né de la scission d'avec l'aile Zaïko Familia Dei en 1989. Le chanteur Paul Ndombe Opetum, revenant d'Afrisa qu'il avait d'abord quitté, réintégraient allègrement OK Jazz. Par contre les guitaristes Mandjeku Dizzy, Thierry Mantuika et le chanteur Lomingo Alida profitèrent de la mort de Franco à Namur (1989) pour élire domicile à Bruxelles. Comme le dit si bien Stewart²³⁹, pour s'être brouillé avec la famille de Franco, Lutumba est à la tête d'une révolution qui aboutit, le 31 décembre 1993, à minuit, à la création de Bana OK avec les anciens sociétaires d'OK Jazz présents à Kinshasa (Jerry Dialungana, Makoso, Josky Kiambukuta...), excepté Madilu qui restera tête d'affiche du groupe étoffé de nouvelles recrues, avant à son tour de déposer le tablier au bout des six mois de répétitions pour entamer une carrière de chanteur en solo. C'est alors que le chanteur brazzavillois Youlou Mabilia retraversera le fleuve aux fins de tenter de sauver du naufrage l'œuvre de son défunt mentor.

Repartons de 1990 pour situer d'autres événements : le chanteur Matumona « Defao » se soustrait de Choc Stars de Benjamin Mutombo Nyamabo « Ben » pour former Big Stars. A leur tour les chanteurs Mpanga « Djuna Djanana », Dieka Mbaki « Debaba el Shabab », les guitaristes Bolenge Boteku « Djo Mali » et Tshimpaka « Roxy » désertent Choc Stars. Au sein de Zaïko Familia Dei, les conflits de compétence entre le chanteur Bimi Ombale et le batteur Bakunde Ilo « Pablo » poussent le premier vers une carrière de en solo au cours de la même année. Il met sur pied un groupe d'accompagnement, Basilique Loningisa (1992), devenu par la suite Basilique Mwana Wabi. Mais, de manière prémonitoire, Bimi finit par trouver refuge dans la Bible et la chanson chrétienne. Par ailleurs, les faux calculs de Pablo échouent lorsqu'en 1996 les guitaristes Avedila « Petit Poisson » et Jimmy Yaba prennent et exécutent la décision de regagner la souche-mère Zaïko Nkolo Mboka²⁴⁰. N'ayant cessé de se fractionner, l'asbl Zaïko Nkolo Mboka, devenu depuis 1991 une sprl, va donner naissance dès 1998 à une aile opposée, Zaïko Langa Langa Universel :

la nouvelle crise qui a secoué cette société de droit congolais en novembre 1998 était due à la mauvaise gestion de la part de son Administrateur-gérant. Selon les chroniqueurs de la musique (...), la toute puissance de Nyoka Longo a fait que trois

²³⁹ G. Stewart, *op. cit.*, p. 382-383.

²⁴⁰ *Idem*, p. 381.

Administrateurs sur les quatre restant en vie, deux étant morts, ont été révoqués. Et l'affaire est en justice. L'Avocat conseil des trois accuse l'Administrateur-gérant du Groupe de n'avoir pas établi le Bilan depuis « dix ans » (alors que la S.P.R.L. Groupe Zaïko Langa Langa n'a que six ans d'existence) (sic) ²⁴¹.

Zaïko Universel regroupait le batteur Jean-Marie Belobi Ng'Ekerme « Meridjo », le bassiste Muaka « Oncle Bapuis », anciens membres du Conseil d'Administration de la sprl Zaïko, et le jeune claviériste-arrangeur Modeste Modikilo, hissé au rang d'administrateur dans le nouveau groupe. Mais il fera ensuite volte-face pour composer avec le Groupe Jolino. A la base, le détournement par l'un des co-administrateurs d'un montant de 1.500 dollars US déboursés par le producteur de leur premier et unique CD *Etumba ya la vie*, comme pour dire combat pour leur propre (sur)vie.

Les groupes OK Jazz et Empire Bakuba, après la mort respectivement de Franco (1989) et de Kabasele Yampanya (1998), Quartier Latin de Koffi Olomide après la prestation du Palais omnisports de Paris-Bercy (1999), Viva-la-Musica-Nouvelle Ecrite de Papa Wemba, Victoria Eleison Dream Team Dream Band de Emeneya, Anti-Choc de (2001)... ont tous été secoués de factions individuelles ou collectives qui ont eu à générer de nouvelles idoles ou des groupes concurrents sur l'espace musical congolo-kinois.

Entre-temps, en arrivant au pouvoir en 1997, Laurent-Désiré Kabila entend à la fois mettre fin aux pratiques de l'ancien régime de Mobutu (exclusion des collaborateurs du régime dictatorial déchu, création d'un monopole politico-administratif swahiliphone, suspension des activités de partis politiques) et légitimer son pouvoir acquis au bout du fusil. A cela s'ajoute le déclenchement, en août 1998, de la guerre d'agression fomentée par le Rwanda, le Burundi et l'Ouganda. Ces mesures politiques et ces ruptures brusques concourent à miner davantage le pouvoir de l'Etat. En effet, elles génèrent un mouvement de réveil patriotique au sein de la société, qui manifeste là son attachement à l'identité nationale, soit à la seule pièce de valeur dont les Congolais aient hérité, au terme de plus d'un quart de siècle de dictature.

L'ascension de Kabila au perron du pouvoir d'Etat consacre le renouvellement de la classe politique et coïncide avec la scission spectaculaire du groupe Wenge Musica qui, à son tour, engendre la consécration d'une nouvelle génération musicale, dite la quatrième après

²⁴¹ P. Nzita Nzuzi, *op. cit.*, p. 35.

celle des pionniers (Antoine Wendo, Henri Bowane, Léon Bukasa, Lucie Eyenga...), celle des frères puînés des pionniers (Joseph Kabasele, François Luambo, Pascal Tabu Ley) et celle de Zaïko (Soki Vangu, Papa Wemba...). Pendant ce temps, les rythme et danse ndombolo envahissent toute l'Afrique au point que cet impérialisme culturel congolais subit une censure officielle au Cameroun. La musique congolaise connaît aussi un regain sur la scène mondiale entre 1998-2002, repartie à l'assaut des salles prestigieuses de Paris : Zénith (Koffi Olomide, J.-B. Mpiana, Emeneya, Ngiam Werrason en deux soirées d'affilée) ; Olympia (Koffi Olomide, Papa Wemba, J.-B. Mpiana, Emeneya) ; et Bercy (Koffi Olomide, Ngiam, J.-B. Mpiana, Papa Wemba). Le référendum des médias kinoïses publie ses résultats pour 2001 et plébiscitent *ex -aequo* Ngiam Werrason et Jean-Bedel Mpiana meilleures vedettes dans la catégorie « or », Adolphe « argent », et Wazekwa « bronze » ; respectivement au niveau d'albums se suivent les CD *Kibuisa mpimpa-Opération dragon* (Wenge Musica Maison Mère), *Internet* (Wenge BCBG) et *Force de frappe* (Koffi Olomide). Alpha Nina de Zaïko Nkolo Mboka occupe la position de meilleure danseuse, lorsque la chanson « Eternellement » de Fally Ipupa (Quartier Latin de Koffi Olomide) se classe « bronze » après « Il était une fois Jeannette... » de J.-B. Mpiana et « Blandine » de Werrason. Emeneya est consacré Prix spécial du jury « individu » pour avoir réalisé au Zénith de Paris le plus grand spectacle congolais de l'année comparativement aux mêmes prouesses reconnues à Mpiana par rapport à son apparition scénique locale, le 15 décembre 2001, au stade des Martyrs. Aux derniers « Kora Awards » décernés en Afrique du Sud, le 4 décembre 2005, la musique congolaise se hisse une fois de plus à la cime du firmament africain : Koffi, absent de l'événement de Durban, arrache le prix de meilleur artiste de la décennie, assorti d'un montant de 100.000 \$ U.S. ; et Werrason celui d'Afrique centrale pour l'édition annuelle.

La crise socioéconomique qui s'ensuit de cette période trouble politiquement vient se constituer en foyer propice à l'émergence de la chanson populaire religieuse et de ce que nous avons appelé « les nouveaux métiers de la transition démocratique²⁴² ». C'est alors que, ayant perdu les repères dans le créneau profane, beaucoup d'artistes comme Lassa Ndombasi « Carlito », Dieka Mbaki « Debaba », Zobena « X-Or », André Bimi Ombale, Patient Kusangila vont déménager vers le créneau chrétien ; il naît aussi, *ex nihilo*, de nouvelles carrières de chanteurs et musiciens chrétiens favorisées par l'hyper-religiosité qui a gangrené

²⁴² Il s'agit de tous genres de métiers nés en pleine crise sociale, économique et politique dès le début de la transition politique, à savoir la chanson chrétienne, la réservation de place en taxi, la téléphonie cellulaire, les partis politiques, le jeu de hasard et de la chance, l'évangélisation, Lire L. Tsambu, « Les métiers de la transition démocratique », in *La Tribune de la Nation*, n°s 39, 41, 43, Kinshasa, août-septembre 1994.

la société congolaise. Ainsi assiste-t-on, dans le même créneau religieux, à la renaissance artistique de la gent féminine à titre de chanteuse, elle qui ne s'exprime presque plus que comme danseuse dans la chanson profane où elle est visiblement soumise au voyeurisme et à l'exploitation sexuelle des hommes. En effet, alors que les Lucie Eyanga Moseka, Marthe Badibala, Marie Kitoto ...comptent parmi les pionniers de la musique populaire congolaise et que des groupes tout féminins tels Emancipation (1971) et TAZ Bolingo (1986-1988) ont éveillé la conscience collective, la femme ne s'est pas renouvelée artistiquement, depuis la mort de Phongo Nlandu « Mpongo Love » (15 janvier 1990), d'Abeti Masikini (29 septembre 1994), et le règne ininterrompu de Elisabeth Tshala Mwidikayi « Muana », de Marie-Claire Mboyo Moseka « Mbilia Bel » ou en partie d'Abby Souria, Kishila Ngoyi « Faya Tess ». Après avoir évolué aux côtés de Bozi Boziana, l'exil européen de Mukangi « Déesse », resté sans écho au pays natal, s'est conclu sans panache. La danse est devenue le seul secteur de la musique populaire qui s'emploie à remettre la femme sur scène, non sans susciter des critiques d'ordre moral sur l'usage abusif de ces petites filles dont l'âge varie de 14 à 20 ans généralement, depuis que l'invention des « Fioi-fioti » par le maître-chorégraphe Lambert Moke « Lambio-Lambio », sous la bénédiction de son ex-patron Papa Wemba, est devenue la norme à suivre. D'où la pertinence de l'observation ci-après :

Support de séduction du public, le rôle de ces filles danseuses reste tellement prédéterminé au cours des spectacles ou dans les vidéoclips qu'elles sont légèrement habillées pour plus de liberté à leur sex-appeal et d'incitation à la concupiscence, au nom d'une rationalité cachée de marketing artistique. D'abord soumises au droit de cuissage et aux aléas de la luxure du leader, puis des autres membres du groupe musical où elles évoluent, elles sont en dernier lieu exposées à tout venant au nom d'un proxénétisme silencieux. Si d'avance elles se font recruter dans les milieux de vie libertins (la rue, les bars, les hôtels...), les foyers dissolus ou économiquement pauvres, ces filles sont à peine considérées comme victimes d'une violence sexuelle. Le jeune âge de certaines suscite la réprobation sociale (les Fioti-fioti's par exemple) ; mais la plupart de danseuses ne peuvent s'attendre qu'à cette « exigence » érotico-morale de la part des vedettes musicales qui sont avant tout les idoles de leurs rêves. Et puisqu'il arrive que cette soumission constitue le prix [à payer] pour atteindre l'Europe et s'évader, l'on comprend l'attraction qu'exerce ce métier combien éphémère sur les jeunes Kinois aussi très hantées par la célébrité qu'offrent les médias²⁴³.

²⁴³ L. Tsambu Bulu, « Les images sociomédiales de la femme dans la musique congolaise moderne », *art. cit.*, p. 23.

En outre, au cours de cette période, le disque congolais, qui a depuis longtemps de la peine à s'insérer dans les grands circuits internationaux de production et de distribution, va davantage être mis à mal par l'austérité de la politique migratoire de la nouvelle Europe en construction, et au point culminant, à la suite du discrédit moral porté sur les vedettes de la chanson congolaises massivement impliquées dans le réseau de traite des êtres humains ou d'immigration clandestine vers l'Europe sous couvert de leurs activités artistiques (*phénomène des ngulu*). Le cas le plus scandaleux est celui de Papa Wemba, plongé dès 2003 dans la tourmente de la justice française et belge. « Le 17 février, Papa Wemba est interpellé à son domicile dans la banlieue parisienne par la police dans le cadre d'une enquête concernant son rôle présumé dans une filière d'immigration clandestine entre son pays, la RDC, et la France et la Belgique. La police de l'air et des frontières avait constaté en décembre 2001 que pour son grand concert de Bercy, 200 personnes s'étaient présentées à Roissy prétendant faire partie de ses musiciens et bénéficiant ainsi des facilités de visas accordées aux musiciens participant à des tournées internationales. Depuis lors, la police enquêtait sur les activités parallèles de Papa Wemba. Après trois mois et demi de détention, le chanteur est enfin libéré. De son aveu même, son expérience carcérale a transformé sa conception de la vie, s'attachant ainsi beaucoup plus à la spiritualité. Dans le nouvel opus intitulé "Somo trop" qu'il sort en octobre, Papa Wemba raconte d'ailleurs dans la chanson "Numéro d'écrou" comment "Dieu est venu (lui) rendre visite dans sa cellule"²⁴⁴ ».

Entre-temps, la panique a gagné toute l'écurie musicale congolaise désormais traquée et aux aguets. Sans omettre le jeu de la délation entre groupes opposés, car ce dernier va desservir la solidarité congolaise dans ce malheur commun. Au cours d'un séjour belge, la vedette Ngiam Werrason est interpellée, soupçonnée (ou faussement accusée) d'entreprendre la traite des êtres humains, de débaucher ses danseuses et de trafic de drogue ; ses musiciens sont gardés à vue pendant quarante-huit heures et leur siège perquisitionné. Enflammés, les fans de l'« Ambassadeur de la paix » Werrason, pour la plupart teenagers et enfants de la rue, organisent à Kinshasa un *sit-in* devant l'ambassade de la Belgique pour réclamer à cor et à cri la mise en liberté de leurs icônes injustement désacralisées. Toujours à Bruxelles, Nyoka Longo comme Boziana vont à leur tour bénéficier d'un séjour carcéral pour le même motif lié à l'aide à l'immigration clandestine. J.-B. Mpiana, enterré dans l'ornière de la trouille et des lamentations silencieuses à Kinshasa depuis son retour de Bercy, ne sait à quel saint se vouer pour sortir un disque. En 2004, pendant que Werrason, son concurrent le plus farouche, a repris le chemin de l'espace Schengen et européen, il se tourne vers

²⁴⁴ www.rfimusique, « Biographie. Papa Wemba », *art. cit.*

l'Afrique du Sud pour réaliser le CD *Anti-terro*, titre inspiré des événements du 11 septembre 2001 qui ont fait trembler l'Amérique de Georges W. Bush.

Mais le disque congolais est toujours plongé dans l'impasse tant qu'il continue à se définir à travers le prisme du paradoxe d'un produit culturel local mais commercial importé. Le prix local de son acquisition est d'une puissance rédhibitoire. Quant aux technologies d'écoute numériques, elles ne se démocratisent pourtant pas à la vitesse du rayon laser : le lecteur DVD haut de gamme vaut au moins 100 dollars américains qui ne sont pas à la portée du citoyen congolais moyen. L'impasse a encore pour adjuvant la liquidation du label français Sonodisc (héritier de Decca/Fonior) dont le remplaçant, soit Next Music, aura tôt fait de déposer le bilan pour mauvaise gestion, jetant dehors des grosses pointures artistiques congolaises telles Papa Wemba et Koffi Olomide, non repris par Cantos, nouveau label World Music créé en janvier 2005 sur les cendres de Next Music et distribué par Pias²⁴⁵.

Le disque congolais est encore mis à mal par une société d'auteurs nationale tournant à plein régime de précarité technologique, juridique et sociale. Dans son fonctionnement, la Société Nationale d'Editeurs, Compositeurs et Auteurs (Soneca) a joué le rôle d'une caisse noire de ses différents administrateurs à compter du ministère de tutelle et de l'Etat lui-même qui, de surcroît, compte parmi les plus grands redevables à compter du non-paiement endémique des redevances radio-télé depuis le Zaïre de Mobutu. A ce jour, trois millions de dollars US d'arriérés et douze mille autres sont attendus de la Radiotélévision Nationale Congolaise²⁴⁶. La surexploitation du répertoire protégé de la Soneca n'a de preuve par 9 que ce pluralisme médiatique sauvage au Congo, la diffusion en continu de cette musique sur les médias nationaux, et internationaux comme Africa n°1. Le succès encore net des vedettes congolaises en Afrique prédétermine une assiette fiscale très large pour la Soneca qui a visiblement failli à sa mission. Mise en place en 1969, la Soneca est une coopérative qui ne fonctionnait pas sous ce régime, ses administrateurs ayant été toujours imposés de l'extérieur plutôt qu'élus par l'Assemblée Générale. Elle se trouve presque depuis toujours dans l'incapacité de recouvrer, puis de payer aux ayants droit les redevances, ainsi que de rendre la réciproque aux sociétés sœurs internationales, tel que le prévoient les clauses de la Confédération Internationale des Sociétés des droits d'Auteurs et Compositeurs (CISAC). « Thabu (sic) Ley a affirmé au cours d'un point de presse qu'il a animé le mardi 24 mai 2005 à la Bibliothèque du Centre Wallonie-Bruxelles que les responsables actuels de la Soneca ne

²⁴⁵Correspondance électronique de Clélia Harbonnier (label Cantos), 26-29 septembre 2005.

²⁴⁶ Jeriva-Mukumadi, « Claude Mashala la nouvelle plaque tournante du comité de liquidation de la Soneca », in (*L'Avenir* et) <http://www.digitalcongo.net/fullstory.php?id=56323>, 22 novembre 2005.

sont pas en mesure de percevoir les redevances dues à cette maison de droits d'auteurs dans la commune de Kasa-Vubu où se trouve leur (sic) siège. Que peut-on dire de la même perception à Kolwezi (Province du Katanga) et à Uvira (Sud-Kivu) ? (...) ». M. Tabu Ley a « révélé qu'il avait déjà démissionné de la Soneca depuis deux ans pour la Sabam, une société belge des droits d'auteur, où il occupe les fonctions de membre du Conseil d'administration. Depuis il "voit clair " ²⁴⁷». Tabu Ley est loin d'être ni le dernier ni le premier des artistes à avoir désavoué et quitté cette société, surtout lorsque l'on sait que nombre de créateurs congolais ont déjà acquis la nationalité belge ou française.

La piraterie est une autre épine dans le pied de la Soneca comme de toutes les sociétés-soeurs au monde. Cette pratique sociale, qui bénéficie d'autres facilités à la faveur de l'émergence des nouvelles technologies de l'information et de la communication dont l'Internet, a davantage miné l'industrie et l'économie musicales congolaises :

Les progrès récents des Technologies de l'information et de la Communication (TIC) modifient profondément les règles du jeu de cette industrie sous deux aspects. Tout d'abord, la dématérialisation et la numérisation du « bien musical » permettent sa reproduction pour un coût marginal nul. Par ailleurs, un morceau de musique numérique (c'est-à-dire, dématérialisé) peut être distribué à un coup négligeable sur Internet. Ceci est dû à la fois à la baisse marquée des coûts de réseau et aux progrès réalisés dans les standards de compression, comme le standard MP3, qui ont réduit fortement la taille d'un fichier musical.

La conséquence la plus visible de la baisse des coûts de reproduction et de distribution est le développement des réseaux *peer-to-peer* (P2P). Sur ces réseaux, comme Kazaa et ou Gnutella, les internautes échangent massivement des fichiers, et en particulier des fichiers musicaux, pour un coût marginal quasiment nul. Ces échanges de musique numérique, qualifiés de « pirates », menaceraient l'équilibre économique de l'industrie du disque. Par exemple, selon l'International Federation of the Phonographic Industry (IFPI), les ventes mondiales de disques ont diminué pour la quatrième année consécutive en 2003. Aux Etats-Unis, le syndicat de l'industrie du disque, la Recording Industry Association of America, indique que le nombre de CD vendus sur son marché a baissé de 14% entre 1999 et 2002, et que cette baisse est en

²⁴⁷ B-M. Bakumanya, « La Soneca s'en va-t-en guerre contre le piratage d'oeuvres d'artistes étrangers », in (*Le Potentiel* et) <http://fr.allafrica.com/stories/200511150570.html>, le 22 novembre 2005.

grande partie attribuable aux échanges de fichiers musicaux sur les réseaux P2P. Le même argument est repris dans d'autres pays, en France en particulier²⁴⁸.

Ayant failli à sa mission et créée pour une période de trente ans, la Soneca, dont les textes statutaires sont tombés caduques en 1999, est depuis le 25 janvier 2005 en liquidation par un comité *ad hoc* mis en place par l'arrêté ministériel n°25/Cab/MCA/111/JHN/2005 portant nomination de ses membres. Conduit par Moniania « Roitelet », président du Synamco (syndicat national des musiciens congolais), le comité mis sur pied avait reçu mandat de :

- a) Gérer les affaires courantes en attendant la création d'une nouvelle structure de gestion des droits d'auteurs et droits voisins ;
- b) Dresser un état des lieux en identifiant tout l'actif et le passif de la Soneca ;
- c) Apurer le passif, notamment en désintéressant les sociétaires ;
- d) Faire la lumière sur la gestion du patrimoine immobilier de la Soneca ;
- e) Affecter le reliquat à la nouvelle institution qui remplacera la Soneca²⁴⁹.

Mais au bout de six mois, le comité n'a pas convoqué l'assemblée générale au cours de laquelle devait être présenté aux anciens sociétaires le bilan de la société défunte. Le ministère de la culture et des arts, accusé d'escobarderie par rapport aux enjeux financiers du dossier (exemple les détournements financiers supposés entre décembre 2004 et février 2005), va proroger le mandat de liquidation par le comité Mashala qui se fait fort de réprimer la piraterie des œuvres musicales à travers la République Démocratique du Congo. Somme toute, l'on attend toujours que les écrivains, les musiciens, les paroliers, les chanteurs, les compositeurs, les éditeurs, les artistes plasticiens, les modélistes, les bédéistes et les dramaturges nationaux et du monde entier trouvent au Congo un cadre juridique qui ne ruse plus avec leurs droits. L'expertise concertée de la coopération française, de l'Organisation Mondiale de la Propriété Intellectuelle (OMPI) et de l'Unesco a contribué du 8 au 12 août 2005 à valider les textes constitutifs de la nouvelle institution congolaise des droits d'auteur et des droits voisins.

²⁴⁸ M. Bourreau, B. Labarthe-Piol, « Le peer to peer et la crise de l'industrie du disque : une perspective historique », www.freescape.eu.org/biblio/IMG/pdf/music1.pdf, 10 octobre 2005, pp. 2-3.

²⁴⁹ Boumb Gel, « La Soneca se vide de ses sociétaires en faveur de la Sacem et de la Sabam », in *Vedettes du Sport et de la Musique*, <http://www.digitalcongo.net/fullstory.php?id=54538>, 22 novembre 2005.

Faute de vivre de leurs droits patrimoniaux, les artistes congolais ont trouvé l'alternative par le *phénomène de libanga* qui n'a pourtant pas que des motivations d'ordre économique à la limite. Ce consumérisme esthétique voudrait que s'étale sur un CD musical les noms des personnes contre paiement d'un prix monétaire ou matériel (argent, costume, voiture, mobilier) à la vedette, à l'auteur ou à tout autre musicien du groupe avant ou pendant les travaux d'enregistrement en studio. Même si l'auteur n'est pas sûr de vendre son disque, la stratégie voudrait que l'auteur se soit déjà assuré une quelconque rétribution. A l'avant-scène de la stratégie domine l'hypothèse telle que celui qui aura entendu, même par surprise son nom, et fort de son pouvoir d'achat, achètera pour soi, pour les amis et fera acheter l'œuvre. La démesure est arrivée lorsque Koffi Olomide aligna dans la seule chanson-générique « Magie » une litanie de noms :

Dans la chanson « Magie » de Koffi Olomide en 1994, les gens ont pu dénombrer jusqu'à 80 noms dédiacés. « On ne peut pas l'éviter, car ce sont ces gens-là qui font notre musique. Ils sont avec nous dans les studios, dans les salles de concert... », explique Papa Wemba. Quant aux montants à payer, ils dépendent de la notoriété de l'artiste. Cependant, sur la place parisienne, ils peuvent aller jusqu'à un million de Fcfa²⁵⁰.

Werrason, dans son CD *A la queue leu leu* aurait dépassé le record battu par Koffi au point que celui-ci s'en moqua dans sa chanson « Congo » (CD *Affaire d'Etat*) en ces termes :

Batongaka mboka na maloba pamba te.

Il faut mosala eleka na maloba ebele ?

Un pays ne se construit pas de simple bruit.

Faut-il que le bruit dépasse la valeur intrinsèque de l'œuvre ?

La conséquence d'une telle pratique publicitaire est qu'il arrive que la teneur esthétique de l'œuvre soit édulcorée au point qu'on est arrivé à parler aujourd'hui d'une musique de bruit et d'animation qui sacrifie l'art à l'autel du consumérisme. Par ailleurs, les querelles de la scène politique autour des intérêts spécifiques du champ n'ont pas manqué de servir de modèle au champ musical kinois. Nous l'avons dit. Et loin d'être nouvelles dans

²⁵⁰ a) <http://www.quotidienmutations.net/cgi-bin/alpha/i/25/2.cgi?category=all&id=1111613930>; 27 décembre 2005.

b) 1€=655FCFA, parité fixe. 1million de FCFA=1526 €.

l'histoire de la musique populaire du Congo, l'on sait que c'est à partir de la seconde moitié des années 1990 qu'elles ont pris un tournant dramatique au point d'en appeler à un dialogue intermusiciens à l'image de la Conférence Nationale Souveraine, 1991-1992, mieux des assises du Dialogue intercongolais clôturées à Sun City en date du 19 avril 2002.

Sous le coup de vent de la perestroïka, à Kinshasa, les médias se sont multipliés en autant d'espaces d'expression pour les politiques comme pour les artistes dans une liberté de parole que ne leur concédait pas hier la structure monolithique de la Voix du Zaïre. Ce qui s'ouvre sur la gué-guerre hypermédiatisée entre artistes ou vedettes, et par leurs fans interposés. Contre la haine mutuelle dont ils se nourrissaient, les leaders de groupes musicaux kinois se sont résolus à cultiver la paix en se liguant à travers l'Amicale des Musiciens Congolais (AMC), alors qu'existe officiellement depuis des lustres l'Union des Musiciens Congolais (Umuco) regroupant théoriquement tous les artistes de variétés du pays. Perpétuant la tradition de tenir leurs réunion à Maïsha Park, un restaurant de la commune de la Gombe qu'elle a du coup hypermédiatisé, l'amicale, qui inconsciemment adopte le nom du lieu, semble aux premières intentions s'être constituée à l'initiative de la chanteuse Tshala Muana pour discuter des questions d'ordre professionnel (industrie du disque, piraterie des œuvres, régression de la musique congolaise sur la scène africaine...) avant de se muer en un simulacre de plate-forme de réconciliation et une oasis qui cache pourtant sous sa végétation des eaux troubles.

C'est pourquoi, une des factions, représentée par Jean Emeneya Mubiala « King Kester », s'est mise à dénoncer et vilipender à la télévision l'amicale, visant par là ceux de ses membres influents ayant détourné le gros lot du don présidentiel de 15.000 dollars US. Il s'agit, hormis Tshala Muana, des stars qui se bombent le torse d'appartenir au prestigieux « carré d'as de Bercy », c'est-à-dire celles qui se sont déjà essuyé les pieds sur le paillason de la porte du Palais omnisports de Paris-Bercy : Koffi Olomide, Werrason (qu'il aménage à cause de leurs infra-solidarités ethniques et qui est aujourd'hui, à son tour, en faction), J.-B. Mpiana, et Papa Wemba dont le casier judiciaire, selon le lexique de Emeneya, ne l'eût pas permis de s'autoproclamer président de l'amicale. Voilà pourquoi le « Nkwa-ngolozonso²⁵¹ » voudrait à son tour relever le défi en annonçant pour l'année en cours son spectacle à Bercy.

²⁵¹ Tout-Puissant, un des nouveaux sobriquets de scène du chanteur Jean Emeneya qui compte parmi les meilleures voix de l'histoire musicale congolaise. Il emprunte au lexique biblique ce terme qui sert à désigner le Bon Dieu.

Le gouvernement de Maïsha Park, pareil à celui issu des accords politiques de Sun City, aligne quatre vice-présidents derrière un président, soit Papa Wemba+ Koffi Olomide, Tshala Muana, J.-B. Mpiana et Madilu. Wazekwa est dans ses attributions le porte-parole du gouvernement, et l'enfant Tshanda Sangwa chargé de la jeunesse. Interrogé sur le sens de cette formule de 1+4 au sein de l'AMC, Papa Wemba le président s'en expliqua sous ces termes : « Nous avons voulu faire ça à l'image du pays parce qu'il y a plusieurs tendances. Chacun a son rôle, chacun a son rôle ²⁵²».

Par ailleurs, de plain-pied que Nelson Mandela, Patrice-Emery Lumumba, Abdel Nasser, Mobutu Sese Seko, Myriam Makeba, Manu Dibango, Youssou N'Dour et autres, Tabu Ley, dit Seigneur Rochereau, est plébiscité icône du patrimoine universel parmi les cent « Very Greatest Personalities » (V.G.P.) d'Afrique qui ont marqué l'histoire du monde au dernier siècle du deuxième millénaire. Il rentre alors de son exil politique en marge de la victoire de l'AFDL sur la dictature de Mobutu, valse entre la retraite artistique et la vie politique active. Mais son flirt avec L.-D. Kabila vivant ne parvient pas à accoucher des effets escomptés, contrairement à celui de la « reine » Tshala Muana, confortablement assise à la cour de celui que la presse française qualifiera de Bouddha noir à cause de son physique imposant rimant avec son intransigeance face au néocolonialisme occidental. Quatre ans après l'assassinat de Kabila, Tabu Ley marque en panache son entrée aux affaires d'Etat, le 4 octobre 2005, dans une matinée politique au cours de laquelle il annonce la création de son asbl « Force du Peuple », sous l'oriflamme de l'ex-mouvement rebelle RCD qui le porte, en novembre, à l'Hôtel de ville comme adjoint au Gouverneur chargé des questions politiques et administratives.

Terminons cette seconde section sur la construction de l'histoire de la musique populaire congolaise en listant quelques noms d'artistes morts, car jamais la corporation musicale congolaise n'aura payé un si lourd tribut à la fatalité qu'au cours de la période qui commence dès 1989-1990. Car après Luambo Makiadi (1989), va se jouer la symphonie inachevée avec :

1. 1990 : Mpongo Love, Empompo Loway, Isaac Musekiwa, Bosuma « Dessoïn », les frères Soki, Blaise Kombo, Edouard Lutula « Clary »;

²⁵² Papa Wemba, invité du journal télévisé du 17 janvier 2006 sur CEBS, Kinshasa.

2. 1991 : Boteku Bohomba (remplaçant de Franco à sa guitare mystérieuse²⁵³ au sein de l'O.K. Jazz);
3. 1992 : Lola Djangi « Checain », Aimé Kiwakana, Henri Bowane, Enoch Zamuangana, le danseur Tumba Ayila « Emoro »;
4. 1993 : Mpoyi Kanyinda « Djo » ;
5. 1994 : Abeti Masikini ;
6. 1995 : Espérant Kisangani, la danseuse Mboyo, Gaston Baba ;
7. 1996 : Zéphyrin Matima Mpioso Kinuani, Daniel Ntesa Nzitani, Gérard Madiata ;
8. 1998: Chantal Yondo Nyoto « Yondo Sister », Fifi Mofude, Wally Ngonda, Nsumbu Lenga « Ya Lengos » (?), Kabasele Yampanya;
9. 1999: Joachim Manoka « De Saïo », Jean Bosco Mwenda wa Bayeke;
10. 2000: Camille Feruzi, Dindo Yogo;
11. 2001: Roger Izeidi Monkoy;
12. 2002: Dialungana « Jerry »;
13. 2003 : Lomingo Alida;
14. 2004 : Ngeleka Kandanda et Pero « Deo ».

Ainsi s'achève ce deuxième chapitre qui sert de toile de fond au travail d'analyse auquel se consacrent les troisième et quatrième chapitres. Il aura démontré comment rien d'actualité n'est sans attaches avec le passé et l'environnement social immédiat.

²⁵³ Selon une certaine rumeur, cette guitare représentait la cuisse saignante d'une femme. Ceci rejoint la symbolique de cet instrument qui, selon le psychologue, est une représentation du corps féminin par rapport au saxo soprano, symbole du phallus.

CHAPITRE III

L'ECONOMIE DE LA STRATEGIE LEXICALE DE QUETE, DE CONQUETE ET DE CONSERVATION DU LEADERSHIP (1990-2005)

Sur l'espace de la musique populaire à Kinshasa, les vedettes se battent autour du leadership : c'est une véritable guerre des étoiles. Il ne s'agit pas ici de concevoir ces luttes au sein de chaque groupe, entre patron d'orchestre et son personnel, quand bien même elles peuvent partir de là dans une certaine mesure, mais de les appréhender entre vedettes considérées comme leaders de leurs groupes musicaux respectifs. Ce chapitre nous introduit donc dans la factualité des combats de leadership qui s'engagent entre les stars de variétés kinoises à compter des années 1990, dont la particularité, par rapport aux luttes antérieures dans l'histoire de la musique congolaise est d'être sans fondement idéologique et d'être trop sorties des limites de la bienséance et de la loyauté. En d'autres termes, si hier, c'est-à-dire dès les années 1956 (création d'OK Jazz en contrepoint d'African Jazz) jusqu'aux années 1970-1980, les rivalités de leadership entre patrons de groupe, suscitées par les divergences d'écoles, d'idéologies et d'intérêts symboliques, se menaient à l'intérieur du champ et se fondaient, malgré quelques exceptions, sur la complicité et le respect des règles du jeu artistique, elles sont aujourd'hui presque hors champ, absolues, totales et basées sur des stratégies d'anéantissement mutuel sur scène et hors scène pour le seul profit d'honneurs sociaux et symboliques. La guerre est donc passée du registre artistique au registre intra- et extra-artistique, bref, à l'exacerbation.

Sur la scène de la musique de variétés kinoise, dans ce besoin effréné et maniaque d'accumulation du pouvoir symbolique et de prestige, les protagonistes mobilisent, guidés inconsciemment par leurs habitus et le sens pratique, plusieurs formes de ces stratégies, à savoir celles de l'ordre de la conservation du pouvoir et celles de l'ordre hérétique. La programmation frontale des concerts dite jeu de *fara-fara*²⁵⁴, les apparitions concurrentielles et par défi sur les scènes nationales ou internationales, prestigieuses ou mythiques (Zénith, Olympia, Bercy, stade des Martyrs), l'ostentation d'objets fétiches ou la fétichisation de certains objets (villas, voitures et costumes parisiens), le jeu ethnopolitique et tribal, le débauchage mutuel du personnel artistique...et la stratégie lexicale, mise en performance à travers les noms de scène, les titres de chansons ou albums, les joutes verbales. Les limites de

²⁵⁴ Expression argotique et parodique du français qui signifie phare contre phare, yeux contre yeux, c'est-à-dire face-à-face.

ce chapitre ne pouvant prendre en charge que cette dernière voie de construction du leadership, à savoir la stratégie lexicale, nous appliquons le reste au dernier chapitre sur le duel Werrason-J.-B.Mpiana.

Articulé autour de trois sections, ce chapitre voudrait démontrer, à l'image du champ politique, comment dans le champ musical la compétition pour le leadership amène les stars kinoises, inconsciemment guidées par leurs habitus linguistiques, à se servir à *propos* de performances verbales, d'idiomes, d'innovations langagières socialement significatives comme stratégie et arme symbolique à la fois pour s'auto-encenser et pour torpiller l'adversaire afin de s'aménager ou de conserver une position sociale de domination et de prestige. D'où finalement le besoin de montrer les mécanismes de fonctionnement de cette stratégie lexicale dans ses rapports avec la société (les fans, le public et les médias) pour voir comment celle-ci la prend en charge, la légitime, l'élargit en rumeur. En référence à P. Bourdieu, le terme d'« habitus linguistique » signifie ici que dans la manipulation lexicale, soit pour parler ou être parlé, soit pour s'auto-identifier, l'on tient compte des situations sociales de production d'« un discours ajusté à une "situation" », socialement acceptable dans un marché ou un champ, plutôt que de la simple maîtrise des règles grammaticales, de la compétence linguistique à la manière de la performance chomskyenne. « En fait l'acceptabilité sociologiquement définie ne consiste pas seulement dans le fait de parler correctement une langue : dans certains cas, s'il faut, par exemple, avoir l'air peu décontracté, un français trop impeccable peut être inacceptable. Dans sa définition complète, l'acceptabilité suppose la conformité des mots non seulement aux règles immanentes de la langue, mais aussi aux règles maîtrisées intuitivement, qui sont immanentes à une « situation » ou plutôt à un certain marché linguistique ²⁵⁵ ».

SECTION I. LA SEMANTIQUE SOCIOANTHROPOLOGIQUE DE NOMS DE SCENE

A travers le monde, certaines vedettes de la chanson populaire s'identifient sous des dénominations autres que leurs patronymes. Nés respectivement Jean-Philippe Smet et Claude Lemoine, Johnny Halliday et Eddy Mitchel ont adopté des noms à consonance américaine ou anglo-saxonne pour se classer et bien jouer le jeu dans l'univers du rock.

²⁵⁵ Pierre Bourdieu, *Questions de sociologie*, op. cit., p. 122.

Gordon Sumner, de l'ancien groupe britannique Police, a préféré se faire connaître comme Sting, c'est-à-dire le dard, l'aiguillon ; et le Beatles John Lennon, même s'il eût gardé son vrai nom, s'était autoproclamé le « plus populaire que Jésus-Christ ». Plus contemporains que les premiers, Sisqo a pour nom de baptême Mark Andrews, alors que la sulfureuse fée Madonna est née Louise Véronica Ciccone de ses immigrants parents italiens.

De même, plutôt que de considérer cette pratique sociale comme un contournement de la censure mobutienne des noms chrétiens, imposée au nom de la philosophie de recours à l'authenticité dès 1971, les vedettes de variétés congolaises ont gardé de leurs aînés les habitus sociolinguistiques qui conduisent aux stratégies du second nom (auto-attribué ou adopté). C'est ainsi que Wendo Kalosoy, deviendra « Wendosor », Manoka « De Saïo », Kabasele Tshamala d'African Jazz se fit baptiser par le public « Grand Kalé » par la contraction de son nom— ce qui fut la mode à l'époque—, par contre François Luambo du Tout-Puissant O.K. Jazz cumulera les sobriquets de « Franco » (diminutif de François), « Grand Maître », « Oncle Yorgo », « Ya Fuala », etc. Le Grand Maître paraît tout-puissant vis-à-vis de ses disciples, comme l'oncle maternel vis-à-vis de ses neveux dans le contexte matrilineaire kongo. Comme quoi, la mythologie du nom de la vedette « président-fondateur » de groupe fonctionne en vase communiquant avec celle de son groupe, mais à la lumière de la théorie des champs, les deux ne s'éloignent pas de la structure sociale globale. Nous en dirions davantage pour les autres que c'est à l'issue de la victorieuse campagne de la Force Publique coloniale à Saïo (Ethiopie), au cours de la Seconde Guerre mondiale pour le compte de la Métropole, que Manoka adopta le nom de « De Saïo ».

Dans le même registre, le groupe Les Maquisards s'inspira plus tard du maquis angolais, dans la lutte contre le colonialisme portugais, pour marquer sa farouche résistance à l'hégémonie des aînés de l'époque : Franco, Rochereau, etc. On eût vite cédé à une explication de surface et monomaniaque s'arrêtant sur la seule émotion esthétique produite par le nom. Il faut plutôt aller au-delà puisqu'ici le nom se prête, entre autres, au jeu compétitif (guerre) des marques commerciales ; le champ économique, comme le champ politique, ayant envahi ou entretenant des homologies structurales avec le champ musical :

Le nom est le premier attribut d'une marque, son acte de baptême, signature sonore aussi fondamentale que l'état civil d'un individu. Le nom est une sonorité, une énergie, une force, une vibration. Il est émetteur de sens. Sa sonorité, sa résonance font écho sur le plan émotionnel, culturel, symbolique, fantasmatique. Sa

prononciation est créatrice d'univers et d'images. Le nom est le condensé d'une histoire, d'une aventure, d'une passion²⁵⁶.

Le nom en tant que marque de star doit déjà chercher à refléter un préjugé social et reste la pierre angulaire de construction du mythe de la vedette. Comme, avec son emblème astral étoilé, la Mercedes qui a fêté son centenaire en 2000, symbolise par préjugé de marque positif le pouvoir, l'ascendant, le prestige, le confort, l'élégance. Les conditions de travail du nom doivent être construites au préalable. « " Pour que le nom agisse, travaille, il doit ouvrir l'imaginaire du public, sans le limiter à une signification unique "²⁵⁷». Peut-être est-ce qui explique la stratégie de cumul de sobriquets et l'ambivalence sémantique de certains. Dans celui de « Grand Maître », par exemple, pense-t-on à un grand maître du monde occulte ou au maestro du monde musical visible ? Dans une pensée consubstantielle, nous parlerions de la grande maîtrise de l'art musical de Luambo Makiadi acquise grâce au mysticisme hindou dans lequel il occupait, d'après la rumeur, la position première au Congo au point d'avoir devancé et effaré Mobutu au cours de son voyage initiatique en Inde.

Outre le fait que le nom se doit d'épouser les caractéristiques d'une marque commerciale, nous voudrions dégager comment le champ politique a, à quelques exceptions près, nourri l'imaginaire des stars musicales congolaises dans la période sous étude, celle de l'agitée transition politique. Ainsi, au cœur du combat politique entre la mouvance présidentielle et l'opposition libérale constituée des leaders des partis politiques autres que le Mouvement Populaire de la Révolution (MPR) et ses partis satellites, Mobutu, longtemps autoproclamé « Maréchal » sous couvert du Comité Central du Parti unique, deviendra dans le contexte de la Transition politique l'« Aigle de Kawele²⁵⁸ ». Pour minimiser la menace politique de Tshisekedi, l'opposant le plus farouche à son régime, il lui rappela ses qualités d'aigle de la même manière qu'il s'adressât dans les années 1980 à l'ancien premier ministre Nguz en réplique à son pamphlet²⁵⁹ : « L'aigle vole si haut que la bave du crapaud ne peut l'atteindre ».

²⁵⁶ Georges Lewi, *L'odyssée des marques. Les marques, mythologie contemporaines*, Albin Michel, Paris, 1998, p. 33.

²⁵⁷ *La revue des marques*, avril 1993, cité par G. Lewi, *idem*, p. 34.

²⁵⁸ Mobutu ayant fui les bruits de la capitale Kinshasa, se retira dans sa résidence secondaire construite dans le village de Kawele au Nord-Ubangi (Province de l'Equateur) d'où il observait le cours des événements politiques tout en continuant à jouer le servomoteur. Ainsi la presse n'hésita pas de lui ajouter le déterminatif géographique de Kawele.

²⁵⁹ Nguz a Karl i Bond, *Mobutu ou l'incarnation du mal zaïrois*, Rex.Collings, Londres, 1982.

Et l'on se rappellera qu'à l'époque Nguz a Karl-i-Bond rétorqua : « Si haut l'aigle vole qu'à un moment donné il cherchera à se désaltérer. Et là dans la marre, le crapaud l'attend ».

Au-delà de l'injure à travers le mot « crapaud », le recours à l'imaginaire de l'aigle, oiseau de proie, puissant, au regard perçant, est une stratégie lexicale de domination et de disqualification du(s) concurrent(s), Nguz et/ou Tshisekedi. Le premier reviendra avec un cri défiant encore bien ancré dans les esprits des Kinois, « fion ! », prononcé dans un meeting tenu dans la commune de N'Djili au cours duquel, par défi à l' « Aigle », il déchira une coupure monétaire nationale. En 1991, en pleine guerre du Golf, le fils du Maréchal, capitaine de son état, adopte le sobriquet de « Saddam Hussein » et va davantage se remarquer par des atrocités et bavures commises sur le commun des citoyens congolais. En sus, son implication dans l'univers musical kinois, jouant le « mécène » jusqu'à entreprendre la médiation pour tenter de réconcilier Nyoka Longo et Koffi Olomide, et semant la terreur dans les esprits au point qu'aucune vedette ne se déroba à la tâche de le magnifier à travers des chansons dédicacées. Alors qu'on se limitait à la simple citation de son nom sur disque, le groupe Wenge, dont il devint « président régnant », réalisa toute une composition, « Tempête du désert », à sa gloire. Dans un autre registre, Mungul Diaka compte parmi les politiques qui s'illustrèrent dans la longue transition politique jusqu'à sa mort. Président d'un parti politique, débauché par Mobutu au plus fort de l'opposition, il désavoue la plate-forme d'USOR²⁶⁰, pour prendre le fauteuil de la primature avant de terminer à l'Hôtel de Ville via les fonctions de Ministre d'Etat. Au cours de ces turbulences, il se construisit une nouvelle identité à travers l'appellation de « Kiwuta », c'est-à-dire la vipère (en langue mbala), ce « malicieux serpent vénéneux, disait-il, sachant dormir d'un œil, laissant l'autre éveillé ».

Sur la scène musicale kinoise, les dénominations, qui après tout ne datent pas toutes de cette période d'anomie politique et sociale, deviennent un véritable effet de mode au cours de cette période et subissent de permanentes évolutions selon la situation de l'heure au point que nombreuses ont été des sobriquets jetables, à usage unique. Elles rusent avec le combat du champ politique, mais ritualisent (traduisent) les luttes de leadership du champ musical. Le degré de changement stratégique de noms chez une vedette est en rapport avec le degré de variation de la structure du champ, de la position y occupée et par conséquent de son degré d'illusio dans le champ. Il faut alors noter que la pratique musicale, longtemps considérée

²⁶⁰ Union Sacrée de l'Opposition Radicale, plate-forme de l'opposition au pouvoir de Mobutu. Tshisekedi en constitue la figure de proue et de légende.

comme activité marginale sous les générations précédentes, devient grâce aux images de réussite sociale exhibées par Koffi Olomide et plus tard par les jeunes ténors des Wenge, dans les représentations de la société tout entière et des artistes eux-mêmes, une activité lucrative, même si elle sert parfois de cuirasse ou de trompe-œil à des activités louches ou maffieuses (cas du *phénomène des ngulu* supra évoqué...).

Alertée par l'avalanche de dénominations de scène des stars kinoises, toutes autoproclamées « grands prêtres », la presse locale se penche sur le phénomène. Elle établit une espèce de hit-parade de vedettes au prorata du poids numérique de surnoms qu'elles déclinent pour s'identifier ou être identifiées, et ne tarit pas de mots pour relever le caractère polémologique de ces appellations. Mais l'analyse se révèle sommaire tant qu'elle ne relève pas les conditions et circonstances sociales d'adoption de ces sobriquets, c'est-à-dire le *sens pratique* ou *sens du jeu* dont font preuve les artistes qui au fait ne se conforment pas consciemment à une règle préétablie mais à une situation : « La stratégie qui est générée par le moment et la situation se substitue à la règle ; c'est un "sens du jeu" (...) qui permet d'engendrer une infinité de "coups" adaptés à l'infinité des situations possibles qu'aucune règle, si complexe soit-elle, ne peut prévoir²⁶¹ ».

C'est alors que le chroniqueur F. Kléber Kungu²⁶² s'essaya à dresser un inventaire— non exhaustif— de sobriquets des leaders des groupes musicaux de Kinshasa qui, selon ses termes, « s'arrachent la palme dans ce domaine ». Au départ de cet inventaire, nous dressons à notre tour le tableau, toujours limitatif, des ces appellations stratégiques, aux sens parfois sibyllins, mais qui traduisent toutes le sens pratique, évoquent l'imaginaire de la concurrence, de la puissance, de la démesure, de la domination, du *lupemba*²⁶³, de la violence ou de la subversion, soit pour tourner en dérision, soit pour affaiblir le charisme d'un ennemi réel, potentiel, supposé ou inventé en guise de quête ou d'affirmation de sa position supérieure dans le champ artistique.

²⁶¹ P. Bourdieu, *Choses dites*, op. cit., p. 19.

²⁶² F. Kléber Kungu, « Les stars de la musique congolaise, gourmandes de sobriquets », *Sélection Infos*, in <http://www.digitalcongo.net/fullstory.php?id=56935>, 12 octobre 2005.

²⁶³ Ce terme argotique, propre au jargon musical kinois, pourrait être le synonyme du terme lingala *ngenge* qui a le sens premier de « venin ». En définitive, *lupemba* s'entend comme plus ou moins du charisme, du succès qui s'accompagne de mérite, ou du succès débordant. On peut tous détenir le *lupemba* sans pour autant disposer à la fois du leadership en tant que monopole, à moins qu'il ne s'agisse d'oligopole. Celui qui dépasse ses pairs en *lupemba* détient alors le leadership. C'est ainsi, par exemple, que Koffi Olomide n'a pas hésité à s'autoproclamer *Kolo lupemba* : propriétaire ou source du *lupemba*, vis-à-vis de Papa Wemba sous-entendu.

TABLEAU I. NOMS DE SCENE DES STARS DE VARIETES CONGOLO-KINOISES

Prénoms et patronymes des vedettes	Sobriquets	Total
Antoine Agbepa Mumba	Koffi Olomide, Golden Star, L'Orfèvre, Rambo, Gangi ya film, Akram Ojeh, Le grand Libanais, Papa bonheur, Papa kulutu, Papa top, Papa plus, Papa K.O., Le grand Ché, Tatiwata, Mukulukulu, L'homme qui fait la loi, Nkolo lupemba, Mokolo bilanga, Le Guide, Le grand Mopao, Mopao-Mokonzi, Mokonzi, Papa Sucre, Papa miel, Number One, Héros national, Petit frère ya Yezu, Le Roi de tchatcho, Kulutu ya baleki, Mopao songe ya mbeli (babetaka likofi te), L'assureur, B.L. (Ben Laden), Roi des cœurs (RDC), Quadra koraman, Benoît XVI, Papa fleur, Papa fololo, Papa 10.	38
Jean-Bedel Mpiana Tshituka	Maréchal, Mukulu(mpa), Souverain 1 ^{er} , Leader charismatique, Bin Adam, L'Etalon (unité) de mesure, Héros national, Véritable héros national, Salvatore de la patria, Melchisedek, Coca Cola, Cinquième vice-président, Sulutani, Papa chéri, L'homme de Frida House, L'homme qui a mis l'eau dans coco.	16
Noël Ngiama Makanda	Werrason, Nkoy, Le Roi de la forêt, Mokonzi ya baniama, Zamba, L'ambassadeur de la paix, Phénomène, Le vieux qui assure, De la jungle, Le vieux l'an 2000, Werra ou N'Sone (diminutif de Werrason), Le lion du clan Wenge.	13
Jean Emeneya Mubiala	Djo Kester, Nkua-mambu, Le grand Pétrolier, Docteur Emeneya, Ya' Mukolo, King Kester, Le Roi de Masatomo, Mfumu a mpa, Jésus, Mutu ya zamani, Evala de Malakoff, Le grand Nkukuta, Ya' Jean, Grand kisimbi, Nkwa-ngolo-zonso.	15
Jules Shungu Wembadio Pene Kekumba	Jules Presley, Papa Wemba, Le Chef coutumier du village Molokai, Bokul(aka), Nkuru Yaka, Le grand Mayas, Jeune premier, Ekumanyi, Foridoles (Formateur des idoles), Kolo histoire, Mzee, (Mzee) Fula ngenge, Vieux python, Mwalimu de génération en génération, Bakala dia kuba, 100 pur sang star, Elombe, Mangrokoto, Grand prêtre.	19
Félix Nlandu Wazekwa	Mokuwa a bongo, Le prix Nobel ya ba-soucis, Kolo verbe, S'Grave (Sagesse grave), Le vieux nganga, Vieux W (prononcer « w » en anglais), Cas oyo benga nzembo, Vieux kala wana ozalaki wapi ?, Champion mopanga, Monstre d'amour.	10

A noter que ce tableau ne reprend pas toutes les vedettes mais constitue un échantillon représentatif des leaders de groupe qui jouissent du bénéfice net de la célébrité d'actualité. Et, au-delà de la célébrité, le critère fondamental à la base de sa construction se

trouve bien dans le score des noms plaçant Antoine Agbepa Mumba au faite de la pyramide. Il nous paraît fastidieux pour le moment de dater ces noms, mais nous sommes trop convaincu que très peu d'entre eux ont été acquis avant 1990.

Entre-temps, selon leur nature, nous avons soit des noms ou groupe de noms communs (« Mokonzi », « Papa ») soit des noms construits comme ou à partir d'un nom propre, d'un patronyme (Koffi, Wemba, soit encore mixtes (« Papa Wemba ») . Il y a aussi des noms propres, des sobriquets ou des initiales d'autres stars mondiales (« Presley », « Rambo », Le Grand « Che », B. L. ...).

Sur le registre syntaxique nous avons des noms à prédicat ou sans (Le Grand Nkukuta, Le Grand Mayas), des noms ou groupe de noms parfois reliés par la cheville syntaxique « ya » ou « de la » qui joue la fonction de déterminatif (Le Roi de la forêt, Mokonzi ya baniama, Songe ya mbeli), du milieu d'origine (Evala de Malakoff), ou l'expression de droit d'aïnesse telle l'hyperbole « Ya Mokolo », ou des phrases nominales (Le prix Nobel ya ba soucieux), ou une phrase substantivée (L'homme-qui-a-mis-l'eau-dans-coco, Vieux-kala-wana-ozalaki-wapi ? (Vieux, où étiez-vous depuis lors ?), Cas-oyo-benganzembo (ce cas-ci ne peut être soigné qu'en faisant appel à la chanson). Les calembours Papa K.O., R.D.C. nous déroutent respectivement sur le sens des initiales de Koffi Olomide et celui d'un boxeur qui disqualifie par *knock out* son adversaire, ainsi que sur le sigle de la République Démocratique du Congo et le surnom de Roi des coeurs. Ceci participe de la stratégie de sobriquets polysémiques.

La langue avec laquelle sont confectionnés ces noms de scène reste populaire, mais parfois trafiquée dans l'écriture ou la prononciation et le sens, comme pour rappeler la fonctionnalité d'habitus linguistique telle que définie au début du chapitre. L'exercice ci-dessous démontre les variantes linguistiques qui ont servi à construire quelques sobriquets *supra* listés :

1. la langue tribale ou africaine) : *Ekumanyi* (le plus grand en tetela, *Mwalimu* (le professeur en swahili), *Mfumu a mpa* (le nouveau chef en kikongo), Koffi (langue ouest-africaine) ; *Nkuru Yaka* (déformation du lari *Nguri Yaka*), *Bakala dia kuba* (lari) ;
2. La langue française : *Phénomène*, *Souverain 1^{er}*, *Papa bonheur*, *Le Guide*, *Papa sucre*, *Papa fleur* ;

3. La langue anglaise (langue du showbiz par excellence) : *Golden Star* ;
4. Synthèse entre le français et l'anglais populaires : *Papa K.O., Quadra koraman* (l'homme aux quatre kora awards) ;
5. Synthèse entre le français et l'argot kinois (hindoubill) : *Le vieux Nkukuta* ;
6. Synthèse entre nom de personne africain et lieu d'origine étranger (par procuration) : *Evala de Malakoff*²⁶⁴ ;
7. Le lingala pur : *Mokwa a bongo, Nkoy* ;
8. La forme contractée des termes français : *Foridoles* (formateur des idoles), *S'Grave* (sagesse grave), *Olomide* (l'homme aux idées) ;
9. L'hindoubill : *Mangrokoto* ;
10. une synthèse du français avec le lingala (franlingala) : *Le vieux Nganga, Kolo verbe, Le grand kisimbi* ;
11. Des noms étrangers du monde hébraïque (biblique), anglo-saxon, latino-américain ou arabe, révolutionnaire : *Grand prêtre, Jésus, Petit frère ya Yezu, Jules « Presley », Rambo, Grand Che, B. L. (Ben Laden)*.

La sémantique générale de ces sobriquets peut se résumer en une preuve d'étalage de capital culturel (Golden star), un souci de mondialisation (Presley, Rambo), un esprit voyou, Yankee ou de gangster à l'image des films « cowboys » (Gangi ya film, Rambo, Nkuru. Yaka, Le grand Nkukuta, Magrokoto, Grand prêtre), une expression de puissance et de domination (Mopao-Mokonzi, Grand prêtre, Le grand pétrolier), l'auto-représentation, l'ipséité ou l'autoréférence à dose d'orgueil (Le Guide, Ekumanyi), l'altérité oppositionnelle, le marketing social et commercial de soi (Golden Star...), etc. En d'autres termes, l'on poursuivrait l'analyse en classant ces appellations suivant l'objet qu'elles promeuvent : l'élégance corporelle (allure), la violence, la force brute, la ruse, le leadership, l'intelligence, la sagesse, etc. Nous y reviendrons au niveau de la dissertation doctorale.

Les circonstances de prise et adoption des noms de scène sont très variées. Elles dépendent des situations et donc du *sens pratique* : « nécessité sociale devenue nature, convertie en schèmes moteurs et en automatismes (...)»²⁶⁵. A la lumière de l'étude menée par Placide Kabeya²⁶⁶, elles sont basées sur les temps forts : publication d'un nouveau disque, spectacle de grande envergure, tournée à l'étranger, et les autres circonstances telles

²⁶⁴ Malakoff est une ville de France, mais tire les origines de son nom en Ukraine.

²⁶⁵ P. Bourdieu, *Le sens pratique*, op. cit., p. 116.

²⁶⁶ P. Kabeya Bondo, op. cit., pp. 26-29.

la remise d'une distinction (ambassadeur de la paix), ou, pouvons-nous ajouter, l'arrivée dans le groupe d'un nouveau membre qui reçoit un nom de baptême. « Les noms de scène tels que *Fula Ngenge*, *Bin Adam*, *Mokonzi*, *Papa bonheur*, *Grand ché*, *Mwalimu*, ... ont été adoptés dans les contextes de la sortie des nouveaux albums (sic)²⁶⁷», respectivement les CD *Mzee Fula ngenge* (1999), *TH (Toujours Humble)* (2000), *Force de frappe*, *Koweit Rive gauche* (avec pour titre à succès « Papa bonheur », *Wake up* (1986), et *A la une*.

Nous faisons remarquer que souvent certains titres d'albums ou de chansons (*Fula Ngenge*, « Papa Bonheur »...) entrent dans le registre du culte de la personnalité de leur auteur, ainsi que nous en reparlerons *infra*. Au cours de son spectacle au Zénith de Paris, Papa Wemba s'habilla à la mode « Python » et n'hésita pas sur scène à déclarer qu'il était « un python sorti de son antre pour venir mordre tous les petits serpents », entendus par là ses rivaux de scène. C'est en pleine tournée au Congo-Brazzaville que Shungu Wembadio deviendra « Nkuru Yaka » (un manioc de gros calibre) et plus tard « Bakala dia kuba » (un homme expérimenté ou très mûr). Ngiamakanda fit de son titre d'Ambassadeur de la paix, reçu en hommage à ses actes de charité, une stratégie de combat autant que ses gestes philanthropiques. En 1982, ils sont « douze apôtres » à claquer la porte de Viva-la-Musica, pour former Victoria Eleison sous la direction de Jean Emeneya qui s'identifia comme « Jésus ».

Tout récemment, Mampuya Selenge, qui n'est pas un leader, reçoit de son nouveau patron le nom du couturier français « Jitrois » au sein de Wenge Musica Maison Mère, se débarrassant ainsi des oripeaux du groupe concurrent Wenge Tonia Tonia au sein duquel il évolua comme « Gian Franco », prénom emprunté à un couturier italien. Il faut ajouter que des circonstances telles les attaques du 11 septembre 2001 ont inspiré à Koffi Olomide le nom de Ben Laden qu'il voilait sous les initiales « B.L. ». En même-temps il s'en servit pour rire sous cape de l'échec en audience encaissé par J.-B. Mpiana au P.O.P.-Bercy en lui opposant, par argument *ad hominen*, ses propres déclarations et promesses de « corriger au stylo rouge Bercy », soit de faire une leçon magistrale à ses prédécesseurs sur les planches de cette prestigieuse salle. Mais la temporalité seule ne suffit pas pour expliquer les circonstances d'adoption de sobriquets.

L'effort d'exégèse à fournir pour comprendre et expliquer ces dénominations stratégiques vise d'abord à préciser leur sens intrinsèque, ensuite à déterminer leurs sens

²⁶⁷P. Kabeya, *op.cit.*, p. 27.

socio-anthropologiques en rapport avec la structure englobante du champ musical et de la société. En d'autres termes, il s'agit en définitive de déterminer à quelle réalité sociale et symbolique (mythologique) correspondent ces innovations langagières des artistes pour s'identifier, s'auto-représenter, se positionner dans le champ musical et, par extension, dans la société nationale et le monde. Pareils à des marques, ces surnoms labellisés entretiennent des rapports intimes avec celui ou ceux qui le portent mais aussi servent de relais ou de fracture d'avec l'autre (altérité oppositionnelle) de manière à situer par distinction sa position distinguée dans la structure du champ et de la société globale. Même communs, tous ces surnoms agissent comme de noms propres. A ce titre, Claude Lévi-Strauss « isole trois fonctions de l'attribution d'un nom propre : identification, classement, signification²⁶⁸ ». Plutôt que d'analyser toute la litanie des dénominations ci-dessus listées, nous allons nous atteler sur quelques-unes, mais en réservant pour le dernier chapitre le cas d'affrontements entre Jean-Bedel Mpiana et Noël Ngjama.

Né et identifié Jules Shungu Wembadio Pene Kekumba, Papa Wemba²⁶⁹ est leader de ce qu'on nommerait la troisième génération musicale (1970-1980) au Congo et reste jusqu'à preuve du contraire le modèle incontesté de la jeunesse actuelle (quatrième et cinquième générations). La musique de Papa Wemba et le code social qu'il édicta sur la scène et dans la société congolaise firent et font encore école. Il initia et vulgarisa au pays le culte de l'apparence, de l'allure corporelle (habillement aux griffes des couturiers parisiens, italiens, japonais, coupe de cheveux, démarche et parler maniérés) à travers le mouvement de la SAPE (Société des Ambianceurs et des Personnes Élégantes) au Congo, lui-même après s'être abreuvé à la fontaine du dandysme de la diaspora congolaise de Paris. Et la jeunesse congolaise trouva bien là l'esquive à l'*abaco* trop conformiste et officiel. Jules Shungu s'identifiait déjà en 1975, au sein de Yoka Lokolé, comme Papa Wemba, par un rapprochement entre ce terme enfantin servant à désigner le père et la forme abrégée de son deuxième nom. Mais dans un conflit oedipien qui l'oppose jusque il y a peu (si l'on croit à la sincérité du conclave de Maïsha Park) à Koffi Olomide, son ancien nègre qu'il finit *ipso facto* par propulser sur la scène vivante, Papa Wemba, qui a déjà accumulé plus d'un surnom, s'autoproclame encore « Kolo histoire », « Fula-ngenge », ou « Mzee » et signe certains disques sous ces deux derniers titres.

²⁶⁸ F. Zonabend, « Nom », in P. Bonte et M. Izard (sous la direction de), *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, PUF, Collection Quadrige, Paris, 1991, p. 509.

²⁶⁹ Il tient toujours à la séparation, en tant que deux entités différentes, entre Jules Shungu Wembadio, père de famille, et Papa Wemba, vedette de la chanson.

Si Kolo histoire, ce surnom fait d'une juxtaposition du lingala avec le français (franlingala) signifie «source de l'histoire», «Fula ngenge» veut dire «celui qui insuffle du charisme». Star de cinéma (*La vie est belle*), d'une bande dessinée biographique et mannequin, le temps d'un défilé de mode pour le compte de la griffe japonaise Masatomo à Paris, l'histoire de Papa Wemba est bien jalonnée de *lupemba*. Il symbolise le couronnement de toutes les facettes de sa carrière par le logo «fula-ngenge» estampillé sur son épaule droite, et sur celles de ses danseuses et musiciens.

Il a symbolisé sa grandeur à travers ce graphisme magistral de Thembo Kashauri «Kash», né du hasard d'une photo prise en 1998 à l'Eglise Saint-Joseph de Matonge au cours d'un tournage de *La Septième-Arte* sur sa vie d'artiste. Il se présente en ombre chinoise, car l'on voit le chef coutumier du Village Molokai²⁷⁰, mieux le «Fula ngenge» (propulseur des stars), de profil, de devant et de dos à la fois. Les mains levées pour signifier l'élan, l'envol, l'ascension personnelle et celle qu'il a procurée à tous ceux qui sont passés par son école au départ de 1977. Imprimé sur différents documents administratifs du groupe à Papa, parfois sur les calicots de concert, utilisé dans certains programmes sociaux comme celui de la lutte contre le Sida, ce logo va être repris sur la pochette de son CD *A la une*. Particulièrement ici, il est strié d'une courbe ascendante, pour mieux illustrer la graduation symbolique de Papa Wemba, de Zaïko Langa Langa (1969) à Viva-la-Musica/Nouvelle Ecriture (1997) en passant par Viva-la-Musica (1977).

Lorsque Papa Wemba, pour célébrer ses trente ans de carrière et cinquante ans d'âge, organise en 1999 le *Festival Fula ngenge* dans les extra-muros du stade des Martyrs de la Pentecôte de Kinshasa, les frères Christophe et William Meko (sculpteur et ingénieur électromécanicien) réalisent la mascotte de l'évènement sous forme de réplique sculpturale du logo de la vedette, auquel ils vont donner volume et mouvement. Portrait monumental sans retouches de Papa Wemba avec son nez écrasé, le mannequin automate qu'ils réalisent effectue, grâce au mécanisme électromécanique y inclus, un mouvement giratoire de la tête à la montée de la vedette sur le podium. Au bout du compte, il devient un fétiche qui ritualise la scène et ajoute des couleurs émotionnelles à chaque spectacle où il est sollicité.

²⁷⁰A l'image de Fela Anikulapo Kuti qui avait son Village de Kalakuta à Lagos, Papa Wemba invente le sien dans le Quartier d'ambiance Matonge qu'il habite. Il opère alors une contraction des initiales et des deux premières lettres des noms des rues Masimanimba, Oshwe, Lokoloma, Kanda-Kanda et Inzia pour faire Molokai. En fait le Village Molokai, à ne pas confondre avec les îles lépreuses de Molokai du Père Damien de Veuster, ne désignera que la maison de la vedette et le siège de son groupe Viva la Musica sis 42 A, rue Kanda-Kanda dans cette commune de Kalamu.

Ses « mouvements (...) cassent la monotonie que pourraient créer des cris et des pas de danse plus ou moins uniformes qui reviennent au cours d'une longue et gigantesque production ²⁷¹».

Entre-temps, son sens du jeu est tel que Shungu Wembadio mobilise de nouveau son habitus linguistique en se choisissant le surnom d'honneur de « Mzee », terme qui désigne le vieux sage et respecté dans la culture swahili. Mais la stratégie rime alors avec l'âge biologique et symbolique, l'expérience musicale et les innovations sociomusicales qui le placent en position référentielle par rapport aux jeunes comme ceux du clan Wenge faisant preuve d'un haut degré d'illuso dans le champ de la variété congolo-kinoise. Le succès et les stratégies de ces jeunes sont jugés iconoclastes vis-à-vis des icônes sacrées de la génération descendante comme Papa Wemba lui-même qui, par bonheur, déploie sa stratégie indépendamment de l'arrivée à Kinshasa, en mai 1997, de Laurent-Désiré Kabila, identifié déjà comme « M'zee » dans le maquis de Fizi-Baraka à l'est du pays.

Ce cumul de marques identitaires pour Shungu Wembadio n'intervient pas spontanément, mais participe de la trajectoire sociale et de l'habitus (linguistique) de l'agent social qui lui inspirent pareille stratégie de distinction en fonction de la situation de l'heure, mieux de l'état des rapports de force entre lui et les autres agents du champ musical, notamment la vedette Koffi Olomide qui lui a imposé une farouche concurrence de leadership. En d'autres termes, toutes ces appellations en appellent au charisme du chanteur mis à mal par son ancien parolier qui lui oppose, entre autres, et dans un lingala mi-argotique, l'identité de « Kolo lupemba », c'est-à-dire le propriétaire (source) du succès, et se refuse à se reconnaître un quelconque statut social d'ancien salarié de Papa Wemba dans les années au cours desquelles il a marqué son passage (de nègre et chanteur) dans le groupe Viva-la-Musica.

Koffi récuse en fait une influence quelconque de « Mwalimu », le Professeur—un autre sobriquet cumulé de Jules Shungu—, sur son parcours de starisation. Il faut croire plutôt le contraire comme il le clamera dans la chanson pamphlétaire « Malanda-Ngombe », c'est-à-dire le suiviste, publiée dans le CD *Attentat* (1999). Littéralement « un suiveur de vache²⁷² », le malanda-ngombe n'évolue pas différemment du mouton de Panurge, car incapable de

²⁷¹ Tshoko Okako et alii. 2001-2002. « Place et rôle de la mascotte "Fula ngenge" dans la vie artistique de Papa Wemba », *T.P. de Sociologie des loisirs*, sous la direction de Shaje Tshiluila et Léon Tsambu, 2^e Licence en Sociologie, Université de Kinshasa, 2001-2002, p.3, inédit.

²⁷² Suiveur à la manière de vache.

prendre des initiatives (créatrices). La vidéo de cette chanson est scénarisée autour d'un homme qui, par jalousie du succès de l'autre, tente de l'empoisonner autour d'un verre de bière.

Par ailleurs, ayant auparavant constaté que Koffi s'est emmitouflé du titre à rallonges de « Papa » : « Papa Bonheur », « Papa Top », « Papa Plus », Papa Wemba lui fit la remarque ci-après dans une de ses chansons :

Babenga nyama na nyama na kombo na ye

Nalibota papa azalaka be moko e! (CD Dixième commandement ?)

Appelez chaque animal par son nom

Au sein de la famille, c'est à une seule personne qu'est dévolu le rôle de papa.

A quoi Koffi Olomide de répliquer :

Makango ya mama babengaka ye papa (CD Pas de faux pas)

Le petit ami de maman se nomme papa.

Mais plus nanti en capital culturel académique, celui que feu Mateta Kanda, animateur étoile de la radio zaïroise, aimait appeler « l'étudiant le plus célèbre du Zaïre », a plus de mille mots au bout de sa langue. Et Papa Wemba, cinq ans d'humanités, ne peut qu'encaisser les coups de gueule de son adversaire. Alors, il a fallu, pour qu'il soit vengé, attendre l'entrée en scène du virtuose du verbe Félix Wazekwa, que Papa Wemba surnomma affectueusement « Mokwa a bongo » (l'os du cerveau) à cause des textes savants de ses chansons servis à tour de rôle aux deux protagonistes. Diplômé en analyse financière de l'université Paris 8, Félix Wazekwa devient l'ennemi juré de Koffi Olomide qui d'abord ne digérait pas qu'il soit devenu nègre de Papa Wemba à son détriment, puis qu'il monte lui-même sur scène en 1995 et le concurrence au point que le public finit par voir en lui le remplaçant sinon, à tort, l'artisan du succès de Koffi. Mais pour certains, Wazekwa n'est qu'une copie pâle de Koffi alors que lui clame le contraire sur les médias : « Les gens se sont tellement habitués à la copie qu'ils prennent l'original pour celle-là ». Il revendique alors à son protagoniste la reconnaissance de ses mérites et les deux se battent à coups de quolibets, d'injures ou par chansons interposées comme nous le verrons à la section suivante. Il est même arrivé que Wazekwa déplore des actes de vandalisme qu'il mit sur le compte du

« Rambo du Zaïre » : décrochage des calicots de concert, rachat sur le marché et destruction méchante des copies de son CD *Pauvres mais...*

Désormais parolier-interprète de ses propres œuvres, virtuose du verbe, Wazekwa, plébiscité révélation de l'année 1997 par l'Association des chroniqueurs de musique du Congo (Acmeo), se fait remarquer par l'angélisme de ses abstractions verbales et aphorismes dont il se sert souvent pour construire une réalité sociale. Le verbe, selon lui, se pose comme un aphorisme jamais dit et entendu auparavant, contrairement au « proverbe » qui, d'auteur anonyme, fonctionne depuis la nuit des temps dans le commerce langagier et la conscience collective des hommes. Mais l'usage commun qui s'ensuit du verbe le métamorphose en proverbe non anonyme. Doté d'habitus linguistiques acquis au cours de son parcours social de vacancier au village de ses grands-parents, d'étudiant à Paris, et d'adepte des Témoins de Jéhovah, féru de la lecture, Wazekwa développe en lingala un sens de la formule très étonnant qui force l'admiration du public intellectuel comme populaire, et masque sur ce point-là le panache de Koffi. Il taille facilement l'ennemi en pièce, à la télévision autant que dans les quolibets qui assaisonnent ses chansons. La stratégie lui réussit. Il devient « Kolo verbe », le propriétaire (la source) du verbe, « S'Grave » ou la sagesse profonde.

Construite dans la mixité des deux logiques, celle de la langue française, mais aussi du parler argotique kinois, la formule énigmatique de S'Grave peut se comprendre comme un « cas grave » dans le registre médical d'un malade, mais transposé *a contrario*—ce qui donne encore plus de force à l'expression— dans le parler kinois populaire. Car comment une sagesse peut-elle devenir grave ? Il s'invente alors un look : sceptre et touffe de barbe zébrée d'un trait blanc, qui respectivement posent pour des symboles de pouvoir et de poids d'âge caractérisant le sage africain. Somme toute, lauréat du prix de meilleure vedette d'Afrique centrale aux *Kora Awards* 2004 décernés en Afrique du Sud, Félix Wazekwa, qui manie avec magnificence la langue française, accuse l'allure de Confucius et côtoie bien la félicité de l'art musical depuis qu'il compte parmi les cinq stars congolaises d'actualité.

Koffi Olomide qui n'en finit pas avec la stratégie de cumul des surnoms. En marge de son concert à Bercy du 19 février 2000, il explique comment il a accepté de se reconnaître et se distinguer dans la nomination de « Grand Mopao » :

Ce sont les enfants de la rue, les « shégués » qui m'ont baptisé comme ça. Un jour au Beach N'gobila, le port de Kinshasa où ils traînent dans l'espoir de ramasser quelque

chose, je suis arrivé dans ma belle voiture et j'ai été assailli gentiment par une meute d'enfants. Ils me disaient : « Donnez-nous ceci et cela. Vous êtes le Grand Mopao ! » Ça veut dire le « patron des patrons », tout le monde sait ça à Kinshasa, mais je ne le savais pas. C'est un énorme compliment et le surnom m'est resté²⁷³.

Pour se distinguer davantage, il se rapproche cette fois-ci du Saint-Siège. C'est alors que la sainte colère de l'Eglise catholique va s'abattre sur lui à travers un communiqué télévisé de Monseigneur Mosengwo, président de la conférence épiscopale du Congo, qui sermonna le « Petit frère de Jésus » pour s'être prêté le nom de « Benoît XVI », servant désormais à désigner le Cardinal Ratzinger porté sur le trône de souverain pontife. Voilà bien, une fois de plus, l'opportunité de se taper de la publicité gratuite, après bien d'autres bavures comme l'agression commanditée d'un jeune reporter congolais, Marc Tabu, qui couvrait son concert de Bruxelles. Ce qui lui coûta un embargo des médias kinois. Mais auparavant, celui qu'on appelait « l'homme aux idées », contracté en « Olomide », né un certain vendredi, d'où « Koffi » d'après la culture sierra-léonaise du père de sa mère, va se disputer en 2004 le surnom de « Héros national » avec J.-B. Mpiana, le premier à le porter et qui tapissera le ciel de Kinshasa des calicots pour se définir désormais comme « Le Véritable Héros National ». Nous sommes dans le contexte de la commémoration des Laurent-Désiré Kabila et Patrice-Emery Lumumba, élevés au rang des héros nationaux. Et sans risque d'amnésie de notre part, c'est, par stratégie subversive, pour contrer J.-B. Mpiana devenu « Mukulu(mpa) » (aîné en langue luba) que Koffi se baptisa « Mukulukulu » (rusé, malin en swahili).

L'échantillon de sobriquets présenté dans le tableau *supra* montre que les vedettes musicales kinoises aiment à s'identifier aux héros des mythes. « Un héros mythique est d'abord consacré par un nom ou, plus souvent, par les noms qui le désignent dans les variantes²⁷⁴ ». La plupart de ces identités sociales, sinon toutes, participent de l'autoproclamation. Tant que les circonstances de leur adoption demeurent, ces identités restent d'actualité, conservent leur fonctionnalité, s'accumulent les unes sur les autres, sinon elles restent à usage unique et participent de la civilisation de l'éphémère ou tombent dans le cas d'hystérésis. Le nom est histoire, programme, et symbole d'un univers social et mythique, car porteur de sens, souvent travesti ou parodique, et choisi ou adopté (...) par

²⁷³ « "Attentat" à Bercy », Entretien de Koffi avec François Bensignor, in http://www.rfimusique.com/sitefr/cd_semaine/cd_semaine_13741.asp, 19 décembre 2005.

²⁷⁴ C. Abastado, *Mythes et rituels de l'écriture*, Editions Complexe, Bruxelles, 1979, p. 60.

sens pratique et du jeu, « dans une démarche onirique visant à la quête de la distinction vis-à-vis des protagonistes de la lutte ²⁷⁵».

En relayant l'étude de Placide Kabeya²⁷⁶, les univers de référence de la plupart de ces noms sur la scène musicale kinoise appartiennent à l'imaginaire de la mode (Roi de Masatomo); du cinéma (Roi de la forêt²⁷⁷, Gangi ya film, Rambo, Papa Bonheur) ; du sport (Roi Pelé), du pouvoir politique (Maréchal, Héros National, 5è Vice-président, Mokonzi, Chef coutumier du village Molokaï); du monde économique (Akram Ojeh, Mopao, Le Grand pétrolier) ; de l'imaginaire biblique et religieux (Petit frère ya Yezu, Benoît XVI), de la culture locale (Mukulu, Chef coutumier du village Molokaï, Ekumanyi, Nkuru Yaka, Fula ngenge, Bakala dia kuba) ou universelle (Rambo, Roi Pélé, Papa Bonheur). Mais aussi il faut citer l'autoréférence à l'univers musical (Presley, Quadra Koraman). Or l'important ne réside pas dans la référence aux noms, mais dans les mécanismes de leur institution sociale et symbolique. Tous les héros de ces univers différenciés fonctionnent comme des mythes contemporains de l'univers global en tant que structure objective et extériorité intériorisée par les agents du champ musical ainsi doté d'une autonomie relative.

A nous livrer au jeu de relation entre le nom et la personne, nous pourrions chercher à établir, à la lumière de Zonabend, comment les propriétés physiques, psychiques, sociales et symboliques du véritable propriétaire d'un nom se répercute sur celui qui le porte par procuration, par parodie et travestissement de sens. Ainsi dit, en considérant Koffi comme Rambo, comment la mythologie de Rambo fonde-t-elle symboliquement le comportement social, le prestige et le projet de domination de Koffi dans le champ musical congolais ? Série de films d'action américains tournés entre 1982 et 1988, avant de se poursuivre en 2006 en quatrième version, Rambo traduit en aventures de guerre l'idéologie de la violence et de la conquête des Yankee qui voudraient se remettre du cauchemar de la défaite camouflée leur infligée par les forces du Viet-nam rompues dans les combats de proximité face à la machine à destruction massive.

John Rambo, personnage interprété par Sylvester Stallone, ex-Bérêt-vert du Viêt-nam qui, dans *First Blood* ou Rambo I (Ted Kotcheff, 1982) – un mélodrame inspiré d'une nouvelle de David Morrell (1972) –, n'est qu'un militaire marginal qui rencontre exclusion à

²⁷⁵ L. Tsambu Bulu, « Musique et violence à Kinshasa », *op. cit.*, p.201.

²⁷⁶ P. Kabeya Bondo, *op. cit.*, pp.30-34. Nous nous appuyons ici sur son analyse.

²⁷⁷ A l'image de *Tarzan roi des singes* de Edgar Rice Burroughs, du *Roi Lion* des Studios Disney (1994).

son retour au pays, devient un danger et se met à défier la police d'une petite ville américaine. Il finit par se rendre. Cependant le film prend un tournant propagandiste pour la guerre froide dans *First Blood Part II* (George Pan Cosmatos, 1985), porté sur la promotion de l'idéologie reaganienne, et *Rambo III* (Peter MacDonald, 1988), inspiré par l'occupation soviétique de l'Afghanistan où il a la mission de délivrer un prisonnier de guerre, le colonel Samuel Trautman. Rambo incarne désormais un personnage, le héros sur qui repose tout le poids émotionnel autant que la hargne revancharde des frustrations provoquées par la défaite américaine camouflée au Viêt-nam et l'opinion publique bafouée. C'est l'avalanche de la violence à travers le spectacle d'une véritable machine de guerre qui tue à tour de bras, spectacle chorégraphié d'hélicoptères, d'abord ceux banals de police dans *First Blood* puis ceux de guerre impressionnants dans *Rambo III*, suivi d'usage surréaliste du M60 E3 7.62mm. C'est le mythe du super soldat ! Dans *Rambo IV* de 2006, une espèce d'autoportrait réalisé par Sylvester Stallone, le héros est aux prises avec un groupe extrémiste raciste.

Une certaine opinion pense qu'en double de Rambo ou de B. L., Koffi Olomide reste la vedette qui s'illustre le plus dans des coups fourrés dirigés contre son personnel artistique, ses pairs du métier et les hommes des médias. L'on se rappellera l'attaque par sbires interposés contre le chanteur « Duc » Hérode Mandiangu en 1996 pour avoir exploité dans ses clips les charmes de son ancienne danseuse avec qui il (Koffi) eut une idylle et un enfant. Ce marketing joua en faveur de la fille, car aussitôt le Rambo du Zaïre remit sur la sellette musicale et sentimentale sa douce dulcinée. A la suite des voies de fait, la victime se plaignit devant un tribunal avant de se confier à la presse qui rapportait :

(...) Quatre gardes du corps de Koffi dont un champion de lutte du Zaïre ont cerné « Le duc ». L'un d'eux s'est chargé d'asséner de violents coups au jeune chanteur qui s'est retrouvé avec les arcades sourcilières tuméfiées. A l'heure actuelle, la victime se serait déjà plainte devant un tribunal pour coups et blessures volontaires²⁷⁸.

Et la dernière bavure en date est cette agression commanditée contre le reporter-animateur télévisé Marc Tabu à Bruxelles. Donc, « Le Rambo du Zaïre » va essayer de se ressembler, aujourd'hui presque en décalage ou par hystérésis (son héros n'étant plus d'actualité) au

²⁷⁸ L. Tsambu, « Un commando à la solde de Koffi Olomide agresse Hérode Mandiangu », in *Perspectives*, n° 109, 13-16 décembre 1996, Kinshasa, p. 6.

Rambo d'Amérique, prénomme son enfant « Rocky »²⁷⁹, et devient l'homme pour qui tous les coups sont permis, combattant sur tous les fronts :

Le nom peut être doté de propriétés telles qu'il y a interactions entre l'individualisation par le nom et le statut, effectif ou prédictible, du destin individuel correspondant : on pensera ici aux pratiques très répandues de changement du nom d'une personne malade pour en éloigner le mauvais sort, l'attribution de noms-masques pour tromper la mort, etc. Isolables en tant que telles, les propriétés d'un nom peuvent lui appartenir indépendamment de la personne qui le porte : ainsi considérera-t-on que deux personnes portant le même nom sont, par ce fait même, assujetties à une même destinée ; ou encore certaines contraintes sociales pèseront sur des personnes portant le même nom, que cette situation entraîne des obligations de solidarité réciproque ou le respect de mêmes interdits. La dénomination fonde l'identité de l'individu (...), concourt à la détermination et à la définition de la personnalité, tant singulière que sociale²⁸⁰.

Akram Ojjeh (1918-1991), dont la veuve devint l'ancienne maîtresse de Roland Dumas, est un milliardaire marchand d'armes saoudien qui racheta le mythique navire le *France* le 24 octobre 1977, pour la somme de 80 millions de francs avant d'être racheté à 77 millions par l'armateur norvégien Knut Ulstein Kloster, pour la tâche de promener les Américains dans les Antilles²⁸¹. Si Koffi Olomide était devenu le double du riche saoudien, serait-ce pour brandir son capital économique convertible en capital symbolique, et vice versa ? Sociologiquement, ces fantaisies de lutte ne participent encore que de l'ordre parodique et de l'approche onirique, car au moment de se prêter ce nom qui n'est plus fonctionnel aujourd'hui, le « Grand Mopao » (grand patron) est loin d'égaliser le mythe contemporain du riche saoudien. Du même ordre, que les petites danseuses d'Adolphe Lodi Elongo « Dominguez » se lavent les pieds avec du champagne (clip du single « Voyage Cayenne », 2005), que celles de Koffi arborent leur cravate à fleur de cuisses (clip de *Monde arabe*, 2004), et que les artistes de Wenge Musica Maison Mère, mallettes en main, s'encordent du même accessoire vestimentaire pendant sur des torsos nus sous la veste (clip « Alerte générale », 2004), l'esthétique de la parodie, de la subversion et du travestissement

²⁷⁹ C'est le titre d'un autre film tourné en cinq épisodes où Rocky (Sylvester Stallone) est un boxeur américain aux prises avec un boxeur russe qu'il finit par démolir au cours de Rocky V. Rocky serait tiré de l'histoire du boxeur américain Rocky Marciano qui, bien avant Mohammed Ali, devient un mythe contemporain du ring.

²⁸⁰ F. Zonabend, *art. cit.*, p. 509.

²⁸¹ « France », in <http://www.nouvelouest.com/no/mag/mag/076/france3.htm>, 18 janvier 2006.

de sens, comme celle de l'onirique, reste actuellement une stratégie de quête de leadership très prisée dans le champ de la variété congolo-kinoise.

Après avoir longtemps investi l'imaginaire du pouvoir traditionnel sous l'appellation de « Chef coutumier du village Molokaï », Shungu Wembadio, de la tribu tetela, devient officiellement autorité coutumière investie de l'ethnie des Anamongo dont descendent les Atetela. En effet, en août 1999, au cours du *festival Fula ngenge* commémorant ses trente ans de carrière musicale et cinquante ans d'âge biologique, Papa Wemba reçut sur le front la couronne de « Grand Notable Anamongo » assortie de tous les attributs du pouvoir y afférent. Et le mythe en tant que discours lointain devenait réalité présente. Cette plongée au grand jour dans l'univers de la société coutumière ne peut être interprétée sans ramification avec l'univers musical, car elle est bien comprise, au sujet de Papa Wemba, comme une quête de charisme autant que la chanteuse Tshala Muana se fit sacrer « reine » par le chef coutumier Kalamba de l'ethnie luba-lulua (Kasai Occidental). L'on n'oublie pas, dans la foulée, l'exemple du chanteur Marie-Paul Kambulu, ce soi-disant « Mwata Yamvu » (chef coutumier lunda) non encore intronisé. Ce sont là des exemples de stratégie similaire, d'homologie structurale dans le comportement des agents définie par l'habitus de classe ou catégorie sociale : « Les agents porteurs du même habitus n'ont pas besoin de se concerter pour agir de la même façon ²⁸² ».

Mais sa carrière de « sapeur » autoproclamée dans la métaphore de « Fula ngenge » ou « Kolo histoire » a parfois desservi le capital charismatique de Papa Wemba. Il est accusé, à cause de son « langage corporel », de prêcher la délinquance, de corrompre la jeunesse et toute une génération d'artistes poussées vers la culture de la frime et de l'artifice :

Le dandysme –mode vestimentaire ou mode de vie– est une stratégie. C'est le refus de l'anonymat ; dans la manière de s'habiller, c'est une recherche d'excentricité plutôt que d'élégance ; dans le comportement, c'est un art de la surprise, une escrime dont l'impertinence est l'arme, mais une escrime à fleurets mouchetés. « Le désir du dandy [est] de faire précisément le contraire de la chose à laquelle on s'attendait » ; il oscille entre la morgue et la fantaisie ; il veut étonner ; il n'est que le produit d'une société qui s'ennuie. On l'a associé à l'impuissance ou à l'inversion sexuelle ; l'explication n'est pas toujours exacte et jamais suffisante : il faut penser que dans une société où la réussite masculine est politique ou économique, le dandysme

²⁸² P. Bonnewitz, *op. cit.*, p. 71.

consiste à refuser ces moyens pour triompher par l'apparence et la futilité—ce qui est (...) une stratégie féminine²⁸³.

C'est l'idéologie de la culture dominante parodiée, celle de la distinction, qui guide ainsi ces jeunes de la culture populaire. Cependant, il est fondamental de souligner que ce comportement des artistes non seulement agit en fonction des enjeux de la scène musicale, mais aussi comme comportement de classe. Par ailleurs, la construction du leadership sur l'espace musical ne peut s'entendre que dans le sens de sa quête, de sa conquête et de sa conservation ou accumulation en tant que position d'enjeu qui, en principe, selon un critérium d'évaluation, et suivant des instances de légitimation comme l'édition musicale, les médias, les prix musicaux, l'audience..., ne peut être partagée à la fois par plusieurs individus en compétition ni par au moins deux groupes antagonistes. Mais une fois conquise, le leadership, comme tout pouvoir non naturellement donné, est évanescent. A ce titre, le plus dur est encore d'être capable de l'accumuler et de le conserver. Le nom seul ne suffit pas, encore faut-il savoir vexer l'ennemi à travers le disque ou répondre par la même voie aux attaques.

SECTION 2. LUTTES DE POUVOIR A TRAVERS LES TITRES ET /OU CONTENU DES OEUVRES

L'usage des dénominations de scène, ces identités autres que les identités familiales pour se construire ou faire prévaloir son charisme, n'est pas la seule forme de stratégie lexicale mise à contribution dans le champ de la musique populaire urbaine à Kinshasa. Les titres des œuvres discographiques comme leur contenu s'ouvrent comme un autre front de guerre et contribuent à alimenter ces joutes oratoires communément désignées « polémique ». Ce sont des luttes symboliques entre vedettes qui procèdent d'une manipulation lexicale connotée de violence ouverte ou camouflée, passive ou active, dirigée contre un ou plusieurs interlocuteurs pris pour des adversaires, voire des ennemis réels ou imaginaires. Parce que la structure psychologique et culturelle du champ musical kinois est telle que les agents y vivent dans la psychose de l'ennemi, du diable et de la destruction par l'autre. Une star qui s'est sentie vexée, diabolisée dans les propos d'une autre star ou du porte-parole de celle-ci, un cri lancé, un mot dit ou chanté de manière allusive, dans les médias ou sur disque, ne laissera pas indifférent celui qui se serait senti visé.

²⁸³C. Abastado, *op. cit.*, pp.99-100.

Le sens pratique est tel qu'il est parfois courant, notamment chez Koffi Olomide, de recourir à cette stratégie pour s'aménager des avantages publicitaires gratuits en attirant l'attention des médias et du public vers lui. A cet effet, les stars musicales kinoises usent de la stratégie des « titres des chansons ou des disques, fortement teintés de violence, [qui] renvoient [ainsi] aux noms de scène²⁸⁴», soit à l'autoréférence, à l'ipséité ; bref à l'autoreprésentation par laquelle on se représente aussi les concurrents dans le champ. Un inventaire non exhaustif de ces titres nous donne par vedette et/ou groupe un échantillon des titres de CD et chansons ci-après :

- a) *Noblese oblige* (1993), *Magie* (1994), *VI2* (1994), *Loi* (1997), *Ultimatum* (1997), *Droit de veto* (1999), *Attentat* et « Malanda-ngombe » (2000 ?), *Force de frappe*, *Effrakata* et « Suivez le guide » (2001), *Affaire d'Etat* (2003), *Monde arabe* (2004) (Koffi Olomide et Quartier Latin) ;
- b) « Tempête du désert », *Pentagone* (1996) Wenge Musica BCGC Tout -Terrain 4 x 4 ;
- c) *Feux de l'amour* (1996), *Titanic* (1998), *Anti-terro* (2004), (J.-B. Mpiana) ;
- d) *Force d'intervention rapide*, *Terrain eza miné*, *Kibuisa-mpimpa-Opération dragon*, *A la queue leu leu*, *Tindika lokito*, *Alerte générale* (Werrason et Wenge Musica Maison Mère) ;
- e) *H.T. Apocalypse* (Adricha Tipo-Tipo) ;
- f) *Position de tir* (« Mbuta Likasu ») ;
- g) *Offensive généralisée* (Nsimba « Alpatshino ») ;
- h) *Tremblement de terre* (Matumona « Defao ») ;
- i) *Force tranquille* (Super Choc de « Shora » Mbemba) ;
- j) « Respect », « Complexe », *Yo nani ?*, *Faux mutu moko boye* (2004) (Félix Wazekwa) ;
- k) *K.O. Spécial* (Groupe Jolino) ;
- l) *Etat d'urgence* (Boom des As) ;
- m) *Jetez l'éponge* (Zaïko Langa Langa) ;
- n) *Force d'attaque* (Jeef Ifonge) ;
- o) *Dixième commandement*, *Mzee Fula ngenge*, *Bazonkion* (Papa Wemba et Nouvelle Ecriture) ;
- p) *Onzième commandement* (Damien Aziwa « Dalai Lama ») ;
- q) *Paparazzi* (Tambours Levallois) ;

²⁸⁴ L. Tsambu Bulu, « Musique et violence à Kinshasa », *art.cit.*, p. 201.

- r) *Dernier avertissement* (Josky Kiambukuta) ;
- s) *Satan* (OK International) ;
- t) *Guet-apens* (Abby Souria) ;
- u) *Ya ku dominer*, Alain Makaba (Simon Music, 2003) ;
- v) *Couvre-feu* (1998), *K.O. debout/Carte jaune* (2001), *Eboulement* (2002) (Wenge el Paris) ;
- w) *Jugement dernier* (Aimé Buanga, Wenge Kumbela, 1998) ;
- x) *Cessez-le-feu, Confrontation* (Dakumuda) ;
- y) *Sanction*, « Faux patron » (Quartier Latin Academia) ;
- z) *Terreur de la ville* (Rombaut Tunani) ;
- aa) *Mortel Combat* (Alain et Bouro Mpela, Orchestre Génération A, 2005) ;

Ces mots forts ne sont sollicités que par sens pratique du marketing pour frapper l'esprit du public, et par conséquent pour violenter la conscience du concurrent, rabaisser sa réputation ou répliquer à des attaques d'un ennemi parfois imaginaire, mais inévitable sur le terrain. C'est ici qu'il faille encore relever les homologues structurales entre le champ politique et le champ de la musique populaire. En effet, la xénophobie ethnique est une marionnette dont les ficelles sont tirées par Mobutu en guise de stratégie de reconquête du leadership au cours des premières heures de la Transition démocratique. Avant de recourir à l'étape ultime à la chasse du non-originaire, l'épuration ethnique s'est matérialisée par la pratique de l'insulte à l'endroit du voisin ou de l'« étranger » dans le Haut-Zaïre (l'actuelle province Orientale) et au Katanga. Dans la première, le gouverneur de l'époque développa une rhétorique xénophobe dans sa province : *Kila mamba na kivuku yake* (à chaque crocodile sa marre) ; tandis qu'au Katanga, le gouverneur Kyungu wa Kumwanza traita la communauté kasaïenne triomphaliste, après l'élection à la CNS de Tshisekedi comme Premier Ministre, et en surnombre dans la province cuprifère, de *bilulu* (insectes), et son leader de *kivubi* (têtard), en regard du volume respectable de sa tête²⁸⁵.

Les titres de disques et chansons ci-dessus ne correspondent parfois pas au contenu. D'aucuns constituent de simples titres d'albums sans qu'ils annoncent une chanson. A signaler que la pratique du titre-générique truffé de cris, d'animations et de riffs de guitares justifie davantage le caractère intrinsèquement creux de ces titres mais sociologiquement destinés à jouer la fonction distinctive et d'autoréférence par la charge polémologique et allusive véhiculée. De ce fait, puisqu'il faut surveiller de près le comportement de

²⁸⁵ L. Tsambu Bulu, « Musique et violence à Kinshasa », *art. cit.*, p.200.

l'adversaire, Papa Wemba va réagir aux cri et scène anodins de « lance-pierre » insérés dans le clip « Loi » et la chanson « Micko » (Loi, 1997) de Koffi. Ainsi, usant d'une stratégie subversive, va-t-il prononcer ces paroles au début de la chanson « Woman » (CD *À la une*) :

*Zacharie Bababaswe, molangi ya pembe,
Sam Mpenge Mbey, Grands Lacs,
Bazakana Bayete, Eben,
Paulin Mukendi,
Bino nde bapanzi sango ya solo
Bana bakosama mingi e
Kasi lokola ngai navandaka na songe ya nzete
Moyen bango bakakola ngai eyali te
Po bazalaka obe na lance-pierre ya mvuaba !*

Zacharie Bababaswe, la vérité nue,
Sam Mpenge Mbey, Grands Lacs magazine,
Bazakana Bayete, magazine Eben,
Paulin Mukendi,
Vous qui êtes les as de l'information,
Les enfants ont été longtemps désinformés,
Mais comme je me niche au faite de l'arbre
Il leur est impossible de me décrocher,
Parce qu'ils n'ont pour arme qu'un lance-pierres flasque.

Papa Wemba s'implique d'abord dans une quête de légitimité auprès des instances médiatiques en interpellant ceux qu'il considère comme des chroniqueurs de la vérité avant de développer son attaque fondée sur la dérision des actes de l'adversaire dont l'arme ne saura atteindre une cible qui juche au faite des cieux. Aux médias, sous-entend-il, de prendre leurs responsabilités d'informer à juste titre la jeune génération d'artistes et du public victimes de la sous-information et de la désinformation sur sa vraie noblesse artistique.

Et l'adversaire répliqua à son tour dans le CD *Force de frappe* :

*Elili ya likwangola edzokisa n'ango moto te
Eh eh eh eh, pamba!*

L'ombre d'une machette ne blesse personne

Eh eh eh [rire], c'est en vain !

Visibles dans les clips du CD *A la une*, les ombres estampillées sur l'épaule de Papa Wemba et de ses « lieutenants » de scène, représentant son logo « Fula ngenge », inspirèrent à Koffi des propos pleins d'allusions et de dose de dérision vis-à-vis de l'ennemi qui célèbre sa position ascendante sur le terrain de la chanson congolo-kinoise. Il faudra noter qu'au départ Papa Wemba fut fondamentalement humilié, dans la chanson et le clip « Malanda-Ngombe » (CD *Attentat*), par son ennemi intime avec qui les accords de paix conclus à travers le CD *Wake up* (1996), qui faillit s'intituler *Wekop* (Wemba-Koffi production), ne durèrent que la vie d'une rose. Par ailleurs, gêné par l'ombre de Werrason qui désormais impose sa loi sur la scène kinoise, Papa Wemba qui croyait reconquérir son succès sur le terrain kinois en misant, comme acteur, sur l'émiettement du groupe Wenge Musica BCBG Tout-Terrain 4 x 4, s'en prit à Werrason en des termes désobligeants dans la chanson « Maria » (CD *Fula Ngenge*, 1999) :

Godji Bukasa, kumbela ngai bomengo au banc des accusés ko !

Mpona kala te, nakosomba zamba

Banyama nyonso bakoma ya ngai

Godji Bukasa, traîne-moi la fortune au banc des accusés !

Puisque bientôt, je vais acheter la forêt

Afin que toute sa faune devienne ma propriété

N'ayant aucun rapport avec le thème de la chanson, ces propos, « dits » par Shungu Wembadio au milieu de la chanson, firent alors vibrer la fibre ethnique de la famille artistique ressortant de la province du Bandundu. Car l'allusion à la forêt (*zamba*), symbole du fief de Ngiama Makanda, soit-disant seigneur de la forêt, est considérée comme une tentative d'usurpation du pouvoir et d'expropriation du patrimoine foncier des Kongophones, majoritaires à Kinshasa et considérant l'ex-province de Léopoldville (Bandundu, Bas-Congo et Kinshasa), située à l'ouest du pays, comme leur terre ancestrale. C'est alors que par le même médium, Emeneya Mubiala, en solidarité avec son « frère ethnique » Werrason, et dans une stratégie d'alliance naturelle par le « sang », va user d'un lexique incisif, teinté de haine à l'endroit de celui qu'il considère dans ce contexte comme l'étranger expropriateur, venu de la partie est du Congo, terre théoriquement de savane. Tel est le sens sociologique à accorder à son aphorisme :



*Eh ! petit frère propre Ngiama, roi de la forêt,
Mopaya akoki kosomba zamba te ! (« Washinton » (sic), CD Longue Histoire, 2000)
Mon jeune frère de sang Ngiama, roi de la forêt,
L'on ne peut aliéner le patrimoine forestier à un étranger !*

Comme pour durcir le ton de cette riposte placée juste avant la prose lyrique de la chanson, le « Roi de la Forêt » imposa à son groupe musical et à sa « " Majorité Plurielle²⁸⁶" le port d'une coupe de cheveux qualifiée de " Tour de contrôle", arborant une raie tracée en périphérie du cuir chevelu. La raie symbolise ici la nécessité de protéger la forêt des prétentions étrangères ²⁸⁷ ».

Par ailleurs, l'arrivée de Wazekwa sur scène, c'est-à-dire son investissement dans le jeu ou champ concurrentiel, insécurise Koffi à qui ce dernier réclame des comptes pour avoir contribué à sa carrière alors que « Le Grand Mopao » considère comme participant du mensonge toute coopération antérieure avec lui. Mais Wazekwa alerte l'opinion publique (audience) en tant qu'instance de légitimation sur ce qu'il taxe de malhonnêteté, sinon, dit-il sur les ondes : « A quel titre Koffi Olomide me remercia-t-il sur la pochette de son CD *Koweit rive gauche ?* » Afin d'inviter Koffi à la modestie, Wazekwa prend deux fois un ton taquin :

*Hum ! Léon Tsambu,
Vérité ekufi te, kasi balingi bakunda yango ! (« Eza verbe », CD *Pauvres mais...*)(1996)
Hum ! Léon Tsambu,
L'on se précipite d'enterrer la mort qui garde pourtant son souffle de vie !*

*Sylvie Mangoyo, mayele echanger bongo (« Pauvres mais... », CD *Pauvres mais...*)
Sylvie Mangoyo, l'intelligence a déménagé de cerveau.*

Cette interlocution de l'artiste avec deux hommes des médias (presse écrite et audiovisuelle) mais partageant plus ou moins les coulisses de sa vie artistique, le hors champ de la vedette, témoigne d'un souci d'abord de s'en tenir à la vérité par les instances de légitimation (les professionnels de l'information), puis de continuer de narguer son adversaire. La réplique de Koffi ne tarda pas :

²⁸⁶ Inspirée de la gauche française, alors au gouvernement, ce slogan sera popularisé à Kinshasa par Werrason.

²⁸⁷ L. Tsambu Bulu, « Musique et violence à Kinshasa », art. cit., pp. 2004-2005.

Lukuta eyaka n'ascenseur, vérité eye na escalier pe ekomi (« Loi », CD Loi)

La vérité emprunte les escaliers et tarde à s'imposer alors que le mensonge arrive avec célérité par ascenseur.

La gué-guerre perdura par quolibets interposés et d'autres formes de provocations stratégiques telles les harcèlements verbaux jusqu'au jour où Wazekwa réajuste sa stratégie d'attaque. Quittant momentanément le registre des séquences parlées (c'est-à-dire des propos dits sur disque), il répond sur un ton incendiaire, par une composition entière, aux propos allusifs ci-après, inspirés à Koffi par la touffe de barbe de son ennemi intime :

Soki ozobunda na ntaba kobanga mino na ye te (CD Effrakata)

Qui lutte contre une chèvre ne doit point redouter ses dents

Voici alors le texte de la chanson « Complexe » (CD *Yo nani ?*) en guise de réplique salée de Wazekwa :

1. *Biloba loba mabe*

Les colportages comptent parmi les vices

Tshaku kolo, omoni lelo, okomi na suka

Aujourd'hui tu arrives à ta fin pour avoir été perroquet

Okoloba bien

Tu en verras de toutes les couleurs !

2. *Complexe eza eloko oyo oza kokamua (2x)*

Le complexe te fait râler

Po ezo bangisa yo, olingi nga pe nabanga

Tu voudrais que j'en redoute comme toi

Complexé oza

Tu n'es alors qu'un parfait complexé

Batuni yo mvula obotama okomi kokosa

Tu rabats ton âge quand on te le demande

Tozali koloba lingala oye obandi français

Tu rejoins en français une conversation en lingala

Olobaka ozua diplôme nanu pe tomona te

Où est la preuve de diplôme pour tes études tant vantées ?

Osonbi motuka na yo moko okomi komikumisa

Tu bombes le torse pour avoir acheté une voiture

Musique eza mama na biso kasi olingi obala mama

La musique est notre mère mais tu veux en faire ton épouse

Bokasi nioso ya bato ekoki kosalisa yo te, se losambo

Compte sur la prière plutôt que sur toute la force réunie des mortels

Bakomisi vérité orpheline, lokuta famille nombreuse

Ils ont fait de la vérité une orpheline, et du mensonge une famille nombreuse

Esi ozui oyo olingaki, kasi naino olingi te oyo ozui

Tu as déjà obtenu l'objet tant convoité, mais sans y avoir encore trouvé satisfaction

Complexé oza pe okotikala complexé kasi ngai te

Tu es complexé, tu le resteras, mais pas moi

Lelo ofingi ya ngai nzoto po ya yo ezanga défaut

Tu vas jusqu'à caricaturer par l'injure mon physique comme si le tien était parfait

Po olobela moninga polele il faut ozala na kuiti

Ce n'est que sous l'écume de l'alcool que tu peux dire la vérité à ton vis-à-vis

Mobali oboyaka na Kin ake Poto olingi ye

A Kin, tu as repoussé un homme pour qui tu languis d'amour dès qu'il a débarqué en Europe

Ozo tambola na baninga olingi baselela yo dépense

Quand tu vas de compagnie avec les amis, tu veux qu'ils dépensent pour toi

Ba-questions eza ya yo, kasi ba-réponses ya ngai

Les questions sont les tiennes, mais moi je me réserve les réponses

Les traits linguistiques de ce texte pamphlétaire, communs à la chanson populaire urbaine des deux Congo, se caractérisent par l'usage du lingala ou d'une variété du lingala forgé à partir d'emprunts à la langue française tout en gardant son caractère populaire. Ici ou ailleurs, ces emprunts peuvent juste servir à construire le titre de la chanson, autant qu'ils peuvent s'incruster au milieu d'un vers ou être mis à contribution pour forger un mot, un verbe qui aurait pourtant son équivalent ou quasi-équivalent dans la langue d'usage. Comme le note l'universitaire brazzavillois Paul Nzete, qui nous inspire cette critique, certains traits linguistiques de la chanson populaire urbaine des deux Congo «sont dus au fait que ces textes relèvent à certains égards de la littérature orale et non simplement du langage ordinaire

», mais aussi indiquent que « le français fonctionne dans la chanson (...) des variétés beaucoup plus comme une parure (un signe extérieur de culture) que comme une langue de communication »²⁸⁸. Et à ce titre, virtuose du verbe, Wazekwa n'hésite en aucun instant à faire étalage de son capital culturel qui fait parfois obstacle à la compréhension de son message par le commun des mortels, mais génère à la fois une valeur symbolique ajoutée et distinctive sur le champ de compétition.

Le lexique et les images ici manipulés expriment toute la hargne de Wazekwa pour en découdre avec un ennemi plutôt qu'un adversaire qu'il prend, par la figure rhétorique d'analogie, tantôt pour un païen, tantôt pour une femme, tantôt pour une (personne de) mauvaise compagnie jusqu'à incarner Œdipe. La lutte devient hors champ musical en se transposant sur le champ de la culture intellectuelle (scolarité et diplôme, évocation psychanalytique du complexe d'Œdipe), de l'éducation familiale reçue (introduire le français dans une conversation en lingala, vice de vantardise, mensonges, injures), du physique (caricature de la barbe relookée de Wazekwa)... Le complexe d'Œdipe est évoqué dans la phrase *Musique eza mama na biso kasi olingi obala mama* (tu veux faire de la musique, notre mère commune, ton épouse). A la manière d'Œdipe qui tue son père et entre en copulation avec sa mère avant de revenir à la raison et d'aller se crever les yeux dans la nature, Wazekwa pense que la volonté affichée par Koffi d'éliminer toute concurrence dans le champ procède d'un crime d'Œdipe. Il aimait à le déclarer à la télévision, en disant que Koffi veut être le seul élève de sa classe ou de son école au point qu'au bout de l'année, il est proclamé le premier et le dernier à la fois.

Par ailleurs, l'opinion et les médias placent Koffi Olomide, qui arrache la palme d'or de sobriquets jetés au vent de la frime, à la fois au faite de la subversion verbale et du harcèlement moral en tous genres de ses rivaux. C'est qu'il fait preuve d'illusio hors du commun dans le champ musical. Fort d'une pratique verbale séduisante, en français comme en lingala, il fait preuve plus que quiconque d'habitus de théâtralité de la parole, doté du sens pratique, d'une grande maîtrise du jeu compétitif sur le champ de la musique populaire congolo-kinois. Tenez ! Il s'autoproclame le guide à suivre, et érige cela en onzième commandement imposable à tous les *nguangi*²⁸⁹ dans la chanson « Suivez le guide » (CD *Effrakata*). Il y a peu, il se moquait du groupe Zaïko qui tournait en rond (« Rond-point »,

²⁸⁸ P. Nzete, 1991. « Le lingala de la chanson zaïro-congolaise de variétés », in *Afrique 2000*, n° 4, Bruxelles, février-mars 1991, p.100-101.

²⁸⁹ Terme argotique de mépris par lesquels Koffi désigne dans cette chanson tous ses concurrents sur la scène musicale.

CD Droit de veto) parce que cloué depuis des lustres au sol kinoïse, au ront-point Kimpwanza –lieu où se tiennent ses séances de répétition–, placé dans l'impossibilité de voyager pour l'Europe. Il fut d'ailleurs accusé d'avoir joué à la délation dans les ambassades contre le groupe de Nyoka Longo, mais prit soin de récuser ces allégations dans la presse. Quand par ailleurs Werrason lance son leitmotiv « Tout le monde à la queue leu leu ! », il le pastiche en termes de « Tout le monde à genou » dans la chanson-générique « Affaire d'Etat », titre de son CD que les fans de J.-B. Mpiana lui réclament, car ce n'est qu'un littéral plagiat de l'expression luba *Bualu bwa ditungu*, slogan de leur idole²⁹⁰. Dans le clip « Affaire d'Etat », le « Quadra Koraman » (détenteur de quatre Kora Awards), devenu Papa 10²⁹¹, récupère la chorégraphie costumée du groupe à Werrason, exécutée à son entrée en scène au cours du double Zénith, et, dans son sens d'anticipation ou sens du jeu, prend soin de rendre hommage à M. Jackson, son vrai auteur...

Ils sont frappés du sceau de l'immortalité dans le *Dictionnaire Universel* de la langue française (Hachette/Edicef, 1995) : Joseph Kabasele, Pascal Tabu Ley « Rochereau », Pascal Lokua Kanza, Raymond Lema-a-Nsi Nzinga « Ray », Kabasele Yampanya, Papa Wemba, Koffi Olomide. Mais contre qui, Félix Wazekwa, le « Confucius congolais », adresse-t-il le quolibet suivant ? :

Basala makasi, bakombo na bango ekoka kokota na dictionnaire

Kasi na Bible te ! (CD Faux mutu moko boye, 2005)

Je les invite à plus d'efforts pour que leurs noms figurent dans les colonnes du dictionnaire
Mais jamais dans la Bible !

Sûrement contre ceux qui se frottent avec lui dans la compétition. Peut-être essentiellement à Koffi Olomide, mais pourtant ils ont semblé mettre leurs différends en veilleuse depuis les accords de Maïsha Park.

L'on ne peut clore cette section sans signaler le rôle combien capital joué par l'*atalaku* dans la joute oratoire des stars kinoïses de la musique populaire. Né au sein du

²⁹⁰ Lire J.-M. Denis, « Star wars à la kinoïse », in *A m Afrique Magazine*, n°218, Paris, novembre 2003, p.58.

²⁹¹ Par rapport au prix obtenu de meilleure vedette africaine de la décennie des *Kora Awards* (Durban, décembre 2005).

groupe Zaïko Langa Langa en 1982, soulignons à la lumière de Bob White²⁹² que le poste artistique d'*atalaku* reste très stratégique dans la variété congolaise :

Personnage à la fois fantaisiste et sérieux, l'*atalaku* est chargé de dire, chanter ou crier des mots au terme d'une partie lyrique ou au milieu de riffs de guitares, afin d'animer le spectacle. Sur scène comme sur disque, il assure la promotion de son leader et de ses collègues en chantant les louanges d'élites locales qui, en véritables " bourgeois gentilshommes " ne peuvent que s'enthousiasmer et délier le cordon de leur bourse. Poète et bouffon, satire et griot, l'*atalaku* est apte à user de toutes les ressources du langage pour dépeindre la réalité sociale. A la fois outrageux, trublion, grivois et bouffon, il use ici d'un langage métaphorique codé et subversif, là d'une verve univoque et réaliste, pour conter la chronique sociale ou les contradictions de la vie moderne²⁹³.

Fort de ses talents, l'*atalaku* fonctionne aussi comme un second couteau, une arme symboliquement manipulée par le leader du groupe pour en découdre avec ses adversaires. C'est sous cette identité qu'ont fonctionné ou fonctionnent sur scène Didier Kalonji Mukeba « Bill Clinton », Mazimi Movili « Céléo Schram », « CNN », « Kérosène », « Mokusa mbwa » (démageaison de chien), Eric Elondo « Gesac²⁹⁴ »—devenu « Junior Bush » depuis qu'il s'oppose à Kalonji Mukeba « Bill Clinton », « Papy Cocaïne », « Brigadier », « Kilimandjaro », « Biscuit des écoliers », « Roi David », et que savons-nous encore !

Comment la compétition entre vedettes kinoises se transmue en violence symbolique sur l'espace médiatique ?

SECTION 3. L'ESPACE MEDIATIQUE COMME CHAMP DE VIOLENCE SYMBOLIQUE

Le champ médiatique se situerait hors champ musical; mais en réalité les deux champs sont connexes et interdépendants. Les médias comptent énormément sur la musique

²⁹² B. W. White, « Modernity's trickster: "Dipping" and "Throwing" in Congolese Popular Dance Music », in *Research in African Literatures*, volume XXX, n°. 4, 1999, pp. 156-175.

²⁹³ L. Tsambu Bulu, « Musique et violence à Kinshasa », *art. cit.*, p. 201.

²⁹⁴ Eu égard à sa taille et d'après la dénomination d'une société kinoise des transports en commun qui disposait d'un charroi de longs autobus, mais à portière unique.

pour construire leurs programmes et élever l'audimat, autant que la musique ou les artistes se servent des médias pour capitaliser et truster les audiences, les ventes et acquérir du prestige.

Le discours historique de Mobutu, celui du 24 avril 1990, par lequel il fit sauter les premiers verrous de son pouvoir dictatorial, balayait du revers de la main le monolithisme médiatique. C'est alors que tombait le monopole de la radiotélévision nationale et de rares journaux privés d'information générale comme *Salongo* et *Elima*, mais qui fonctionnaient sous un régime spécial d'inféodation au pouvoir, contrairement à la presse musicale spécialisée : *Likembe*, *Disco*, *Disco-Hit*, etc. Le pluralisme médiatique explose à Kinshasa et avec lui un journalisme plus ou moins condescendant qui laisse libre cours à la liberté d'expression, mais surtout au déchaînement et à la débauche de la parole. Sous cette optique, Zacharie Bababaswe, jeune turc de la télévision nationale, sortie d'aucune école (classique) de journalisme, initie un programme intitulé *Mélodies en vrac*, expose sur le plateau les exploits et les faiblesses des vedettes, réunit des parties opposées des fans ou des « managers » (par exemple Claude Maluma contre Francis Kalombo) et introduit ainsi ce que l'on nommera désormais « polémique » sur l'espace musical kinois.

L'émission de variétés *Mélodies en vrac* (chaîne nationale), devenue *Polémique générale*, puis *Feux verts* (Antenne A), battait tous les records d'audience le samedi soir à Kinshasa. Animée depuis l'Europe (Bruxelles, Paris...), à l'instar de beaucoup d'autres programmes similaires et concurrents qui vont se multiplier, cette émission prétend aligner « vérité sur vérité » : elle se veut un « passage obligé » pour les artistes et public congolais, migrants ou simplement de passage en Europe. Désormais à cheval entre l'Europe et Kinshasa et entre deux chaînes de télévision, Zacharie a en dernière minute éclaté son programme de variétés en *N-R-J*, diffusé en direct sur la chaîne privée Horizon 33, et *Vert Vert Toleka*²⁹⁵ sur la nationale RTNC qu'il a réintégré après avoir changé de sponsor de son programme. Le style Zacharie, taxé de marginalité et d'irrespect vis-à-vis de l'éthique et déontologie professionnelle, lui vaut pourtant la reconnaissance sociale. L'animateur devient une célébrité médiatique érigée en modèle (voir www.Experts.cd) pour les uns et contre-modèle pour les autres, car désormais, Zacharie Bababaswe fait des disciples, des émules et des critiques à cause de l'usage d'un lingala argotique sur les médias radiotélévisés, de son franc-parler et de la violence symbolique exercée sur les artistes. Via les médias, entre artistes ou leurs porte-parole, ou entre fans des vedettes s'établissent aussi des relations de confrontation. Ainsi Zacharie Bababaswe, surnommé « Le Mollah » par Koffi Olomide

²⁹⁵ Le titre est emprunté à celui d'un CD d'Aimé Buanga publié en 2003, sous le label Esselta (ESS2031).

inspiré du contexte taliban, n'hésite-t-il pas à bousculer et les vedettes musicales, et ses confrères, comme c'est le cas avec Serge Kayembe de Tropicana TV (puis débauché par Digital Congo), avec Kabengelé « Djo K », Marc Tabu « Saint Marc » de Raga TV.

Le phénomène de « télé-immigration²⁹⁶ », initié par Manda Tchebwa, alors chroniqueur à la télévision nationale au début des années 1990, suivi de l'asbl *Les Amis de Wetchi* installée sur la place de Bruxelles, et professionnalisée par Bababaswe, devient la mode pour la plupart de chaînes de télévision qui s'avisent à envoyer des correspondants permanents en Europe pour couvrir la vie musicale et sociale des migrants temporaires ou permanents congolais, alors que localement, les chaînes de radio et de télévision en pléthore ont inscrit toutes dans leur grille au moins un programme de chronique musicale animé pour la plupart dans le style « zachariste ». Bien que certains programmes démenagent de chaîne, à la suite d'un débauchage ou par esprit indépendantiste de leur producteur-animateur, ou disparaissent du petit écran, cependant *Face B* exceptionnellement est devenu trans-télévisuelle par la force de son sponsonr (Vodacom) qui permet ses diffusions et rediffusions instantanées, successives ou décalées sur plusieurs chaînes du paysage médiatique kinois.

Sur Raga TV, le programme *Studio maximum* tourne en dérision les rivalités entre vedettes de la chanson : pour ce faire, il mixe, manipule et truque des vidéo-clips, des photos et des propos inédits des vedettes de la chanson. Ainsi peut-on voir Koffi danser sur la musique de son ennemi d'hier Wazekwa. Outre ce programme télévisé satirique, citons *Lipopo ya banganga* qui, sur TKM, remonte aux origines de l'histoire et de l'ambiance musicale kinoises sur fond de nostalgie de l'âge d'or. A ce jour il est rivalisé par *Bana Léo* sur Digital Congo. Aujourd'hui en perte de vitesse, le programme *Boulevard des stars* entend faire défiler les « stars ». Diffusé sur Raga + et non plus sur Raga TV, son présentateur autoproclamé « Pape Popol Mukelenge 1^{er} », confiait qu'à l'exception de la sienne, toutes les chroniques musicales relevaient de *binzambi-nzambi* (sectes). Revenons sur *Face B* pour dire que bien qu'inspiré de l'ancienne émission des variétés *Nganda ya banganga* (cour des sorciers ou des maîtres) de la chaîne nationale, ce programme très original, comme *Studio maximum*, présente la face cachée de la vie des vedettes en leur posant des questions indiscretes et intentionnellement dérangeantes sur leur vie professionnelle et extra-artistique. Seule la chaîne nationale, RTNC, à travers la chronique

²⁹⁶ Nous empruntons l'expression à un article de Syfa, « La RDC à l'heure de la télé-immigration », in <http://www.nekongo.org>, cité par J. Liyongo, « Une expérience d'entrepreneuriat au service des télévisions privées congolaises : "les émissions de variétés congolaises produites en Europe" », Colloque international de l'APAD, Yaoundé, 11-14 octobre 2005, Document CD-Rom en pdf, p. 2, inédit.

dominicale *Karibu Variétés*, offrait il y a peu l'audience nationale aux vedettes. Plusieurs autres programmes comme *Hot Tension*, *Escalator* (RTNC2); *Top 10*, *Célébrité 100%* (Antenne A); *Station One*, *Europa live*, *2003 bravos*, *Impact* (Raga TV), *Original Ngwasuma*, *Tempête des stars*, *100% Star* (CK), *Vibrator* (CMB), *Les amis de Wetchi* (TKM), *Ndul@venir* (RTG@)... ou *Vision Schengen* (CCTV)) donnent ou donnaient la possibilité à tout artiste de s'exprimer généralement dans une langue débridée débouche sur la « polémique » et l'indécence sociale. Ce qui met en cause d'une part des confrères des médias accusés de s'opposer et d'être instrumentalisés par les artistes, et d'autre part les artistes ou leurs « porte-parole » qui se livrent à une lutte sauvage par la manipulation d'un langage outrancier vis-à-vis de leurs pairs de la scène, voire des autres hommes des médias ou leurs chaînes respectives, pour le seul but de déconstruire le prestige des autres afin de protéger le sien.

Du côté de la presse écrite se poursuivait une certaine tradition caricaturale et satirique contre la vie des stars musicales héritée des revues *Jeune pour Jeune*, *Likembe* ; ou des journaux *Salongo* et *Salongo Sélection*, par exemple, dans la rubrique réservée aux potins. Mais dès 1990 s'empilaient sur le marché des journaux spécialisés sur l'information musicale qui venaient relayer les magazines *Likembe*, *Disco* des années 1970-1980. *Stars* (édité par le saxophoniste Verckys Kiamuangana) et *Visa 2000*, devenu *Visa* tout court, restent la tête de série d'une presse musicale spécialisée des années 1990-2000, relayée par une pléiade de journaux et revues tels *Ndule magazine*, *Ndule polémique*, *V.S.M.* (Vedettes du Sport et de la Musique), etc. Comme les médias télévisuels, ces journaux, y compris la presse d'information générale qui consacre occasionnellement quelques colonnes aux faits sociomusicaux saillants, usent de la violence dans le choix des titres et éditoriaux insidieux et survendeurs, en prenant en otage le libre arbitre du public, en orientant son appréciation des œuvres, en alignant sur la même page (de la même manière qu'on reçoit sur le même plateau de télévision) des artistes qui s'affrontent, en caricaturant leur physique ou leurs pratiques, en signant, parfois sous des noms génériques ou d'emprunt, sous des initiales (obscurs) des articles salés. Voici un échantillon de titres de presse idéologiquement chargés et manipulateurs de l'opinion :

1. « Koffi Olomide, Werrason et J.B. Mpiana. Qui est le plus grand ?²⁹⁷ » ;
2. « Koffi Olomide promet des répliques salées à Werrason et JB Mpiana ²⁹⁸ » ;

²⁹⁷ *Oasis*, 27 septembre 2001, p. 4.

²⁹⁸ EL.Kas., *V.S.M.*, n° 45, 15 - 18 juin 2004, p. 1

3. « Qui se frotte à la presse s'y pique...²⁹⁹ » ;
4. « Qui est comédien et qui ne l'est pas entre Werrason et Ndule polémique ? Aux personnes éprises de justice de juger³⁰⁰ » ;
5. « Werra : "Locataire incapable" JB Mpiana : "Essoufflé"³⁰¹ » ;
6. « Polémique. Nani aleki na succès ? Mbwa aswi mbwa. Guerre mondiale des musiciens congolais (sic)³⁰² » ;
7. « Le Karmapa crache sur Maïsha Park IV³⁰³ » ;
8. « Emeneya : " La vérité que je dis sur Papa Wemba fait mal"³⁰⁴ ».

Mais les vedettes à leur tour développent leurs stratégies en se servant des mêmes colonnes pour se construire la célébrité, en s'automagnifiant, ou en s'affrontant par l'usage d'un langage acidifié et insidieux. Ce qui explique, par exemple, que les dénonciations de la vedette Emeneya du comportement d'une frange d'artistes réunis au sein de l'AMC se sont étalées dans les journaux après le déballage qu'il fit à la télévision sur la malversation de l'escarcelle présidentielle offerte aux membres de l'amicale reçus en audience. Pris parfois au piège des animateurs insidieux ou en quête d'audience, les artistes profitent toujours de leurs passages sur les antennes pour s'arroser d'avanies, d'injures et de quolibets de manière à rabaisser le prestige du rival ou à se construire avec panache une identité. La stratégie vise alors à attirer l'attention des auditeurs/ téléspectateurs ou à s'attirer les faveurs d'une tranche sociale qui se trouve ou qu'on veut emmener en contradiction avec la morale de la vedette rivale. Cette théâtralité « perverse » de la parole se définit comme une stratégie de lutte favorisée par l'anomie sociale qui caractérise la période de transition politique, mais aussi la naissance d'une race d'animateurs taxée de sans éthique professionnelle.

A cela s'ajoute le fait que le pluralisme médiatique qui a élargi l'accès aux médias offre une liberté d'expression qui n'existait pas du temps du monolithisme médiatique où le français, surtout du temps d'antenne du chroniqueur Manda Tchewba, constituait une barrière pour plus d'un artiste. Patrons de groupes, artistes employés considèrent le temps d'antenne comme un moment fort de la lutte symbolique dans laquelle ils sont inconsciemment engagés. « S'ils se défient en comparant leurs qualités artistiques

²⁹⁹ M. Ladi Luya, *Visa 2000*, n° 245, p. 2. (Éditorial.)

³⁰⁰ James 007, *Ndule Polémique*, n° 51, 2001, p.1.

³⁰¹ B.-M. Bakumanya, *V.S.M.*, n° 162, 26-29 août 2005, pp. 1 et 3.

³⁰² (« Qui tient le leadership ? Un chien mord un chien. C'est la guerre mondiale des musiciens congolais »), B. D. *Matchatcha*, 8 p.

³⁰³ B.M.B.et B.J.D., *V.S.M.*, n° 162, op. cit., p. 2.

³⁰⁴ Interview accordée à L. Tshibamba, *VSM*, n° 45, 15-18 juin 2004, pp. 4-5.

respectives, les joueurs se jaugent également à l'aune de leurs avoirs matériels (voitures et « sape » notamment). Aussi, au départ d'un plateau de télévision, par exemple, les polémiques tournent-elles le plus souvent à un échange de propos suggestifs ou allégoriques, à l'égard desquels le public n'est du reste pas indifférent³⁰⁵ ».

Dans le registre de la guerre des stars, celles-ci ne s'affichent pas toujours pour attaquer ou réagir aux provocations ennemies ; ainsi instrumentalisent-elles des sous-fifres à leur service qui se chargent de cette sale ou noble besogne. Ce sont les soi-disant directeurs de production de groupe, les *atalaku* et les porte-parole, ou tout personnel artistique du patron délégués sur le plateau. L'arrivée d'une nouvelle race de porte-parole constituée de non-artistes va ternir le panache d'un métier devenu désormais celui des propagandistes, d'apologistes et d'« idéologues ³⁰⁶ » assermentés mais toujours prêts à passer au camp ennemi ou de se dresser contre celui auquel il était inféodé. Néanmoins, dotés du sens de la formule, il faut leur reconnaître la qualité de virtuoses du verbe, capables d'encenser le patron et de calciner l'ennemi. « Le porte-parole autorisé est détenteur soit en personne (c'est le charisme), soit par délégation (c'est le prêtre ou le professeur) d'un capital institutionnel d'autorité qui fait qu'on lui fait crédit, qu'on lui accorde la parole ³⁰⁷».

Dès lors, le présentateur à la télévision n'hésite-t-il pas un seul instant à accorder la parole au porte-parole qui parfois détient sur le plateau plus d'autorité de parole sur les membres du personnel artistique qui composent avec lui la délégation. Le moment de prise de parole par le porte-parole reste pathétique. Dès cet instant, le patron du groupe est parlé par le porte-parole, car la veille de son passage à la télévision, le mandaté a reçu les consignes qui lui serviront le lendemain de schème comportemental sur le plateau, et les cas de dérive de parole qui auront desservi le prestige du patron ou du groupe sont sévèrement sanctionnés. La manipulation de la stratégie subversive du *kretsh*, une pratique qui consiste à égratigner en douce l'ennemi par des propos vexatoires, participe d'habitus linguistiques des protagonistes de la scène musicale. Tous ceux qui ont fait Bercy se vantent d'appartenir à une caste inaccessible des « grands prêtres ». Vis-à-vis de certains, Emeneya « King Kester » déploie alors une stratégie subversive en manipulant la dérision par le *kretsh*.

³⁰⁵ L. Tsambu Bulu, « Musique et violence à Kinshasa », art. cit., p.200.

³⁰⁶ Ces porte-parole comme les artistes parlent souvent en terme argotique d'« idoloji », de « zolozina », pour faire prévaloir leur raison ou défendre parfois en sophistes un point de vue quelconque, pour encenser leur patron ou rabaisser son rival, ou encore le porte-parole du camp opposé.

³⁰⁷ P. Bourdieu, *Questions de sociologie*, op. cit., p.139-140.

Le mot grand prêtre ne se prête pas à tous ceux qui ont fait Bercy. Exemple d'un grand prêtre : Elton John. Il descend d'une Rolls Royce, entre dans une boutique de Versace, dégarnit tout un rayon. Mais Kester y entre à son tour, choisit la pièce la plus chère de toutes prises par Elton. Quand je me balade avec sur les Champs-Élysées, les Blancs s'émerveillent et me prennent pour Elton John³⁰⁸.

Dans cette stratégie, Kester, sorti de l'école de Papa Wemba et ainsi doté de l'habitus d'élégance, a bien sûr déplacé le débat de leadership du terrain musical vers le terrain de la « sape » et de la frime, en alléguant des éléments extra-musicaux qu'il érige pour la circonstance en seul étalon de prestige et de charisme dans le champ musical kinoïse. Sur fond d'auto-perception ou d'autoreprésentation sociomentale, il fait référence à une star mondiale de la trempe d'Elton John que seul lui prétend égaler. Ce qui le conduit sur un ton ironique à désacraliser celles des vedettes locales qui se sont constituées en icônes.

Un autre usage des médias dans la compétition de leadership consiste à s'attaquer ou répondre à l'ennemi par des propos incendiaires enregistrés sur bandes vidéo mises par la suite sur le commerce. Mais il faudra plutôt révéler le caractère maffieux d'une race de « producteurs » congolais qui depuis l'Europe soit se mettent à l'affût de tels propos à travers leurs représentants locaux en pillant les images de chaînes de télévision locales, soit délient la langue aux artistes censés vexés par des déclarations jugées conflictogènes à souhait. Au bout du compte, ils montent des images inédites, ou rassemblent et collent des images pillées au pays sur les chaînes locales au point d'en faire un document vidéo vendu dans la communauté diasporique congolaise.

Ainsi circulent au sein de la communauté diasporique occidentale des séries de vidéos sur les joutes oratoires entre vedettes dont la très célèbre *Vita-Imana*³⁰⁹ (produite par un certain Richard « King ») : *Arbitre toyebi ndako na yo*³¹⁰ (Volume 4); *Congo-Rwanda. Terrain neutre : Tunisia* (Volume 5); *Mambu na bilele*³¹¹ (Volume 7). A noter que l'initiative pourrait partir des artistes eux-mêmes qui trouvent la stratégie très efficace. C'est ainsi qu'est née la série vidéo d'échange d'injures entre Jean Emeneya « Kester » et Paulino

³⁰⁸ Entretien de Emeneya avec Doudou Nkunku, émission télévisée *Escalator*, RTNC2, Kinshasa, 1 janvier 2006. Cet extrait est rendu à la limite de notre capacité d'écoute et de rétention sans avoir utilisé un dictaphone.

³⁰⁹ Ainsi dénommée en rapport avec le plus grand derby footballistique qui puisse exister à Kinshasa. Gola Bataringe « Ferre Chair de Poule » s'en était aussi inspiré dans sa chanson qui porte le même titre. Ceci est encore une illustration sur les homologues structurales entre les différents champs ou sur l'autonomie relative du champ musical qui adopte le comportement du champ footballistique.

³¹⁰ Nous tenons à l'œil ton domicile, monsieur l'arbitre.

³¹¹ Le chapitre de la sape.

de Guimarães « Bipoli » : *King Kester Emeneya en colère. Réponse à Bipoli* (Heures de pointe/B.2M Productions) et *Bipoli réplique à King Kester. Ebeba*³¹² (Jamais sans nous). Au départ, les deux artistes trouvaient-là une stratégie astucieuse pour se refaire une place au soleil en exploitant un ton faussement scandaleux. Mais les habitus linguistiques d'un chacun se réajustèrent suivant la situation ou le marché, et le jeu prit un autre tournant au point que les protagonistes finirent par se servir mutuellement des vrais propos assaisonnés d'injures et d'avilissements.

D'autres vidéos portant des titres aussi bellicistes ne tarissent pas de propos outrageux : citons *Les alliés contre Ben Laden. Songi songi...* (Sanis J M Productions). Cette vidéo tournée en marge du Bercy de J.-B. Mpiana, qui avait promis de corriger ses prédécesseurs dans cette salle, contient tout du duel de l'heure entre Bin Adam et Mopao-Mokonzi. Ainsi, après avoir accordé la parole à Mpiana et ses artistes qui clamaient avoir bel et bien « corrigé Bercy », Djo Kabengele de Raga TV, dépêché à Paris pour couvrir cet événement, va tendre le micro à Koffi et ses musiciens. Dans le jeu de confrontation, voici à titre illustratif quelques propos, ceux du chanteur-parolier Bompema « Bogus », pour répondre, à la place de son patron J.-B. Mpiana, à Koffi qui se moqua, d'après lui, de l'échec cuisant de son concurrent au P.O.P.-Bercy :

(...) Tango yo ozo combattre Bin Adam, cela ve dire ozo combattre Wenge mobimba, oza contre ba-vie na biso. Po biso lelo tozozua ba-vie na biso na kati ya mouvement oyo. Donc tango yo olinga neti okueyisa bin Adam, donc okueyisa ba-vie na biso, basi na biso, bana na biso, bafamille na biso. Et puis (...) nation mobimba. Donc carrément oza contre ba-vie na biso, alors tokotikela yo temps te. Ocomprendre ! Parce que biso lelo, bamboka na biso ezo traverser ba-période moko ya mobulu ! Donc pona koya bamboka oyo eza likambo ya kosakana te. O comprendre ! blague eza te.

Et puis oyo eza makambo ya ba-Congolais. Yo oza Congolais te. O comprendre ? Donc oza moto moko kokota makambo ya Congo te. O comprendre ? Parce que ozo soutenir ba-Youssou N'Dour, ba-Meiway parce boza bino na bino ba-Ouest-Africains. Oyo eza makambo na biso ba-Congolais. Donc blague eza te. Il faut toloba ba-vérité.

Et puis il faut toyeba : Basali statistiques ya musique congolaise, leader aza moko, Bin Adama. Na génération tout. Alors yo ozoluka ozala leader ya génération nini ? Po na génération na bino leader aza moko : Papa Wemba, oyo abimisa yo (...). Na

³¹² Que ça barde.

quatrième génération ozoluka ozala leader esimba te, po leader aza moko : Bin Adama. Alors zela cinquième génération, sixième génération, to septième génération. Et puis tondimi te ke bakolinga yo ozala leader na bango po eza génération na yo te. (...) Oyo eza histoire BCBG Bin Adama, leader moko. (...)
Bon merci, vieux jaloux ! jaloux !

Sache qu'en combattant bin Adam tu combats contre tout le groupe de Wenge, car ton intention est d'effacer la vie de chacun de nous tous. Parce que nous nous gagnons notre vie au sein de ce groupe. Donc, comme tu veux terrasser Bin Adam, c'est notre vie que tu veux gommer, celle de nos épouses, de nos enfants, de nos familles et finalement de la nation tout entière. Sans autre forme de procès, tu es contre notre existence, alors nous ne te laisserons pas faire. Tu comprends ? Notre pays traverse une crise profonde, atteindre l'Europe devient une équation à plusieurs inconnues. Tu comprends ? Il n'y a pas place aux batifolages.

En outre, cette histoire concerne les Congolais. Or tu n'es pas Congolais. Tu comprends ? Tu ne dois donc pas te mêler des affaires internes du Congo. Tu comprends ! Comme d'ailleurs tu soutiens les Youssou N'Dour, Meïway, il est clair que tu fais front avec tes compatriotes ouest-africains. Cette affaire reste congolo-congolaise, crachons la vérité telle quelle.

Et puis, il faut le savoir : des statistiques musicales sur le Congo venaient d'être réalisées. Le verdict est sans appel : il n'y a qu'un leader en la personne de Bin Adama. Toutes générations confondues. Alors il paraît absurde que tu t'engages dans la conquête du leadership au moment que nous ne savons sur quelle génération voudrais-tu régner, d'autant plus que dans ta génération le leadership revient à une seule personne : Papa Wemba qui t'a d'ailleurs révélé (...). Alors prends ton mal en patience et attends la cinquième, la sixième ou la septième génération pour exercer ta domination. Mais même s'il en était ainsi, j'en douterais fort que tu y imposasses ton pouvoir, car ils auront sûrement à te désavouer, n'étant pas de leur génération. Ceci concerne l'histoire de [Wenge] BCBG, de Bin Adama, leader unique (...)

Bon ! merci vieux jaloux ! jaloux !

Cette déclaration faite depuis Paris, où séjournait encore le groupe Wenge BCBG, par un de ses chanteurs traduit l'illusio du leader et de tout son groupe dans le champ musical en cause, car dans cette compétition permanente pour le leadership en tant que capital symbolique, la position du leader de groupe est d'abord renforcée de l'intérieur avant de prétendre engager une épreuve de force à l'extérieur, entre ses pairs leaders de groupe ou stars. Dans cet ordre d'idée, les vedettes qui évolueraient en carrière solo, fait rarissime

d'ailleurs, se jetteraient seules au front. La hargne de Bompema « Bogus » pour défendre le prestige de son patron, comme celui du groupe, voire de la nation, est très manifeste à travers le choix soigneux du lexique utilisé dans son argumentation qui vise à affaiblir l'ennemi considéré par-dessus tout comme un étranger. L'ascendance ouest-africaine qu'il établit de Koffi par sens pratique se justifierait par les liens biologiques de sa mère avec la Sierra Leone³¹³, et Bompema, subversif tous azimuts, renforce cette appartenance identitaire en invoquant les motifs d'amitiés de Koffi avec le chanteur ivoirien Meïway et d'invitation lui faite par le Sénégalais Youssou N'Dour à Bercy après son propre passage et celui de Werrason. Ce qui, sur le plan de la logique matérielle, n'a aucune pertinence.

L'enthousiasme militant de Bompema pour son patron est tel qu'il va jusqu'à ajouter la lettre « a » au bout du sobriquet « Bin Adam ». Par ailleurs, la stratégie de congolité—comme d'ivoirité en Côte d'Ivoire—, qui continue à faire ses preuves sur l'espace politique en RDC, surtout en rapport avec les échéances électorales de fin de Transition politique et le spectre de la violence rwando-ougandaise, nous aide une fois de plus à établir des passerelles structurales entre le champ politique et le champ musical. Dans la même bande vidéo, comme dans un jeu de ping-pong, les membres de Quartier Latin, à savoir Koffi Olomide et ses artistes employés, répliquent au microphone de Djo Kabengele à ces propos salés par d'autres déclarations rabaissantes. L'un d'eux, en l'occurrence Gibson, parla avec une dose cumulée de moquerie sur les contre-performances présumées de Wenge BCBG au Palais omnisports de Paris-Bercy.

Si les médias servent d'espace de compétition aux vedettes, ils jouent aussi le rôle de catalyseur des rivalités, mais ne sont pas les seuls intervenants dans ces luttes de pouvoir. Agissent aussi les fans et les publics des artistes sans lesquels l'activité musicale sociale n'existe pas.

³¹³ Lire Rfimusique.com, « Koffi Olomide », http://www.rfimusique.com/siteFr/biographie/biographie_8964.asp.

SECTION 4. LA LITURGIE STELLAIRE³¹⁴ DES FANS ET LES OPINIONS ESTHETIQUES DU PUBLIC

L'activité musicale est un art de sociabilité, mais pas toujours de convivialité, qui rassemble les artistes en procès de travail, mais aussi sollicite le soutien du public et des fans dans le processus d'exécution, d'écoute ou d'appréciation du travail artistique. A ce propos, K.P. Etkorn affirme :

Les activités musicales mettent toujours un certain nombre de personnes en jeu, compositeurs ou exécutants, public ou fidèles qui, sans prendre part directement à une activité musicale spécifique, en sont néanmoins les fervents défenseurs. Cette catégorie de producteurs de la musique joue pour la vie de la musique un rôle important qui a rarement fait l'objet d'une étude spéciale. Exécutants et compositeurs sont marqués par la culture de leurs fidèles et du public en général. Sans ce public, l'appréciation des activités musicales serait malaisée (...) ³¹⁵.

Mais, toujours selon Etkorn³¹⁶, le culte de vénération, l'engouement aveugle, la dévotion inconditionnelle pour une star font que la pratique musicale se transforme en obstacle aux relations sociales lorsque les admirateurs d'une vedette (ou d'un groupe) considèrent leur idole comme la seule à produire une musique valable. C'est ici qu'il faut alors relever la spécificité du fait musical en tant que objet esthétique, fait intime (Anne Pétiau) dans sa réception et son appréciation, qui fait que l'individu cesse d'exister comme membre d'un groupe, guidé par ses émotions et passions personnelles au point de conditionner l'usage idéologique de la musique (Alfred Willener). Le fan, cet admirateur zélé d'une étoile ou d'un groupe, se définit à travers cette approche.

Fait social spécifique, la musique finalement se constitue en fait social total par l'approche dialectique qui combine l'expérience individuelle et la structure englobante du fait musical qui acquiert ainsi le statut de fait social total (A.-M. Green). La fédération des émotions et des passions pour une star, fait psychologique et sociologique à la fois, fonde l'existence des fans et des fan-clubs respectivement en tant que catégories et groupes

³¹⁴ Nous empruntons cette expression à E. Morin dans son ouvrage *Les stars*, Seuil, Paris, 1972, à la page 65.

³¹⁵ K. Peter Etkorn, « Sociologie de la pratique musicale et des groupes sociaux », in *Revue Internationale des Sciences Sociales-Composantes de la musique. La sociologie, les contextes et les créateurs de l'art*, n° 4, Volume 34, Unesco, Paris, 1982, p. 604.

³¹⁶ *Idem*, p.599.

sociaux des admirateurs d'une star et d'une musique grâce auxquelles les individus, particulièrement les adolescents et les jeunes, comblent leur vide identitaire, vivent leurs passions et passionnent leur vie en vouant une liturgie d'adoration et de louange à leur idole, collectionnant ses images, ses disques, arrachent les autographes, imitent son look, sa démarche...C'est là une preuve d'alchimie symbolique en démontrant comment l'asservissement du fan par la star se mue, par alchimie, en relation passionnelle, en admiration idolâtrique de celui-là par celle-ci. Mais aussi en violence symbolique qui se confondent à un passage de l'amour à la haine dès lors que les fans luttent pour jouir en exclusivité des faveurs de la star.

Le clip « Black or White » de M. Jackson donne une autre illustration de l'admiration fanatique : l'enfant, bravant l'autorité paternelle pour laisser libre cours à sa dévotion pour celui qu'il considère comme la « best pop star » de la planète élevée au rang de dieu, dont le portrait, plutôt que le sien propre ou celui du père, est placé derrière la porte d'entrée de sa chambre à coucher. C'est ce dieu dont la puissance, symbolisée par les décibels de la musique au premier son de guitare de l'enfant rebelle, emmène le père dans un voyage astral pour finalement assister hébété à un spectacle. Ce dernier n'est qu'une autre démonstration de puissance du dieu de son fils dont la magie musicale parvient à transformer les chasseurs de fauve (lion) en chorégraphes, comme Jésus fit des pêcheurs de poissons des pêcheurs d'âmes. Qu'on nous excuse l'analogie entre le profane et le sacré qui est loin de friser ni l'apostasie ni la profanation.

Calqués sur le modèle des partis politiques ou des églises de réveil, les groupes musicaux kinoïses s'organisent autour d'un leader, espèce de chef charismatique ou de guru, entouré des membres de son personnel artistique et administratif, mais aussi des sympathisants et fans, espèces de *bandimi* (adeptes), organisés éventuellement en fan-clubs, qui défendent religieusement le succès et l'idéologie du groupe et de son chef. Comme ces « Parlementaires debout » lors des débats politiques en pleine rue, les fans des vedettes kinoïses, particulièrement ceux de J.-B. Mpiana et de Werrason ou de Marie-Paul Kambulu, « se manifestent de la sorte devant des kiosques de journaux, des boutiques de disques, des lieux d'exposition, voire devant de simples affiches de leur groupe, pour en défendre les intérêts et le prestige. Cela dégénère le plus souvent en chamailleries et en bagarres. Néanmoins, derrière l'esprit de corps affiché par les fans d'une même idole face aux groupes

rivaux, peuvent surgir des préférences personnelles pour l'un ou l'autre artiste du groupe ³¹⁷».

Cette ségrégation esthétique des fans et du public ne manque pas d'émettre des exhalaisons ethnicistes, alors que, par-dessus tout, ces groupes musicaux sont loin d'être structurés en affinités ethniques. Mais ces admirateurs zélés constituent à Kinshasa et dans la communauté diasporique de l'axe Paris-Bruxelles-Londres, des foyers de violence en tant que bras armé des vedettes considérées comme des véritables chefs de gang. C'est sur ordre de Werrason, depuis Bruxelles, que ses fans ont marché et exprimé leur sainte colère devant l'ambassade de la Belgique à la suite de la mise en examen des membres de son groupe par la justice belge. Ces fans sont prêts de se livrer à des batailles rangées, même sur les sites universitaires, d'arracher les calicots ou de lapider le cortège motorisé du groupe rival. Malheurs aux autres artistes ou aux stars qui seraient indéliçats dans leurs propos tenus au départ d'un plateau de télévision, à la radio ou dans leurs comportements quotidiens.

S'appuyant sur ses fans, voici la mise en garde que Werrason adresse à Ferre Gola à la suite des invectives qu'il lance à son ancien patron :

Au sujet de Ferré, je vous dirai que j'ai lui ai appris à pêcher mais il n'est pas plus grand que moi. Cela ne sert à rien de m'injurier car, j'ai encore toute ma force de frappe. Loin de moi l'idée de le maudire mais il me doit du respect. En outre, il n'est un secret pour personne que mes fanatiques seront remontés à la moindre provocation. Ne vous hasardez pas à les intimider. Autrement, vous en aurez pour votre compte³¹⁸.

Pour avoir excité les fans de Werrason, les animateurs Djo Kabengele (Raga TV) et Dieudonné Yangumba (RTNC) ont payé de leur liberté d'expression lorsque réunis au cours d'une émission radiodiffusée, ils invitèrent « l'ambassadeur de la paix », en tant que produit des médias (sic), à plus de modestie. Les *bandibu*³¹⁹ de Molokaï, un groupe de fans de Papa

³¹⁷ L. Tsambu Bulu, « Musique et violence à Kinshasa », art. cit., p.206.

³¹⁸ E. Abalawi, « Werrason à couteaux tirés avec Koffi Olomide », in (*L'Avenir* et) <http://www.digitalcongo.net/fullstory.php?id=56829>, 13 août 2005.

³¹⁹ Le terme, qui désigne au préalable les ressortissants d'une tribu kongo faisant couramment usage du couteau pour régler leurs conflits, s'applique dans la diaspora congolaise européenne à la communauté de jeunes Arabes, violents et généralement armés de couteau pour s'attaquer aux autres. Les Bandibu de Molokaï sont ces inconditionnels de Papa Wemba qui se recrutent dans les limites de Matonge, et qui ont exprimé sans ambages leur hargne vis-à-vis de Koffi Olomide accusé de moqueries et de trahison dans l'*affaire des ngulu* qui a desservi la réputation de Papa Wemba.

Wemba, eux traitent Koffi Olomide de la race des *bazankion*³²⁰. Le conflit Wazekwa-Koffi constitue un autre épisode de démonstration de force des fans à Kinshasa. La tentative de Koffi Olomide de réaliser par défi une performance scénique au bar Somida, institué en sanctuaire de Wazekwa qui y tenait régulièrement ses séances de répétition, achoppa à la résistance active des fans de « S'Grave » malgré le recours à la corruption des « hommes forts » (catcheurs, karatéka, boxeurs) de la commune sportive de Kinshasa. Wazekwa railla la stratégie d'achat de conscience de son ennemi dans une formule langagière :

Bapesi bango deux cents dollars bakabola

Mais baza combien ?

Ils ont reçu à se partager deux cents dollars

Mais combien sont-ils ?

De quoi discutent les fans ? De la beauté physique, du niveau d'études, de la qualité technique des prestations scéniques télévisées ou vécues en *live*, de la prestance vestimentaire, d'avoirs financiers et matériels (argent, villas et voitures) de leurs dieux. Finalement des rapports de force entre leur idole et les idoles rivales; mais rarement des questions artistiques fondamentales, parce qu'ils sont désarmés d'outils objectifs d'appréciation, de critique, de culture musicale « académique ». Ils entendent plus qu'ils n'écoutent la musique et font prévaloir leur affectivité plutôt que l'esprit et le capital cognitif, achètent avant tout le label, le nom que la qualité intrinsèque de l'œuvre musicale.

Face aux spectacles du stade des Martyrs organisés sur fond des rivalités, les effervescences se conçoivent avant tout en termes de soutien à sa vedette et son groupe plutôt que de satisfaction de ses besoins esthétiques. Car peu importe la facture artistique du spectacle, la foule trouve là l'opportunité de rendre un culte à son idole, de manifester son attachement au groupe d'appartenance, de harceler, d'injurier et de diaboliser le rival à l'aller comme au retour du stade. Au cours des processions qui précèdent et suivent la performance, les fans brandissent rameaux, effigies, calicots de leur star déifiée et exécutent en chœur des chants satiriques à l'encontre de l'ennemi et des mélodies à la gloire de leur vedette. Ce sont là quelques comportements sociaux des fans qui militent pour la cristallisation du phénomène de star à Kinshasa.

³²⁰ Ceux qui parlent sous cape du mal des autres, et colportent la médisance de-ci de-là.

A Kinshasa, Papa Wemba, Emeneya, Koffi Olomide, Wazekwa, J.-B. Mpiana, Werrason... constituent des modèles de réussite sociale et des héros civilisateurs de la ville qui donnent le ton sur la mode, la coiffure, le langage néologique, la démarche. On se coiffe « Tour de contrôle » ou « Kibuisa mpimpa », on ceint le bandana, on parle en « verbe » (parabole inédit), on s'habille *bling-bling* (tout de blanc). Papa Wemba imposa, nous l'avons vu, sa mode à toute la jeunesse congolaise dès 1977 jusqu'à aujourd'hui. Des rumeurs noires nourrissent aussi les débats ou les commérages sur les stars de la scène kinoise. Le public pense qu'elles sont tout investies de pouvoirs sataniques ou surnaturels (*moto* ou le feu), source du *lupemba* (succès), et parfois appuient leurs convictions sur les confessions publiques expiatoires des nouveaux convertis qui ont déménagé vers le créneau musical religieux.

Par ailleurs, une série des sondages menés par *Experts sprl* à Kinshasa entre 2002 et 2005 sur les personnalités marquantes de l'année, nous présente, dans le tableau ci-après, l'expression des préférences sur les vedettes musicales.

Étalés sur quatre ans, ces résultant de sondages se définissent comme instance de légitimation du leadership. Mais l'on sait que le but de ce travail n'est pas de dégager ou de légitimer un leadership parmi les stars kinoises, une entreprise d'ailleurs très périlleuse, car les seuls sondages, d'ailleurs limités dans le temps, soit quatre ans sur les quinze pris dans les limites temporelles de notre étude, ne suffiraient pas. Les sondages d'opinion ont porté autant sur les vedettes de variétés chrétiennes que sur celles de variétés dites profanes, autant qu'on a cherché à comparer l'affectivité esthétique des Kinois sur les vedettes locales ou nationales par rapport à celle qu'ils portent sur les vedettes étrangères ou internationales. Bien sûr, nous venons de lire, que ces sondages mêlent plusieurs genres de musique quand bien même ils peuvent tous porter le terme générique de musique de variétés ou musique populaire (urbaine). Mais l'on sait d'avance que le goût du Kinois moyen n'est pas trop prononcé pour le genre étranger comme les résultats le démontrent. Comme quoi, la compétition se joue ici sur le plan local, national.

**TABLEAU II. EXPRESSION DE VOTE D'AFFECTIVITÉ POUR LES STARS
MUSICALES A KINSHASA**

Artistes	2002	2003	2004	2005
Alain Moloto	3,4%	1%	2%	3%
Aimé Nkanu	-	-	1%	-
Bébé Tshanda	0,5%	-	-	-
Bill Clinton K.	-	-	-	2%
Céline Dion	-	-	1%	1%
Charles Mombaya	-	-	1%	-
Denis Ngonde	1,3%	1%	1%	-
Emeneya K.	-	-	-	1%
Félix Wazekwa	1,8%	1%	3%	1%
Ferre Gola	-	1%	-	1%
Franck Mulaja	-	-	2%	2%
Graig David	0,8%	-	-	-
J.B. Mpiana	9,6%	12%	12%	12%
Jean Goubald	-	-	-	2%
Jennifer Lopez	-	1%	1%	-
José Nzita	-	1%	3%	1%
Koffi Olomide	13,3%	11%	7%	9%
Kool Matope	1,3%	2%	1%	-
Le Karmapa	-	-	1%	-
Lifoko du Ciel	1,2%	-	1%	1%
Lokua Kanza	-	1%	-	1%
L'Or Mbongo	6,0%	5%	11%	4%
Marie Misamu	-	1%	-	8%
Micheline Shabani	1,8%	2%	1%	1%
Nelly & Kelly	1,1%	-	-	-
Papa Wemba	1,4	2%	1%	1%
Patrice Musoko	1,8%	7%	4%	1%
Reddy Amisi	-	-	1%	1%
R. Kelly	0,7%	-	2%	-
Tabu Ley	0,5%	-	-	-
Thomas Lokofe	0,9%	-	-	-
Tshala Muana	1,2%	-	1%	-
Werrason	27,1%	28%	28%	30%
Matou Samuel	2,2%	-	-	1%
Autres	8,5%	12%	7%	7%
NSP	13,8	12%	8%	9%
Base de sondage	1003=100%	1007=100%	1004=100%	1000=100%

Source : <http://www.experts.cd/>, 27 septembre 2005 et 21 février 2006.

Ce tableau cumule donc en un tableau unique l'ensemble des résultats d'enquêtes par sondages d'opinions menées par *Experts SPRL* auprès des Kinois en vue de se prononcer annuellement sur les personnalités marquantes, nationales et étrangères, de quatre dernières années, soit de 2002 à 2005³²¹, dans différents domaines dont celui de la musique qui nous intéresse particulièrement ici. La méthodologie a consisté à interroger au début d'une nouvelle année afin de se prononcer pour l'année précédente, un échantillon représentatif respectivement de 1003, 1007, 1004 et 1000 personnes choisies « selon la méthode des quotas par âge, sexe, occupation et commune de résidence »³²². L'on se rendra compte que les personnes interviewées devaient se prononcer, au chapitre de la musique, sur les vedettes—et pas nécessairement les stars³²³— à la fois des variétés populaires chrétiennes et celles des plaisirs profanes. A notre niveau, en plaçant sous les feux de la rampe les secondes, d'où la mention de leurs noms en gras, nous avons tenu à mettre en exergue les suffrages d'affectivité et les notes d'appréciation exprimés sur les chanteurs de la musique d'ambiance profane en répondant à la question générale ci-après : « Au cours de l'année (...), quelle est la personnalité congolaise ou étrangère qui vous a le plus marqué » dans le domaine de la musique ? ³²⁴.

Toutes catégories confondues, le verdict des sondages est tel que la somme des suffrages placent pour 2002 Werrason au sommet avec 27,1% des choix, suivi de Koffi Olomide, 13,3%, et de JB Mpiana avec 9,6%. En terme donc de volume de capital symbolique, les trois stars laissent loin derrière les célébrités nationales d'hier comme Tabu Ley, ainsi que les stars internationales telles Jennifer Lopez, Graig David, R. Kelly ou Céline Dion. Dans l'ensemble des domaines : politique, télé-dramatique, religion, sport (football) et musique populaire (tableau ci-dessous), la star Werrason apparaît en troisième position dominante derrière Esobe et Joseph Kabila respectivement avec 318 suffrages soit 31,8%, et 301 votes, soit 30,0%.

³²¹ « Personnalités marquantes de l'année 2002 » ; « Les personnalités marquantes de l'année 2003 » ; les personnalités marquantes de l'année 2004 » ; « Les personnalités marquantes de l'année 2005 », in <http://www.experts.cd/>, 27 septembre 2005 et 21 février 2006.

³²² « Les personnalités marquantes de l'année 2003 », in <http://www.experts.cd/bests/best03.htm>, 27 septembre 2005.

³²³ E. Morin, parlant en termes d'acteurs de cinéma, dit ceci : « La vedette est le lieu commun de tous les acteurs de premier plan. Les stars sont évidemment des vedettes, mais des Charles Vanel, des Escanade, des Larquey, qui sont 'vedettes' ne pourront qu'exceptionnellement devenir stars. Ce qui leur manque, c'est cette dose supplémentaire qui transforme la personnalité en sur-personnalité. » Cf. E. Morin, *Les stars*, op. cit., p.52.

³²⁴ « Personnalités marquantes de l'année 2002 », in <http://www.experts.cd/sondages/meil5.htm>, 27 septembre 2005.

**TABLEAU III. RECAPITULATIF DES PERSONNALITES LES PLUS
MARQUANTES DE L'ANNEE 2002**

Personnalité	Fréquence	Pourcentage
Esobe	319	31,8%
Joseph Kabila	301	30,0%
Werrason	272	27,1%
Ronaldo	180	17,9%
Sony Kafuta	170	16,9%
Shabani Nonda	145	14,5%
Koffi Olomide	133	13,3%
Muyombe Gauche	122	12,2%
J.-B. Mpiana	96	8,6%
Kiziamina Kibila	82	8,2%

Base : 100%= 1003

Source : <http://www.experts.cd/>, téléchargé le 27 septembre 2005

Une fois de plus, « Werrason est de loin l'artiste musicien qui a le plus marqué l'année 2003 avec un score de 28%, suivi de JB Mpiana et Koffi Olomide avec respectivement 12% et 11%.³²⁵». L'année suivante, les opinions exprimées dans le domaine de la musique populaire se sont toujours penchées en faveur de Werrason, 28%, suivi de JB Mpiana avec 12%, puis de la chanteuse chrétienne L'Or Mbongo (11%), talonnée de près par Koffi Olomide (7%). L'année 2005 a confirmé le leadership de Werrason dont le score de 30% laisse loin derrière ses deux challengers J.-B. Mpiana, 12%, et Koffi Olomide, 9%.

En somme, le tiercé gagnant de cette compétition pour le leadership, au cours des quatre dernières années, reste Werrason-J.B.Mpiana-Koffi Olomide, trois artistes dont l'index d'illuio sur le champ musical est au point zénithal. Werrason se place au sommet du tiercé avec 113,1%, suivi de J.-B. Mpiana, 45,6% ; et Koffi termine sur un score de 40,3%. Ces résultats justifient une autre compétition, celle qui se conçoit comme une guerre intergénérationnelle par rapport à la position dominante occupée par le tandem de la génération ascendante Werrason-J.B. Mpiana (158,7%) face à Koffi (40,3%) qui représente

³²⁵ « Les personnalités marquantes de l'année 2003 », in <http://www.experts.cd/bests/best03.htm> , 27 septembre 2005.

ici la génération descendante. En outre, c'est parmi ces trois vedettes et leurs fans que les conflits sont des plus violents, mais avec un bémol motivé par le fait que ceux des fans de Koffi, pour la plupart des femmes, ne font pas preuve de plus de pugnacité dans la lutte. La position ascendante de Werrason rime en partie avec l'ethnicisation du champ artistique autant qu'elle (position) trouve son fondement sur la carte sociodémographique de Kinshasa, comme nous le verrons dans le chapitre suivant. Le chauvinisme et la mentalité du public kinois expliquent la faible note réservée aux stars étrangères ainsi qu'au compatriote Lokua Kanza dont la musique, selon le public kinois moyen, s'adresse à un auditoire blanc.

La position dominante occupée par Werrason et J.-B. Mpiana dans l'ensemble des scores des sondages ci-dessus force une fois de plus notre choix sur les deux stars de manière à élucider les mécanismes de luttes de pouvoir entre les agents sociaux dans le champ de la musique populaire kinoise en tant que rapport de force. Ce qui place sous nos pieds la passerelle menant vers le dernier chapitre en tant qu'étude appliquée au duel entre J.-B. Mpiana et Werrason.

CODESRIA - BIBLIOTHEQUE

CHAPITRE IV

UN CAS DE FIGURE DE LA COMPETITION DE LEADERSHIP : LE DUEL ENTRE WERRASON ET J.-B. MPIANA

Après avoir présenté le contexte général et théorique des luttes de pouvoir entre les vedettes musicales kinoises, et décliné quelques épisodes des confrontations entre elles, le présent chapitre se consacre à une étude de cas focalisée sur la lutte symbolique entre deux « gourous » de la scène musicale kinoise sortis d'une même « secte », Wenge Musica BCBG Tout-Terrain 4 x 4, et descendant d'une même génération ascendante, dite la quatrième. Le clan et génération Wenge domine en ce jour la scène musicale, imposant son rythme, ses stratégies, son « idéologie » à tout groupe ou toute vedette qui tient à se ménager une position dominante à Kinshasa. A preuve, commencer le programme d'un disque à enregistrer par « le générique » constitue une marque de l'école de Wenge qui en fait n'a fait que traduire en studio l'ambiance de début d'une scène vivante.

Tous les vieux loups de la scène kinoise se sont mis à réviser leurs stratégies par la restructuration de leur groupe en embauchant des jeunes loups qui puissent contribuer au rééquilibrage des rapports de force avec les différents groupes éclatés du « clan Wenge » dont la technicité chorégraphique et la démythification de grandes scènes parisiennes et locales (stades de football), par exemple, disqualifie une catégorie de vedettes des générations précédentes. Les statistiques des sondages ayant démontré l'ascendance de J.-B. Mpiana et Noël Ngiama sur le champ musical kinoise en particulier et congolais en général, nous nous sommes attardé à étudier, dans ce dernier chapitre et en cinq sections, les relations des rivalités artistiques qui unissent les deux stars au départ de la scission de leur groupe d'origine. Pour ce faire, nous partons des trajectoires sociales de chacune des vedettes pour aborder leurs rivalités, en passant par une mise en exergue des stratégies mobilisées. La part du public musical, des médias et des sponsors respects de chacun des protagonistes apportent davantage de lumière dans la compréhension et l'explication du phénomène.

SECTION 1. BIOGRAPHIE ET TRAJECTOIRE SOCIALE

DE NOËL NGIAMA « WERRASON »³²⁶

Noël Ngiama Makanda, dit Werrason, est né le 25 décembre 1965 dans le petit village de Moliambo, province du Bandundu, d'une famille très modeste et dont le père était enseignant du primaire. De Noël, son prénom est passé à Noa ou No(w)a, puis No(w)e pour finalement devenir Werra, Werrason qui, d'après ses propos, viendrait du kinyarwanda où *weramusonyi* désignerait la chance, l'aura, le charisme (*ngenge*)³²⁷. Après la mort de son père, et selon le vœu du défunt, il quitte très tôt son village pour être recueilli par son oncle paternel, jeune frère à son défunt père, Mr Kifaya, dans la commune de Bandalungwa à Kinshasa. Il a débuté la musique, avec son grand frère, par le chant choral, à huit ans, dans le groupe protestant *Les Pèlerins* de la Communauté Baptiste du Zaïre- Ouest (CBZO) de sa commune. Bien qu'ayant pratiqué la boxe et le judo, le football va jouer un rôle prépondérant dans son évolution. Mais en 1977, il retourne au chant.

Pour Werrason qui interprétait déjà Tabu Ley Rochereau, c'est de la rencontre avec Didier Masela, Dédé Masolo –devenu pasteur-, Anibo (en Allemagne) et West Koka (cousin à Masela), Alain Mwangi « Zing Zong », Christian Zitu, qu'est venue l'idée de faire la musique des variétés. Le groupe, que Didier Masela prend l'initiative de créer le 16 juillet 1981 au Collège Notre Dame de Mbanza-Mboma dans le Bas-Zaïre (actuelle province du Bas-Congo), n'a pas encore de nom et ne constitue qu'une structure de loisir pendant les vacances. Mais dans le quartier, un certain « Vieux Karré », vendeur aimable et amusant avec tout le monde, va le baptiser du nom de Wenge Musica. Selon une autre version, le nom Wenge désignait d'abord une équipe de football de la rue Dimba-Mboma à Bandalungwa, propriété de Monsieur Domi Kimpioka, connu sous le sobriquet de « Vieux Wenge ». C'est alors que, pour Werrason, l'ambition de se lancer dans une carrière musicale se renforce.

Après avoir recruté J.-B. Mpiana et Blaise Bula, Papy Kimbi– financièrement fort– devient président du groupe. Il loue chez le chanteur Saak Sakul (ancien membre du Trio

³²⁶ Voici les différentes sources qui nous ont permis de construire cette biographie :

1. « Biographie et Discographie de Werrason », in <http://www.kima-arts.com/modules.php?name=Werrason>, 23 janvier 2006 ;
2. « Press kit for Noël Werrason ngiama makanda », <http://idamawatu.tripod.com/sitebuildercontent/sitebuilderfiles/werrason-press-kit.pdf>, 24 décembre 2005;
3. « Werrason », in <http://fr.wikipedia.org/wiki/Werrason>, le 22 janvier 2006;
4. Entretien avec Werrason à son domicile, le vendredi 23 mai 2003.

³²⁷ Entretien avec Werrason.

Madjesi) le premier équipement électrique qui permet au groupe de passer son premier test professionnel. Aimé Buanga quitte le chant pour la basse. La sortie officielle du groupe a lieu le 29 août 1986 à l'Olympia bar dans la commune de Bandalungwa : c'est un succès fou. Intervient après, à travers Didier Masela, l'arrivée de Alain Makaba comme doublure de Zing Zong. Mais selon Alain Makaba, qui jouait déjà avec Didier à l'internat à Mbanza-Mboma, Werrason lui fut présenté par ce dernier pour former la première structure du groupe à Kinshasa. Le groupe fait une nouvelle sortie à l'Hôtel du Siècle de Bandalungwa, puis va fêter le diplôme d'Etat de Didier Masela. Adolphe Dominguez intègre le groupe et signe sa première sortie à Vévé Center. Avec le temps, plusieurs éléments quittent le groupe, dont Aimé Buanga, parti à Paris pour des raisons d'études, Dédé Masolo, devenu pasteur, Anibo et Alain Mwanga en Europe. C'est alors que, selon Werrason, Makaba³²⁸ devient titulaire à la guitare solo.

Après le départ de Papy Kimbi à Boston, vint l'époque de Mavo Mukubwa (non-artiste) comme président du groupe et assure l'organisation des concerts. Il insuffle un nouveau dynamisme au groupe, chamboule les anciennes stratégies et inspire aux artistes « l'amour de l'argent, le goût de vivre paisiblement et l'habitude de jouer tous les week-ends³²⁹ ». Le 9 juillet 1988, Wenge Musica livre son premier concert au Vévé Center sous le label de Mavo qui, à la suite du succès de la soirée, conduit le groupe au studio Bobongo Stars pour enregistrer son premier album (disque) intitulé *Mulolo*. Marie-Paul Kambulu Makengo est recruté avant le studio. Le 24 mai 1989 sort des éditions Bisel un trente centimètre produit par le même mécène Mavo, un opus qui reprenait six chansons parmi lesquelles « Niki D » de Werrason, « Mulolo », « Moni la rose », « Fi-sol », « Kolo budget », « La fille du roi ».

Le premier voyage promotionnel en Europe s'annonce, et pour ne pas laisser un vide derrière, le groupe enregistre au studio Bobongo une reprise *live* des chansons de l'album *Mulolo*. La cassette produite par l'Italien Ricci Domenico est officiellement présentée au public et aux médias le samedi 7 avril 1990 au jardin Moto na Moto de Bandalungwa. Mais

³²⁸ Dans l'entretien nous accordé par Makaba à Genval (7 mars 2005), il est au début du groupe et a vu venir Werrason : « Quand moi j'ai quitté l'internat, lui [D. Masela] est resté. On a décidé de créer un groupe à Kinshasa du moment que l'on pouvait se voir juste pour jouer. Voilà quoi, il m'a emmené Werrason, un après-midi, je sais plus, vers 15 heures comme ça, chez nous à Bandal ; il m'a emmené, c'était en 1981, il m'a emmené Werra en tant que guitariste rythmique ». Cependant, une autre source nous parle de Werrason comme un polyvalent qui a débuté comme batteur (drum), avant de passer à la basse puis au chant au sein de Wenge.

³²⁹ J. Mpaka Ikombe, « Wenge Musica un petit poisson est devenu grand », *Pop Stars*, 1^{er} avril 1996, p.17.

Wenge Musica joue encore dans des petites salles jusqu'à la sortie de son album *Kin é bougé* (BMas Production) en 1991.

C'est alors que, dix ans après sa création, le groupe se révèle au grand public et rallie les avis sur son succès. Le passage du tablier d'une troisième génération, marquée de l'empreinte de Zaïko Langa-Langa et de Papa Wemba, à une quatrième qui fonde son identité sur les choix esthétiques du corps –d'où le qualificatif de « Bon Chic Bon Genre » qu'apporte Adolphe Lodi « Dominguez » pour marquer cette stratégie héritée de Papa Wemba le « sapeur », dépositaire de la marque « Musica »–, et le goût pour le standing matériel et social à partir de Emeneya Kester (maison, voiture BMW et épouse). Désormais imbus d'eux-mêmes, les jeunes de Wenge pensent aussi tout écraser sur leur passage : Wenge Musica BCBG Tout-Terrain 4 x 4 (à l'image du MPR parti-Etat qui inonde la ville des Mitsubishi 4 x 4 pour ses cadres) devient la nouvelle dénomination du groupe. *Likolo ! toza likolo dit ! otsie tembe omoni yango !* (nous sommes haut perchés ! si tu es en doute, nous t'en ferons voir la preuve !) est un slogan qui vient encore pimenter leur orgueil, narguant ainsi les aînés du métier et leurs pairs de génération comme Laviniora Esthétique, Il fallait kaka, Station Japana... Franco étant mort, Wemba s'étant artistiquement exilé en Europe, seuls Koffi Olomide, les groupes Zaïko et Empire Bakuba leur tiennent encore la tête.

Mavo s'en est allé, chassé par les ténors du groupe qui crient à la spoliation de leurs droits par ce mécène qui gérait toutes les recettes de concerts et ne payait pas de royalties aux artistes sur les œuvres enregistrées, sauf les « salaires ». C'est peut-être en ce moment que Didier Masela institue un collège d'administrateurs où il occupe le poste de fondateur, en confiant la présidence à J.-B. Mpiana, la régie financière à Werrason, la direction artistique à Alain Makaba jusqu'à la dissidence d'une aile conduite par J.-B. Mpiana. Mais auparavant, le groupe a connu plusieurs départs dont ceux de Marie-Paul Kambulu, Ricoco, Aimé Buanga qui vont depuis Paris monter un groupe concurrent appelé Wenge el Paris.

De 1981 à 1997, au sein de Wenge Musica devenu Wenge Musica BCBG TT 4 x 4 (selon la graphie originale), Werrason ne manque pas de signer des titres qui ont contribué à se construire un rayonnement artistique. L'on citera « Niki D », « Le monde est méchant », « Djino », « Surprise Kapangala », « Kaskito », « Kala yi Boeing », « Coco Madimba », « Héritier Itele », titres tous contenus dans des albums collectifs du groupe, notamment *Mulolo, Kin e bougé, Kala yi Boeing, Hi ho ha ! Les Anges adorables* (2 volumes) et

Pentagone. En dépit de cela, Ngiama Makanda va valser entre la musique et les études qu'il poursuivra à l'Institut Supérieur de Commerce (ISC) à Kinshasa, sanctionnées par un diplôme de gradué en sciences commerciales.

En décembre 1997, à la scission du groupe Wenge Musica BCBG TT 4 x 4 en deux parts inégales, Werrason forme avec Didier Masela et Adolphe « Dominguez » un collège d'administrateurs du groupe qu'ils débaptisent Wenge Musica Maison Mère face à l'aile de J.-B. Mpiana qui regroupe 90% des membres de l'ancienne structure sous la dénomination de Wenge BCBG. En 1998, le groupe qui est numériquement et qualitativement faible par rapport à la structure dissidente, est étoffé par des recrutements des jeunes : Ndombe Mby « Baby », Didier Kalonji Mukeba « Bill Clinton », Mazimi Movili « Céléo Schram », JDT Mulopwe wa Mulopwe (transfuge de Wenge el Paris), Didier Adikey Ndebe « Lacoste », Kapaya Mwenie « Capitaine Flamme », Serge Mabiala, Sesele « Adjani », Bombe Aboli « Kakol »... Ces derniers rejoignent, outre les trois administrateurs, le chanteur Gola Bataringe « Ferre chair de poule » (chef d'orchestre), et le batteur des congas Mbambu Nkuka « Ali Mbonda » restés dans la souche-mère.

Aidés par des mécènes comme Claude Maluma, Werrason et Dominguez s'y sont donc visiblement investis et n'ont pas manqué de faire appel à des anciens membres de Wenge comme les guitaristes Maladi « Japonais » et Christian Mabanga installés en Europe. Le groupe, pris en sympathie par le public et les médias qui s'apitoyaient sur son sort, commence par des petites productions à travers Kinshasa, sur le site de l'Université de Kinshasa, accompagne Tshala Muana dans une tournée de propagande pour Kabila à l'est, au sud et au nord du pays, puis signe en 1999 un disque-test collectif produit localement par le label Ets Ndiaye et la ND sous le titre *Force d'Intervention rapide*. Le titre « Chantal Switzerland » de Werrason sort du lot et arrache les suffrages du public et des médias, suivi de « Omba » de J.-B. Mpiana. Tel est le verdict du référendum organisé par l'Association des Chroniqueurs de Musique du Congo en 1999.

Déjà à la tête du pays, Laurent-Désiré Kabila a reformé la police nationale en créant une unité spéciale d'intervention rapide. En mémoire du chanteur Kabasele Yampanya est organisée une production collective au stade des Martyrs où Werrason dame le pion à ses concurrents en emportant tout le public après sa prestation. Mais interviennent aussi le giga-concert de solidarité avec les compatriotes de l'est du pays, victimes des agressions militaires de la coalition rwando-burundo-ougandaise ; et le spectacle de l'esplanade du Palais du

peuple, qui se termine par un défilé des rameaux. Ces apparitions scéniques s'offrent ainsi en autant d'opportunités à la portée de Werrason pour accomplir une démonstration de force, déjouant ainsi les pronostics qui lui accordaient moins de chance dans cette épreuve de force engagée tout naturellement avec ses anciens compagnons de Wenge Musica BCBG TT 4 x 4.

En 1999, tournée euro-américaine triomphale du groupe qui débute par Londres et dont le point de chute reste Paris où il a auparavant livré un concert historique au Palais des sports à Villejuif. Le CD *Solola bien* que Wenge Musica Maison Mère enregistre sera consacré disque d'or par la Sacem. Mais à mi-parcours, un des administrateurs, et pas le moindre, le bassiste Didier Masela, se désolidarise du groupe. Le père spirituel du clan Wenge rentre alors précipitamment à Kinshasa et dit une conférence de presse au cours de laquelle, versant de chaudes larmes à gros bouillons, il dénonça le complot combiné par Werrason et ses ouailles. Au bord du ridicule, Masela signa la révocation des membres rebelles.

Mais après avoir empli le stade des Martyrs de Kinshasa, Werrason, qui compose encore avec Adolphe Dominguez, entre dans le nouveau millénaire par la porte du Palais omnisports de Paris-Bercy et devient le deuxième Africain, derrière Koffi Olomide, à signer le livre d'or de cette prestigieuse salle française. Mais le succès de Bercy fait souffler un vent violent qui manque de près de faire chavirer le navire : départ d'Adolphe Dominguez depuis la France en se disant poussé par la porte de sortie de la même manière que cela a été fait pour Didier Masela. Aux Kora Awards où le groupe est nommé pour son disque et clip « Solola bien ! », Adolphe esquive le rendez-vous. Le chanteur-financier de Wenge Musica M. M. rate volontairement le voyage d'Afrique du Sud et reste à Paris à partir d'où il peaufine sa stratégie de monter son groupe Wenge Tonia-Tonia (Wenge argent, en argot) non sans débaucher un des chanteurs Didier « Lacoste ». Dans le sens du jeu, Dominguez et ses sympathisants mènent la guerre à Werrason, son ancien collègue, et à tous ses employés considérés comme le bras armé de leur patron. Ils sont traqués à Paris comme en Belgique et Werrason dérangé par des appels anonymes intempestifs.

Bien imprégné du sens du jeu, sur scène comme dans les coulisses, Noël Ngiama devient désormais le seul maître à bord du groupe qui mérite alors l'appellation de Wenge Musica Maison Mère de Werrason. Le groupe entreprend un retour triomphal à Kinshasa et livre un autre concert au stade des Martyrs qu'il remplit de nouveau, grâce à la stratégie philanthropique (dons aux clubs de football). En juin 2001, Werrason signe le premier disque

solo de sa carrière, *Kibuisa mpimpa-Opération dragon*, « l'album de ses rêves ; œuvre magistrale de 17 titres. Cet album est le résultat de cinq années de préparation, et quatre mois de studio sans oublier les 2 000 heures de réflexion en ce qui concerne son approche philosophique. "Kibuisa mpimpa" est une nouvelle approche de la musique Bantou. C'est d'ailleurs grâce à cette approche philosophique de la musique que, des artistes comme Manu Dibango, [Nathalie] Makoma et le rappeur Pit Baccardi acceptent de participer à l'élaboration de ce disque³³⁰ ».

En novembre de la même année, aux *Kora All Africa Music Awards* d'Afrique du Sud, Werrason, finaliste dans la catégorie « meilleur arrangement » reçoit deux trophées de " meilleur artiste d'Afrique et d'Afrique centrale" et reste ainsi le premier à recevoir cette double distinction à la fois en réitérant l'exploit en 2004 rien qu'avec un spot publicitaire d'une bière locale intitulé « Tindika lokito ». Il inaugure alors le *deux-babords system* (accomplir deux choses à la fois) qui va « définir ainsi le principe de la tournée. " Kibuisa Mpimpa " à travers l'Europe ³³¹ » : il joue salle comble en deux soirées d'affilée au Zénith de Paris en avril 2002 et, dans le même registre, sillonne les différentes grandes salles des métropoles européennes en l'occurrence Londres, Bruxelles, Amsterdam, Dublin, Rome et Stockholm.

« Werrason a à travers cette innovation, attiré vers lui et sa musique, un nouveau public : la diaspora noire éclairée a enfin trouvé en la personne de Werrason, un artiste, un modèle qui assume et affirme clairement sa négritude sans pour autant y être un militant de la cause noire. Ainsi, en 2005, lors de sa tournée européenne annuelle, les artistes tels que Passi, Doc Gyneco, Benji pour la France, et la star du monde arabe, l'Algérien Akil lui ont demandé de collaborer à leurs projets en cours. Ces différentes collaborations lui ont permis d'intégrer par la grande porte, le monde merveilleux de la *World Music*.³³² ». En 2002 sort *A la queue leu leu*, un album collectif du groupe, suivi en 2004 du spot publicitaire *Tindika lokito* et d'*Alerte générale*, un maxi-single de trois titres qui lui permet de décrocher le cinquième prix *kora* et le troisième à titre de meilleur artiste masculin d'Afrique. En décembre 2005, le deuxième album solo de Werrason sort sous le titre de *Témoignage* plutôt que celui de *Miracle* que les Marquis de Maison Mère, une nouvelle faction de son groupe, venaient de lui arracher pour le narguer et manifester la coupure du lien ombilical d'avec l'ancien patron.

³³⁰ Wikipédia, « Werrason », in <http://fr.wikipedia.org/wiki/Werrason>, le 22 janvier 2006.

³³¹ *Ibidem*.

³³² *Ibidem*.

Werrason le philanthrope. Cela en dotant les trois grandes équipes de football de la capitale congolaise des autobus pour la mobilité des athlètes. Mais surtout en venant à la rescousse des malades, et des enfants de la rue qu'il invite à dîner avec lui à la Zamba Playa (siège artistique du groupe) en plus de leur offrir un kit pour débiter le métier de cireur de souliers. En sus et de manière plus engagée, Werrason prend en charge dans le cadre de sa fondation ces enfants de la rue. (*shege*) en leur offrant une formation scolaire et professionnelle dans une ferme de plus de 11.000 hectares dans le faubourg de Kinshasa. La reconnaissance de son action humanitaire lui a valu le titre d'ambassadeur universel de la paix de l'Unesco en Afrique centrale et l'honneur d'avoir composé, sur commande de l'Unicef, une chanson en faveur de la scolarisation des jeunes filles souvent discriminées au profit des garçons en Afrique. Il faut aussi noter que l'on peut voir l'effigie ou la personne de Werrason associées à d'autres programmes sociaux tels la lutte contre le VIH/sida.

TABLEAU IV : DISCOGRAPHIE DE WERRASON ET WENGE MUSICA MAISON MERE

Titre	Année	Label	Observations
Témoignage	2005	Sonima SMCD 1645	2CD, album solo de Werrason
Alerte générale	2004	Ets. Ndiaye	DVD plus CD-single (4 tracks)
Tindika Lokito	2004	Bracongo (sponsor)	DVD plus CD-single
A la queue leu leu	2002	JPS Production CDJPS 234	2CD
Kibuisa Mpimpa / Opération Dragon	2001	JPS Production CDJPS 132	2CD, album solo de Werrason
Terrain eza miné	2000	Ets. Ndiaye ND 091	Version remixée de <i>Force d'intervention rapide</i>
Live au Palais des sports	2000	Saga/ Les Elues DKCM 102	
Bercy 2000 : Le Live du Millénaire	2000	JPS Production CDJPS 102	
Solola bien !	1999	JPS Production CDJPS 047	
Force d'intervention rapide	1999	Ets. Ndiaye ND 063	

Source : Frank Bessem's,

« *Musiques d'Afrique* : Werrason & Wenge Musica Maison Mère (Congo-Kinshasa) », in http://www.geocities.com/MotorCity/Speedway/4939/frames/art_wenge_mm.html, le 22 janvier 2006.

N.B. : Ce tableau ne reprend pas la discographie collective de Wenge Musica BCBG TT 4 x 4 qui est reprise à la section suivante consacrée à la biographie de J.-B. Mpiana. En plus c'est nous qui ajoutons et spécifions le label qui a produit le spot-single *Tindika lokito*.

SECTION 2. BIOGRAPHIE ET TRAJECTOIRE SOCIALE DE JEAN-BEDEL MPIANA

Jean-Bedel Mpiana Tshituka est né à Kananga, province du Kasai Occidental, le 2 juin 1967. Il débute la carrière musicale comme par hasard, car il n'aura jamais auparavant évolué dans un groupe. Mais dès le bas âge, il chantait en prenant son bain et va continuer à le faire à l'église Sacré-Cœur de la commune de Gombe, à Kinshasa. Il est détenteur d'un diplôme d'Etat au bout de sa scolarité à l'Athénée de la Gombe. Après avoir quitté Matadi où sa mère s'était remariée, il vient vivre à Kinshasa, dans la commune de la Gombe, chez son oncle. Il découvre la musique de Wenge en fréquentant la commune de Bandalungwa dans les années 1980, et finit par rejoindre Didier Masela et Werrason au sein de Wenge Musica à titre de chanteur leader. Au sein de ce groupe, il révolutionne la section chant et donne du punch et de l'entrain à la formation.

J.-B. Mpiana traîne à ce jour plusieurs sobriquets de scène dont « Maréchal Mukulu », « Unité de mesure », « Salvatore de la patria », « Cinquième vice-président », etc. Didier Masela, l'initiateur de Wenge, met en place une structure administrative en élevant Mpiana au rang symbolique de président entouré de l'administrateur fondateur (Masela lui-même), l'administrateur financier (Ngiama Makanda Werrason), et de l'administrateur en charge de la direction artistique (Alain Makaba). C'est cette junte inamovible qui gouverne désormais le groupe par des méthodes fortes jusqu'à sa scission en décembre 1997. Après le disque et la chanson « Mulolo », la sortie en 1991 de l'album *Kin ébougé*, du titre de la chanson à succès de J.-B. Mpiana, marque d'un éclat l'histoire de Wenge Musica TT 4x4 dix ans après sa création.

L'arrivée de Kongolu Mobutu, dit « Saddam Hussein », comme « mécène » fait un peu ombrage à l'autoritarisme de la junte gouvernementale au profit de celui du fils de Mobutu qui impose une ligne de conduite aux « Bon Chic Bon Genre », obligés de l'encenser par des dédicaces ou des chansons panégyriques du genre « Tempête du désert ». A un moment donné, le groupe Wenge Musica BCBG TT 4 x 4 tombe en disgrâce auprès de « Saddam » au bénéfice de Wenge el Paris de Marie-Paul Kambulu, dit « Roi Pelé » (ancien de Wenge Musica) qui, venant de Paris et en séjour hyperprolongé à Kinshasa, mène une concurrence déloyale sans précédent à ses anciens compagnons par la magie de son ballon légendaire, troublant toujours leurs productions soit en emportant leur public dès qu'il se présente dans les parages, soit en programmant des apparitions scéniques près du lieu où ils se produisent.

Les différends internes qui minent le groupe éclatent au grand jour lorsque J.-B. Mpiana signe à Paris un contrat de disque en solo avec Simon Music, leur maison de disques. Mais en plein état ultracritique du groupe, soutenu artistiquement (guest star) et moralement par Papa Wemba, quelques membres du groupe dont Werrason lui-même et Alain Makaba accompagnent J.-B. Mpiana dans son disque *Feux de l'amour* sorti en 1996. « Pour plus de cent milles cds vendus, JB MPIANA obtient le premier disque d'or de sa carrière musicale (...). Fait exceptionnel : cet album est le premier qu'il réalise en solo, il est le plus jeune disque d'or de la RDC et ce, pour son premier disque qui restera à jamais dans les annales de l'histoire musicale africaine, continent de musique par excellence. Ce disque d'or lui a été remis par SIMON de la maison SIPE au cours de son concert haut en couleur livré dans la mythique salle de "l'OLYMPIA" de Paris devant trois milles personnes (sic)³³³ ».

Wenge Musica BCBG Tout-Terrain 4 x 4 s'est pourtant déjà divisé en deux, en décembre 1997, malgré la médiation de Tabu Ley et les bons offices du ministre de la culture Ghenda pour la réconciliation. J.-B. Mpiana est à la tête d'un nouveau groupe, Wenge BCBG, composé de l'effectif majoritaire (dix-huit membres dont lui-même) de l'ancien groupe, hormis Didier Masela, Ngiamu Werrason, Adolphe Dominguez restés attachés à la souche mère. Il ne veut pas entendre d'exode qui sonne la diabolisation, mais plutôt, dit-il, d'artistes qui ont décidé de le suivre, alors qu'il ne détenait pas la caisse, après avoir été chassé par un Didier Masela intoxiqué, via un communiqué de presse diffusé à la télévision nationale et

³³³ « J.B. Mpiana », in <http://m.jbmpiana.free.fr/biographie.html>, 24 décembre 2005.

faisant l'objet de dissolution du Conseil d'administration³³⁴. Quand bien même c'est au tandem Alain Makaba-J.-B Mpiana qu'était dévolue la tâche de signer les contrats, la structure administrative du nouveau groupe présentait une configuration piégée en donnant l'impression de privilégier à pied d'égalité les deux premiers et le chanteur Blaise Bula. C'est ce qui ressort de cette déclaration :

Il n'y a que dans notre pays où l'on trouve des ensembles musicaux avec des administrateurs. Un conseil d'administration dans un groupe musical ne veut absolument rien dire, nous installons un système comme partout ailleurs à savoir le star system où vous avez d'une part les stars et d'autre part les musiciens d'accompagnement. Dans notre système il n'y a pas d'administrateur, moi je suis président uniquement à titre honorifique et en tant que leader, mais au niveau de la gestion nous avons deux gérants et un commissaire au compte pour tout le monde puisse y voir clair au niveau des comptes (sic)³³⁵.

Au cours de sa tournée euro-américaine, Wenge BCBG enregistre le magnifique CD *Titanic* (1998). La cohabitation entre les têtes d'affiche ne pouvant résister aux velléités dictatoriales de J.-B. Mpiana, celui-ci restera seul maître du groupe décapité des deux gérants, à savoir Alain Makaba et Blaise Bula –pourtant reconnu et confirmé « parrain de la révolution ». Un peu plus tard, soit après le passage de son groupe au Zénith et à l'Olympia de Paris (1999), le « Chef charismatique » se débarrasse de Biakodile Nzuzi « Aimelia » qui passe, le temps d'un disque solo à déficit promotionnel, dans le camp opposé pour aller se lover dans les bras de Werrason dont hier encore il pourfendait l'honneur par son slogan resté célèbre : *Oouiee, ndenge ezali !* C'est-à-dire ainsi soit-il !, comme pour dire la révolution est irréversible.

TH (Toujours Humble) qu'on s'amuse encore à nommer *Tshituka Héro* sort comme deuxième album solo de la carrière de Mpiana en 2000. Néanmoins, le disque a pris du retard à cause du débauchage par Werrason du guitariste lead Kasongo Kiamfu « Burkina Faso ». Puis vient en 2001 le double-CD *Internet*. Pendant trois ans, pour des raisons officielles (la traque des vedettes congolaises par la police d'immigration européenne) et non élucidées, J.-B. Mpiana et son groupe étaient dans l'incapacité de se mouvoir vers l'espace Schengen

³³⁴ Entretien de J.-B. Mpiana avec 33 Tshitenge, émission Seben « Spécial Noël », TKM, 24 décembre 1999. Rediffusion du 25 décembre 1999.

³³⁵ J.-B. Nsamela et G. Mukolonga (réalisée par), « Interview de JB Mpiana (Wenge Musica) », in <http://www.congonline.com/Musiciens/Interview/IBMpiana.htm>, 31 janvier 1998, téléchargé le 24 décembre 2005.

contrairement à son challenger Werrason. C'est par Johannesburg qu'ils trouvent l'issue pour réaliser enfin, en 2004, leur dernier opus dont le titre *Anti-terro* a été pensé sur fond de vengeance aux railleries de Koffi Olomide « B.L. » face aux prétentions bellicistes du « Maréchal Mukulu » de « corriger au stylo rouge » Bercy, le 22 septembre 2001.

**TABLEAU V : DISCOGRAPHIE DE J.-B. MPIANA AVEC WENGE MUSICA
BCBG TT 4 x 4 & WENGE BCBG**

Titre	Année	Label	Observations
J.B. Mpiana et Wenge BCBG			
Anti-terro	2004	Badive Music BDCD 001	2CD
Internet	2001	Simon Music-SIPE 29350	2CD
T.H. (Toujours Humble)	2000	Simon Music- SIPE 29348	Album solo de J.-B. Mpiana
Zénith 1999, extrait 2	1999	Simon Music- S.I.P.E. 29338	
Zénith 1999, extrait 1	1999	Simon Music -S.I.P.E. 29337	
Titanic	1998	Simon Music -S.I.P.E. 29331	
J.-B. Mpiana & Wenge Musica BCBG TT 4 x 4:			
Feux de l'amour	1996	Simon Music S.I.P.E, 29319	Album solo de J.-B. Mpiana
Wenge Musica BCBG TT 4 x 4:			
Pentagone	1996	Simon Music -S.I.P.E. 29313	
Pleins feux!!!	1996	Saga SG96003	
Les Anges Adorables, Vol.2	1994	Sonodisc CDS 8802	
Les Anges Adorables, Vol.1	1994	Sonodisc CDS 8801	
Kala Yi-Boeing	1994	WIBE 001CD	Re-réalisé par Ngoyarto NG068
Wenge Musica :			
Kin e Bougé	1991	B.Mass Production BMP 000159-2	MBS 001
Bouger Bouger	1988	Africassette AC 9401	Re-réalisé en 1994

Source : Frank Bessem's, « *Musiques d'Afrique : J.B. M'Piana & Wenge Musica BCBG (Congo-Kinshasa)* », in http://www.geocities.com/MotorCity/Speedway/4939/frames/art_bcbg.html, 22 janvier 2006.

NB : Quelques légères modifications ont été apportées de notre part, à savoir au niveau de la classification de *Feux de l'amour* et dans la dénomination complète de groupes.

SECTION 3. GENESE D'UNE GUERRE DES STARS

Le groupe Wenge Musica Tout-Terrain 4 x 4 ne s'est pas fait en un jour, mais arrivé à maturité dès les années 1990, sa prestance est d'autant plus éclatante qu'il en vient à bousculer les groupes concurrents comme Zaïko, Empire Bakuba et Quartier Latin, même s'il n'a jamais totalement désacralisé les icônes et décapité les têtes couronnées de la musique congolo-kinoise. Son capital symbolique ne baissa pourtant pas d'un trait quand tout à coup un malaise, qui longtemps couvait de l'intérieur, éclate au grand jour. Autour des intérêts matériels, financiers, passionnels (femmes) et symboliques s'affrontent les ténors de ce groupe, mais le conflit se polarise entre deux de ses co-administrateurs et vedettes : les chanteurs Jean-Bedel Mpiana, administrateur-président, et Noël Ngiama Werrason, administrateur-financier, tous deux comptant parmi les chanteurs étoiles du groupe.

Une junte inamovible de quatre administrateurs régenteait Wenge Musica sous le régime de Mavo qui a voulu ainsi transplanter, à son arrivée en 1988, l'ordre administratif du groupe Zaïko Langa-Langa dont il était membre sympathisant. C'est ainsi que Didier Masela portera le titre d'administrateur-fondateur, J.-B. Mpiana celui de président, Ngiama Werrason de financier et Alain Makaba se chargea de la direction artistique. Selon le commentaire émis par ce dernier, guitariste soliste du groupe, les germes du conflit se situent dans cette structure conçue comme une hydre à quatre têtes :

On s'est dit on fait un truc, et puis quand le président... quand Mavo est venu on a commencé à faire les structures. On s'est dit bon, moi par exemple, moi je suis très porté aux histoires de... dans des arrangements, des trucs comme ça, la musique, donc moi c'était la musique. Je dis : « Bon ! moi je vais faire la musique ». Les autres, j'ne sais pas, Werra a dit : « Moi je vais m'occuper de la caisse ». Ah oui ! j'ai oublié, il y avait un pote qui habitait en face de chez-nous à Bandal, c'était lui qui était le premier président-musicien de Wenge. Il s'appelle Christian Zitu, il est maintenant à Anvers. Il était accompagnateur du groupe. Quand lui est parti en Europe, on avait plus de président... (Il est arrivé en Europe puisqu'on est ici en Europe.) J.-B. s'est proposé de devenir président du groupe. Pour nous... c'était cool quoi ! il n'y avait pas de problème. Donc il était devenu président du groupe. Mais

bon ! si on veut parler du pouvoir, au fil des années, les gens ont commencé à porter vraiment les vêtements de ces attributions-là. C'a commencé à prendre de la grosse tête parce que j'étais ceci, parce que j'étais cela. Et puis ils ont commencé à croire qu'il y avait du pouvoir en jeu ou quoi, on a commencé à se rentrer dedans et pourtant en réalité il n'y avait rien, c'était juste de l'amitié. Les gens se sont rencontrés en toute amitié, voulant faire de la musique, puis voilà ! Donc il y a des trucs de pouvoir que moi d'ailleurs je ne considère pas. C'est l'une des raisons pour lesquelles le groupe n'existe plus³³⁶.

Voilà les conditions de possibilité de la crise qui vont tourner autour des questions d'argent, dès lors que le groupe commençait à devenir rentable financièrement grâce aux prestations scéniques et discographiques. Mais cette guerre devait par la suite se transmuier en lutte de pouvoir, car si le capital spécifique du champ musical reste symbolique, à savoir le succès, le prestige et la célébrité, ses assises sont d'ordre matériel et financier, culturel et social qui sont là des formes de capital dont la reconnaissance se convertit en capital symbolique. Cela est d'autant plus vrai que, outre les strictes lois d'équivalence entre les formes de capital et leur principe de conversion mutuelle³³⁷, le capital symbolique ne répond qu'« à l'honneur et la reconnaissance. Il n'est finalement que le crédit et l'autorité que confèrent la reconnaissance et la possession des trois autres formes de capital ³³⁸». Ainsi, après s'être débarrassé du président-mécène Mavo, la confrontation non seulement met aux prises les administrateurs qui forment la « caste » des dominants , mais aussi les administrateurs et les artistes en tant qu' employés dominés, et pourquoi pas les dominés entre eux. Les rapports de force vont alors se définir par rapport à la position occupée au sein du comité d'administration mais aussi du capital de succès dont on est détenteur vis-à-vis du public, mais aussi de son capital social (relationnel) au sein du groupe et à l'extérieur (public).

Le groupe Wenge Musica TT 4 x 4 n'a jamais donc été une mer tranquille. Sa vie était agitée de plusieurs vagues et d'incidents dont les auteurs se situaient à l'intérieur, mais non sans avoir subi l'influence des agents extérieurs au groupe, colporteurs d'idées séparatistes, et de tout l'environnement professionnel et social du Congo en transition politique et du monde qui forment ainsi la structure objective. Ancien voisin de banc de J.-B. Mpiana en première année primaire à l'Institut de la Gombe, Blaise Bula, chanteur éprouvé

³³⁶ Entretien avec Alain Makaba à Genval (Belgique), 7 mars 2005.

³³⁷ P. Bourdieu, *Le sens pratique*, op. cit., p.210.

³³⁸ P. Bonnewitz, op. cit., p.p. 43-44.

venu dans le groupe par le truchement d'Alain Makaba, et plus tard ingénieur technicien de formation, devient « chef d'orchestre³³⁹ ». Ayant constaté l'égoïsme financier des administrateurs, il préside un jour une réunion qu'il avait convoqué chez lui mais à laquelle ne prit pas part l'administrateur-fondateur. En substance, Blaise Bula plaidait pour une répartition judicieuse des revenus financiers issus des concerts entre tous les membres du groupe, au respect des écarts dus à la hiérarchie administrative. Le consensus arrêté fut vite contrarié par certains administrateurs :

En tant que chef d'orchestre nabengisi ba-administrateurs à l'exception de Didier Masela moto aboyaki koya! mais tout le reste bayaki, na ba-sages. Nabengisaki bango chez nga. Baye, tokutani, tolie, tomeli, toparler de ça. Et oyo nabengilaki bango bamonaki ke eyalaki fondé! Alors, tomekaki kosalela pe ba-idéologies na ngo, mais omoni mutu soki aza déjà déformé na idéologie na ye au départ, po andima penza idéologie na yo, en plus oza subalterne ke ye, eza mua-difficile. Donc esalaki ke bazongi, susu na coin : « Ndenge nini ingénieur susu akomi ko-dicter, akomi kopesa ligne de conduite na b'affaires. Na politique ya makambo lui c'est pas le suprême ». Esalaki ke, epesi pe coin, bamasta basali susu réunion³⁴⁰.

En tant que chef d'orchestre, j'ai convoqué chez moi une réunion des administrateurs devant les sages de l'orchestre. Tout le monde était présent, excepté Didier Masela [administrateur-fondateur] qui exprima son refus. Autour d'un repas, d'un verre, nous avons parlé du problème. Ils ne rechignèrent pas au bien-fondé de la revendication. Nous avons essayé d'appliquer ce principe, mais sans compter avec le fait que notre position de subalterne ne pouvait pas avoir gain de cause sur les stratégies de domination instituées des autres. Par conséquent, ils sont retournés dans leur position initiale en rouspétant : « Comment comprendre que l'ingénieur se mette désormais à dicter la ligne de conduite alors qu'il ne détient aucun pouvoir suprême dans la politique de gestion du groupe ». Ce qui donc donna lieu à un autre aparté des administrateurs.

Auparavant, le guitariste et directeur artistique Alain Makaba vient à réaliser un disque solo, *Pile ou face*, sans bénéficier du concours artistique des membres de son groupe, excepté J.-B. Mpiana et le batteur Mbuinga « Tityna » affecté en catastrophe aux animations en lieu et place de l'animateur en titre enfermé, le jour de studio, dans sa chambre d'hôtel par

³³⁹ Dans le contexte des groupes musicaux congolais, ce terme ne désigne pas une fonction artistique, mais purement administrative.

³⁴⁰ Entretien avec Blaise Bula à Roissy-en-Brie (Région parisienne), vendredi 18 mars 2005.

l'administrateur financier qui eût feint d'avoir perdu la clé. « C'est tout dire ! », conclut Alain Makaba qui eût perçu en cela une stratégie de Werrason pour le maintenir dans une position de dominé parmi les dominants. Fort du concours vocal de Sam Mangwana, Dindo Yogo et Emeneya Mubiala, *Pile ou face* récolta un succès franc, mais la vague de la division ne déferla point. Il a fallu attendre deux faits majeurs auxquels se sont greffés une série de faits mineurs pour que se produisent deux factions au sein de Wenge Musica qui bien sûr a évolué au fil du temps en concurrence avec ses rejetons, à savoir Wenge el Paris et Wenge Kumbela. Le premier fait majeur reste la sortie du disque solo *Feux de l'amour* de J.-B. Mpiana et le second l'éviction de Ngiama Werrason de son poste d'administrateur financier.

Inspiré par le succès du disque solo d'Alain Makaba et fort du soutien « stratégique » de Papa Wemba qui cherchait à reconquérir sa position dominante dans le champ musical kinoïse, Jean-Bedel Mpiana recourut à la même stratégie. Il signe en catimini un contrat solo de production de trois disques en trois ans d'affilée avec le label Simon Music-SIPE. Pendant qu'en 1995-1996 Wenge BCBG séjourne à Paris pour des productions scéniques et l'enregistrement d'un disque collectif, Mpiana dépose sur la table son dossier de disque solo au grand dam des autres administrateurs et membres, hormis Alain Makaba qui ne se mêlait presque plus des affaires du groupe. Werrason, qui visiblement était le plus opposé à ce projet individualiste, fut minorisé par le tandem Didier Masela-J.-B. Mpiana. Finalement est adopté le projet de *Feux de l'amour*, et le disque, bon gré mal gré, est enregistré avec le concours de tout Wenge Musica et de Papa Wemba, car les enjeux étaient de taille comme le souligne Blaise Bula :

Ah ! l'heure tozuaki ba-engagement na banzembo ya bato ndenge toyembelaka bato, Werra : ayalaki na engagement, Adolphe : engagement... Omoni que mobulu ! Donc tu vois la déception : ozui engagement, sik'oyo mbongo a batu ? olie (rire), bakomenacer yo ; mbongo a mabanga ? : olie. Ah ah ! okosuka wapi ? Werra était teeeellement fâché, énervé que... il n'avait pas le choix. Bon ! disque ebimi, pas de problème. Blaise Bula ayembeli J.-B. ofele, azui même pas un centime. J.-B. a perçu de l'argent ya disque na ye, apesa mutu eloko te. Même pas oyo bato batsiaka ye poids³⁴¹.

Ah ! Nous étions pris au piège de nos engagements avec les dédicataires de nos chansons. Werra, Adolphe... avait tous des engagements dans ce sens-là. On était fichus ! Quelle déception ! car ne sachant pas comment rembourser nos dédicataires

³⁴¹ Entretien avec Blaise Bula, déjà cité.

qui ont pourtant versé de l'argent déjà dépensé à notre niveau (rire). Nous étions sous le coup du spectre de la menace pour l'argent des « mabanga » encaissé. Ah ah ! comment s'y prendre ? Werra était téeellement fâché, énervé que...il n'avait pas le choix. Le disque est sorti sans problème. Blaise Bula a chanté gracieusement pour J.-B., sans avoir empoché un centime. J.-B. a touché ses royalties sans honorer les droits d'accompagnement, ne fût-ce de ceux qui l'ont soutenu pour faire passer le projet.

Le génie ou « sens pratique » de J.-B. Mpiana, qui s'apparentait à un calcul rationnel, était tel que, primo, après le feu vert de la majorité à *Feux de l'amour*, tout le monde était contraint de participer à l'œuvre de manière à ne pas jouer la politique de la chaise vide, car dans la tradition musicale kinoise, un nom qui s'absente longtemps sur la scène finit par éroder son aura. Secundo, faute de disque collectif, il fallait profiter de l'unique opportunité offerte afin d'honorer les engagements pris des *mabanga* (dédicaces) au risque de subir la vindicte des dédicataires à l'impossibilité de leur rembourser. Tertio, son disque dut bénéficier de l'accueil qu'on réservât à l'œuvre du groupe. En d'autres termes, alors que le public et les fans de Wenge Musica BCBG Tout-Terrain 4 x 4 attendaient le nouvel opus du groupe, c'est plutôt le disque solo de l'administrateur président qu'ils devaient ovationner :

Donc, selon Blaise Bula, c'était le succès, alati, a-bénéficié na succès ya Wenge, elati sik'oyo ye. Tango disque [ebimi] bazembo eyalaki n'ango bien, c'était bien, et e-propulser ye na niveau moko boye que ebomi ye. Succès, ndenge balobaka, succès sik'oyo ebomi ye, elatisi ye ki... ki ... ³⁴²

C'était le succès du groupe dont s'est emmitouflé J.-B. Mpiana à la sortie de son disque, d'autant plus que ce dernier était un florilège. Ce qui va le propulser à un niveau tel qu'il en sera grisé. Le succès, dit-on, l'a maintenant mortifié en lui faisant porter le casque de...de...

En définitive, une double frustration gagna les autres membres du collègue d'administration, car le triomphe du disque conféra davantage à J.-B. Mpiana une position ascendante sur ses pairs et amis aux niveaux charismatique, social et matériel. Fort aussi, comme nous l'avons évoqué *supra*, du soutien stratégique de Papa Wemba qui guettait ainsi une dispersion des éléments de la troupe Wenge afin de reconquérir le leadership à Kinshasa qu'il avait longtemps déserté, l'auteur des *Feux de l'amour*—devenu feux de la haine— va, guidé par l'habitus adapté à sa nouvelle position symbolique (statut social) dans le groupe et

³⁴² Entretien avec Blaise Bula à Roisy-en-Brie, déjà cité.

le champ musical kinois, développer des pratiques dictatoriales en vue de mater et effriter le pouvoir des autres. Mais ayant en plus appris que « Mukulumpa wa Bakulumpa » (l'aîné des aînés) a, grâce à son disque, acheté une voiture Mercedes 600 et une villa dans un quartier huppé de la capitale, le bassiste Didier Masela, fondateur du groupe, plongé au coeur de l'amertume et du ridicule, s'en offusqua en ces termes :

*J.-B. asombi palais, na titre na ngai « fondao », (...) « fondao o o ! » Comment ! moto kutu aye lelo ake nde payer palais, nga « fondao ». (...) Ah ! Mpiana, opaye palais !*³⁴³

J.-B. s'est acheté une villa sur le dos de mon titre de « fondateur », (...) de « fondateur » ! Comment comprendre que quelqu'un, venu aujourd'hui dans le groupe, s'enrichisse au détriment du « fondateur » que je suis ? (...) Ah ! Mpiana, tu as acheté une villa !

Masela s'est vu trahi, ridiculisé car les autres se moquèrent de lui éperdument. Le succès de J.-B. Mpiana en termes de gain de volume de son capital symbolique et global lui redonna confiance pour désormais penser à compter sur ses propres efforts. Mais l'espoir ne s'était pas totalement envolé, car, partant de ce précédent, des accords ont été signés entre membres de la « classe » dominante ou co-vedettes du groupe. Ils prévoyaient une périodicité en dents de scie au cours de laquelle devaient se succéder chacun des administrateurs et le groupe dans la production discographique. Ce qui eût donné le calendrier et l'ordre suivants :

1. 1996 : disque solo de J.-B. Mpiana (*Feux de l'amour*) ;
2. 1997 : disque collectif du groupe Wenge ;
3. 1998 : disque solo de Werrason ;
4. 1999 : disque collectif du groupe Wenge ;
5. 2000 : disque solo de Didier Masela ;
6. 2001 : disque collectif du groupe Wenge ;
7. 2002 : disque solo de Blaise Bula ;
8. 2003 : disque collectif du groupe Wenge ;
9. 2004 : disque solo de Adolphe ;
10. 2005 : disque solo de J.-B. Mpiana...

³⁴³ Entretien avec Blaise Bula, déjà cité.

Donc, J.-B. Mpiana, qui clama : « *tokotika temps te !* ³⁴⁴ », eût attendre 2005 pour faire son deuxième disque solo. Mais né des accords personnels avec le producteur Simon Njonang Lowe, son agenda discographique caché s'étalait sur trois ans de suite. C'est en 1996, en pleine tournée du groupe à l'étranger et au cours d'un repas, sur un ton ironique et à la faveur d'une stratégie de subversion, que le chef d'orchestre Blaise Bula, « parrain de la révolution », l'obligea à brûle-pourpoint, à ôter le masque devant ses convives et co-équipiers Werrason, Didier Masela, et Blaise Bula, bien sûr, qui rapporte :

En mangeant ba-verres ekweyaki, ba-cigarettes ekweyaki, ngai na-continuer na nga kolia, pona natunaki : « Bon ! sik'oyo est-ce que oyebi yo ndenge oza wana yo J.-B., oyebi que 2005 ezozela yo po obimisa disque mosusu ». Akamuaki, alobi : « Eh eh ! » Alobi : « Ô bamasta ! bozela ngai nayebisa bino à haute voix : l'année pochaine, nga nazo bimisa disque na nga mosusu ». « Ah ben non ! là tu es fou ou quoi ? Attends, J.-B. tu es fou ou quoi ? ». Eh eh ! Didier atiki kolia, cigarette ekweyi. Werra, toujours timide, ndenge nayebela ye, n'a rien dit, mais flamme epelaki na kati ya motu na ye, tel que je le connais. Atalaki na air moko ya bankoy penza, ya bankoy, et J.-B. a continué à manger, et moi j'ai continué parce que je savais que eya ndenge wana. Et c'était parti de là, quelque part³⁴⁵.

A table tout s'arrêta d'un trait : verres, cigarettes sont tombés, mais moi, serein, j'ai continué à manger après avoir posé la question : « Toi J.-B., tel que tu es là, sais-tu que l'échéance de 2005 va te replonger au travail pour la réalisation de ton deuxième disque ». Il s'exclama : « Eh eh ! », puis dit : « Chers amis, laissez-moi vous dire à haute voix : mon deuxième disque sort plutôt l'année prochaine. « Ah ben non ! là tu es fou ou quoi ? Attends, J.-B. tu es fou ou quoi ? ». Eh eh ! Didier cessa de manger, la cigarette chut de ses lèvres, Werrason, toujours timide, tel que je le connais, ne rouspéta point, mais son cœur se consumma d'un feu ardent, tel que je connais l'homme. Il darda J.-B. Mpiana d'un regard de fauve, vraiment de léopard. Jean-Bedel a continué à manger, et moi aussi sachant qu'il en était bien ainsi. Et c'était parti de là quelque part.

Blaise Bula, à en croire ses propos, fit comprendre à ses amis et collègues que la racine du mal a été plantée par l'administrateur fondateur lui-même qui apporta son soutien à l'administrateur président dans son projet de disque solo. Couvert de ridicule et affaibli devant la force symbolique, Didier Masela va former un front avec Werrason. Mais pour tenter de calmer le jeu, et par « sens du jeu », Jean-Bedel Mpiana arrête une stratégie de recul en s'appuyant sur la voix de la majorité opprimée. D'abord il reconnut les faits en disant : « *Bon ! nandimi, mais nakosala ngo lisusu te* » (bon ! je reconnais les faits, mais je me repens). Il ira ensuite, en aparté, se confier au chef d'orchestre en ces termes : « *Nandimi tobongisa, mais tokoma kotambola ndenge olobaki, tokabolaka mbongo biso nyonso tout.* » (Je

³⁴⁴ Nous allons profiter au maximum du temps. Tel est le slogan qu'il lance dans « *Ndombolo* », le titre-générique de son CD *Feux de l'amour*.

³⁴⁵ Entretien avec Blaise Bula, déjà cité.

souscris à la concorde, mais pourvu que tes propositions d'hier restent d'application, à savoir le partage à l'équité des revenus de l'orchestre entre tous les membres du groupe.)

Alain Makaba ayant quasi élu domicile en Europe, et évoluant désormais plus en marge des affaires du groupe, cette posture stratégique de Jean-Bedel Mpiana incommoda davantage celle des administrateurs, fondateur et financier, au point d'avoir suscité en eux une ire incandescente. L'alternative de Mpiana traduisait ainsi un satisfecit moqueur à l'endroit des deux membres de la classe dirigeante dépourvu de disque solo, car lui venait déjà de se constituer un important volume de capital économique et symbolique. C'est à la fois une trahison, un comportement perfide, mieux un viol du serment d'enrichissement collectif. Werrason à son tour va jouer le jeu en tant que directeur financier du groupe.

Nous arrivons alors au deuxième fait majeur de la crise de Wenge Musica TT 4x4, à savoir la destitution de Werrason du poste de la trésorerie du groupe. Il a à cet effet sous sa responsabilité la gestion des revenus de concerts et la signature des contrats de disques et de spectacles qui engagent le groupe. Alors que, aux dires de Alain Makaba, Wenge Musica séjourne en Europe, Werrason empoche de l'argent versé par des organisateurs d'un spectacle sans pourtant signer le contrat. Il délègue pour cette tâche le secrétaire du groupe, celui-ci appose sa signature alors que celui-là ne verse pas l'argent dans la caisse du groupe. Ce qui provoque un mécontentement chez les membres du groupe qui réclament *mordicus* la rectitude dans le comportant du trésorier :

Un des administrateurs, selon Alain Makaba, dit : " Non, si on n'a rien vu, on ne va pas jouer !". Donc il y a un type qui vient payer et l'orchestre n'arrive pas [à rentrer dans ses droits], donc on va arrêter qui ? On va arrêter la personne qui a signé le contrat, à savoir le secrétaire. Or ce n'était même pas la personne qui a perçu l'argent. Cette personne-là, qui a bouffé cet argent-là était peinarde, n'était pas inquiétée. Donc il y avait des trucs comme ça qui se déroulaient, c'était vraiment le désordre total, il n'y avait plus de caisse. Il n'y avait plus rien, ce n'était plus un groupe³⁴⁶.

Cet incident pousse les administrateurs en général et Didier Masela et Alain Makaba en particulier à prendre l'irrévocable décision de changer de trésorier au retour du groupe au pays. Werrason est alors interdit d'accès à la caisse au profit de Alain Makaba qui rapporte que « le jour que je suis passé à la télé pour dire aux organisateurs [qu'en matière

³⁴⁶ Entretien avec Alain Makaba à Genval, déjà cité.

des contrats qui engagent le groupe Wenge], il faut passer par Alain Makaba, c'est là où les Romains s'empoignèrent³⁴⁷ ».

Werrason, dit *Nkoy* (léopard), flamba de colère à la suite de cette déclaration télévisée qui, *ipso facto*, le destituait de ses fonctions de financier et portait ainsi atteinte à son honneur social. Ce qui modifia en sa défaveur les rapports de force dus à la position occupée dans la structure administrative de l'orchestre. La tension haussa d'un cran, l'atmosphère sociale au sein du groupe s'empesta viscéralement. Face à la situation de l'heure à laquelle doivent s'accommoder les stratégies de lutte, J.-B. Mpiana, le président du Conseil d'administration du groupe, fit savoir son opinion inamovible d'après laquelle il se ralliait aux décisions de la majorité, à savoir celles qui consacraient respectivement l'éviction de l'argentier actuel du groupe et le partage judicieux des revenus avec l'ensemble du personnel. Il se dessina alors deux tendances diamétralement opposées au sein de Wenge Musica T T 4 x 4 : l'aile progressiste gouvernée par J.-B. Mpiana, Alain Makaba et Blaise Bula, désormais plébiscité « le parrain de la révolution ». Elle bénéficie de l'appui inconditionnel de la majorité du personnel artistique. Et puis l'aile conservatrice conduite par Didier Masela, Werrason et Adolphe Dominguez qui, pour des basses prétentions en matière de la « sape », s'opposait déjà à J.-B. Mpiana.

A la dernière tentative de remembrer le groupe à travers la rencontre tenue sous *La Paillote*, autour de la piscine de l'hôtel Intercontinental (aujourd'hui Grand Hôtel Kinshasa), lundi 8 décembre 1997, prenant la parole, Werrason se répandit dans des propos très offensifs, disant qu'on ne devrait pas le prendre pour Burkina Faso³⁴⁸. Il entra ainsi en altercation, entre autres, avec son remplaçant qui se disait serein pendant dix-huit ans alors qu'il ne gérait pas la caisse. C'était l'entropie sociale de part et d'autre. Didier Masela prononça à son tour des propos acrimonieux, menaçants au point de tendre à s'en venir aux mains. Mais d'un ton acéré, le chef d'orchestre Blaise Bula lui retourna : « *Non, soki omeki okomona ngo ! Parce que ngai nayebi te obarraka mouvement nabuzoba na yo, sik'oyo tu te permets oloba pe n'importe quoi na assemblée* » (Non, prends garde, sinon tu en verras de toutes les couleurs, car moi je sais que ton manque de lucidité a désaxé le groupe, et aujourd'hui tu te permets de débiter des billevesées devant l'assemblée). Entre-temps, devant

³⁴⁷ *Idem*.

³⁴⁸ Sobriquet de Kasongo Kiamfu, un des guitaristes du groupe. La métaphore voudrait dire qu'on le compare à tout autre membre du groupe qui n'appartient pas à la caste prestigieuse d'administrateurs, de co-leaders ou co-vedettes.

l'hôtel se pressait une foule compacte des partisans de Ngiama Werrason munis d'armes blanches, en l'occurrence des fouets, des pilons, etc. Et A. Makaba de conclure :

Moi quand j'ai vu ça, j'ai fait appel aux soldats. Les militaires sont venus, ils nous ont escortés, puis on est partis, c'est tout ! C'était à l'Inter, à la piscine de l'hôtel Intercontinental. Donc tout le monde a vu ça. Les gens qui ont travaillé à la piscine ont vu, j'ne sais pas, d'autres clients ont vu aussi. C'est à partir de là que je me suis dit : Oh là ! on ne peut plus rien faire. Parce que si on cherche toujours à trouver la solution et que les autres ne veulent plus, à quoi bon discuter (sic)³⁴⁹.

Mais le conflit, qui a pris l'allure d'une confrontation personnelle entre J.-B. Mpiana et Noël Ngiama, est exacerbé par les fans de chacune des stars au point d'apparaître sous les habits neufs d'une guerre civile interethnique, mettant ainsi aux prises les lubaphones (pro Mpiana) et les kongophones (pro Ngiama). Tout Bandalungwa, fief sociologique du groupe, était en ébullition ; et l'affaire fit les choux gras des médias tant locaux qu'internationaux, car malgré les médiations de réconciliation menées après par Tabu Ley et le ministre en charge de la culture de l'époque, la séparation consommée du groupe fit même l'objet des nouvelles du jour sur les antennes de RFI.

SECTION 4. LES STRATEGIES DE COMPETITION MOBILISEES

En regard des positions occupées par les deux protagonistes au sein du groupe de référence Wenge Musica BCBG TT 4 x 4, J.-B. Mpiana et Werrason se classaient dans la position des dominants qui qualifiait les quatre membres du conseil d'administration du groupe. Mais il faut encore requalifier les deux vedettes par leur position spécifique au regard de l'ensemble des administrateurs et du groupe. De ce point de vue, les deux agents dominaient et le conseil et le groupe tout entier. Cependant, entre les deux, J.-B. Mpiana, en tant que administrateur président, occupait une position supérieure par rapport à l'administrateur financier, ici dominé. Outre cela, le président jouait le rôle phare du groupe et détenait le volume le plus important du capital symbolique (succès) en tant que chanteur étoile.

³⁴⁹ Entretien avec Alain Makaba, déjà cité.

Dès lors, une fois la rupture consommée, on va assister à une lutte de concurrence acharnée dans la production des pratiques distinctives qui, pour J.-B. Mpiana, consisteraient à maintenir et préserver sa position dominante, et pour Werrason, à bousculer l'ordre ancien. D'où ces propos de J.-B. Mpiana à Ngiam Werrason :

Eh ! yo, kata layi soki obengaki ngai président te !

Eh ! toi, jure si tu ne m'a jamais appelé président !

(« Danyco », CD TH)

Ceci parce que ce dernier a cessé d'être dans sa condition de dominé d'hier depuis qu'il a entrepris une ascension verticale qui le place à un niveau égal (leader de groupe) avec lui, mais peut-être aussi supérieur sur le plan symbolique.

Donc, J.-B. Mpiana et Werrason, qui appartiennent toujours à la « classe » dominante, entrent encore une fois dans la lutte symbolique. N'est-ce pas que, pour Bourdieu, « le lieu par excellence des luttes symboliques est la classe dominante elle-même³⁵⁰ » ? L'un et l'autre agents recourent dans cette lutte de concurrence à des stratégies. Les différentes configurations qu'ont prises les rivalités avant et après l'éclatement de leur groupe commun ont dicté, selon les circonstances et la trajectoire de chacun, la nature de stratégies en tant que moyens (instruments) ajustés aux fins du moment et tributaires d'habitus individuels ou collectifs du métier et du champ spécifique. Cette section vise alors à informer la section suivante sur la nature des stratégies mises en performance dans cette compétition :

(...) c'est seulement par référence à l'espace de jeu qui les définit et qu'elles visent à maintenir ou à redéfinir, en tant que tel, plus ou moins complètement, que l'on peut comprendre les stratégies individuelles ou collectives, spontanées ou organisées, qui visent à conserver, à transformer ou à transformer pour conserver³⁵¹.

Sans souci d'exhaustivité, nous pouvons donc affirmer que les stratégies possibles mobilisées par l'un et/ou l'autre concurrents peuvent se définir en termes de stratégies de promotion du charisme et du leadership, de conservation de la position dominante, de subversion et dérision contre le dominant, de promotion de la violence... Toutes, en définitive, sollicitent des rapports de forces fondés sur la domination et la distinction. Werrason, qui s'est senti trahi et abandonné par son ami d'hier parti sur un air triomphaliste,

³⁵⁰ P. Bourdieu, *La distinction, op.cit.*, p. 284.

³⁵¹ *Idem.*, p. 176.

devait user des stratégies subversives au départ, alors que dans le cours du jeu, sa montée en flèche vers la notoriété devait obliger J.-B. Mpiana à mobiliser des stratégies de subversion, et vice versa. Les habitus spécifiques devaient aussi créer la différence ou l'originalité des stratégies qui peuvent se ressembler par le fait d'avoir vécu des expériences socioartistiques similaires durant une longue période de leur carrière, outre le fait d'appartenir au même champ. Voici ainsi la manière d'appréhender les stratégies qui nourrissent la pratique compétitive entre les deux stars :

1. La provocation ou le harcèlement moral de l'adversaire

C'est une stratégie de subversion portée sur la pratique des *mbwakela* (quolibets) et invectives lancés contre l'autre protagoniste. Ce qui explique la production des *mbwakela* tel *bankhadia bazinda*³⁵² (CD *Titanic*, 1998) auquel a riposté le camp de Werrason par *baza ya kozinda*³⁵³ (CD *Force d'intervention rapide*, 1999) ou par l'expression *bafitols* (félons).

2. Le recours aux artifices de la scène

La musique en soi ne suffit pas, encore faut-il user de l'autopromotion par des artifices extra-musicaux qui promeuvent le succès, le leadership. A ce titre, l'on aura noté que Werrason s'est montré plus ingénieux dans le genre au point que, tour à tour, il a utilisé pour apparaître en scène un cheval, un bulldozer, un propulseur (à Bercy), une moto par rapport à son challenger qui n'y recourt pas, sauf lors de son entrée en filanzane au stade des Martyrs. Hors scène, Werrason a traversé le quartier d'Ixelles en charrette, provoquant l'hystérie de ses fans congolais et la curiosité du public belge au vu du « Roi de la forêt » dans cette voiture hippomobile. Cependant, J.-B. Mpiana a fait un tour à Londres en hélicoptère pour donner l'impression d'avoir traversé la Manche, au départ de Paris, par cet engin à hélice horizontale.

Quant au look en scène ou hors scène, J.-B. Mpiana avait d'abord ce penchant pour le look *Bana mindele* (les petits enfants blancs), qui n'est rien d'autre que le costume d'hiver. En gardant son amour pour les costumes parisiens ou son adhésion à la « sape », il a souscrit à la fois au costume classique trois-pièces, qui à un certain moment caractérisait Papa Wemba, son modèle et ancien parrain. Toujours au sujet de la sape, comme J.-B. Mpiana,

³⁵² Que les diables se noient, (à l'image des naufragés du *Titanic*)

³⁵³ Ils sont noyés.

Werrason reste adepte de la même « religion kitendi³⁵⁴ », mais a semblé au début de l'opposition, après l'éclatement du groupe, ne pas y accorder trop d'importance au point que, devenu créateur de mode, il a adopté différents costumes de scène pour le moins rocambolesque : la soutane liturgique catholique, le kimono ; et inventé mille et un modèles de coiffure. Le tressage de cheveux, qui rappelle les stars R'n'b de l'Amérique, l'a distingué de J.-B. Mpiana qui a longtemps recouru à la tête rase qui évoque l'allure des stars de la NBA, en l'occurrence M. Jordan. Bien après, le Maréchal Mpiana, qui n'hésite pas à porter la tenue de maréchalat assortie du bâton de commandement, a adopté les tresses. Ce qui, plutôt qu'une imitation, devient une preuve que les habitus de « classe » ou du champ s'influencent mutuellement.

3. La frime et l'ostentation d'objets fétiches

Au sujet de l'ostentation, Shomba Kinyamba³⁵⁵ en parle en termes d'avatars de la musique kinoise. J.-B. Mpiana va jusqu'à baiser le logo de sa jaguar dans le clip « Il était une fois Jeannette... ». N'est-ce pas là une stratégie de compétition qui vise à conquérir la victoire et la gloire par des artifices, mais aussi à faire accréditer une opinion selon laquelle la réussite matérielle trouve son fondement dans la réussite artistique. Une certaine opinion pense que Werrason se montre sur ce point moins exhibitionniste. La ruse de l'ostentation, surtout dans les clips, consiste alors à exhiber des valeurs matérielles symboliquement survalorisées, sans en réalité les détenir. Voilà pourquoi, pour impressionner, on préfère s'exhiber sur les Champs-Élysées, devant le musée du Louvre, dans les palaces, dans les habitacles de voitures luxueuses, les salons fastueux des « palais » quand il ne s'agit pas de s'afficher avec certaines femmes, de préférence blanches, arabes ou métisses. Comparativement à Koffi, J.-B. Mpiana et Werrason sont moins portés vers la parade des femmes, des voitures et des villas, alors que celle des costumes à la mode constitue la commune mesure des stars kinoises.

4. La philanthropie

L'on a vu au chapitre théorique que le charisme en tant que puissance doit être contrebalancé par le don de soi. Contrairement à J.-B. Mpiana, Werrason a compris, à l'image des stars internationales, que l'on peut renforcer son influence symbolique par des

³⁵⁴ Autre appellation du mouvement de la *sape* hissé symboliquement au rang de religion ayant son pape, le Congolais de Brazzaville Jo Balard. Utilisé ici par analogie et métonymie, le mot « kitendi » signifie morceau d'étoffe.

³⁵⁵ S. Shomba Kinyamba, *op. cit.*, pp. pp.35-45.

œuvres philanthropiques. De cette manière, le public opère un transfert d'affectivité vis-à-vis de la personne, du champ humanitaire vers le champ artistique.

5. La stratégie d'agora

En nous référant à la notion d'agora dans les temps grecs antiques, nous entendons par cette stratégie tous les choix scéniques portés vers les grands espaces. « Il y a une probabilité que les gens aient des expériences conformes aux expériences qui ont formé leur habitus³⁵⁶ ». A ce titre, hier enfant de la commune « aisée » de la Gombe avant de composer avec ses amis à Bandalungwa (la cité), J.-B. Mpiana s'est au départ tourné vers les espaces élitistes et fermés en jouant plus au Salon Congo du Grand Hôtel Kinshasa et dans des clubs du centre-ville : chez Mwananteba, à Planète J...—excepté tout naturellement ses apparitions à ciel ouvert à Bandalungwa, sa commune d'adoption—, où il avait affaire aux *Bana Kin ya propre*³⁵⁷, narguant ainsi le réseau social de son rival Werrason. Parce que celui-ci exploitait beaucoup les espaces populaires et périphériques de la ville, tels le Complexe Kinzinga à N'Djili, le terrain Alivia, le marché de la Liberté, le stade Municipal de Masina, le camp Luka...

C'est alors que dans cette rivalité, J.-B. Mpiana considère, par extrapolation et dérision, que le public kinoïse de Werrason, qui se recrute en grand nombre dans ces zones populaires ou périphériques de la ville, est constitué, outre les *shegue*³⁵⁸ (enfants de la rue), des « faux » Kinoïses, des Kinoïses des banlieues, capables de parcourir une quarantaine de kilomètres à pied pour aller et revenir d'un concert de leur idole. Perçue comme une injure, cette provocation a rendu le public, notamment celui de N'Djili, Masina et Kimbaseke (zone rouge), hostile à J.-B. Mpiana qui ne pouvait pas s'y aventurer. Il sera ainsi forcé à cultiver davantage son agoraphobie. Néanmoins, bien après et sur commande de son sponsor autour duquel Werrason le rejoindra en 2006, Salvatore de la patrie va se lancer à la conquête des zones populaires en jouant outre à Bandal, fief commun avec Werrason, à Delvaux, Livulu, mais jamais dans les trois communes de la zone rouge. Bref, si par rapport à cette stratégie, J.-B. Mpiana se montre élitiste, Werrason est populiste. Ceci ne rentre pas dans le cadre des

³⁵⁶ Entretien de P. Bourdieu avec R. Chartier, in <http://sociotoile>, « Pierre Bourdieu-L'habitus est un système de virtualité qui ne se révèle qu'en situation », doc. Pdf, 7 p., 29 juin 2005.

³⁵⁷ Les Kinoïses propres. Il s'agit au fond d'une polémique entre les sympathisants d'une asbl des soi-disant Kinoïses d'origine, les *Bana Kin*, qui s'est cartellisé selon les premières origines autour de J.-B. Mpiana ou Werrason.

³⁵⁸ Il est au départ vrai que ces enfants de la rue comptent parmi les fans de Werrason, mais ne sont pas géographiquement visibles dans ces zones périphériques qui n'en sont que pourvoyeuses, car les *shegues* ou *sheges* sont plus visibles dans les communes de la Gombe (boulevard du 30 juin, marché central, rond-point Mandela), de Limete, rond-point de la Victoire..., où ils peuvent racketter et recevoir pitance.

spectacles annuels et cycliques donnés à la Fikin et sur les autres grands espaces, fermés ou ouverts, qui ne sont pas traditionnellement destinés à accueillir des performances musicales . Nous en avons parlé *supra*, dans cette même section.

6. La politique de recrutement

Il est très visible que sur la question du recrutement de personnel artistique, Werrason recourt à une politique élitiste, en misant sur des talents aptes à lui servir d'ascension et d'accumulation du prestige par métempycose de leur succès vers lui. Gola Bataringe « Ferre », Ndombe « Baby », Serge Mabiala, Kalonji « Bill Clinton » en constituent la preuve par 9. Cependant, le patron de Wenge BCBG redoute beaucoup qu'on ne porte ombrage à son talent sur le plan interne, et n'a du coup appliqué qu'une politique de recrutement populiste. Voilà pourquoi J.-B. Mpiana peut mobiliser une foule d'artistes sur scène dans laquelle se diluent les talents des uns et des autres. Voilà pourquoi le public averti dénonce, en dehors du chanteur Chai Ngenge, l'absence de charisme parmi les éléments de la ligne de chant de J.-B.Mpiana, qui sont loin de faire le contrepois à l'attaque vocale de Wenge Musica Maison Mère. Mais la stratégie du Maréchal chantant fait qu'il reste seul à incarner le groupe au point que le départ éventuel d'un élément ne puisse affecter son prestige. Ce qui lui donne de l'avantage par rapport à son rival qui fait les frais de sa stratégie après la défection de certains pions majeurs, hier encore regroupés dans Les Marquis de Maison Mère, et du coup dressés en concurrents farouches contre leur ancien patron, quand bien même cela n'aura duré que le temps d'un disque, car le groupe sécessionniste a fini par voler en éclats pour laisser place à la formule d'individualités autonomes.

7. Le jeu ethnopolitique

En s'appuyant sur les personnalités politiques et économiques de ses origines, et donc en élargissant le volume de son capital social, la quête de soutien ethnopolitique, de l'ordre symbolique, social ou matériel, s'est présentée comme une stratégie de confrontation à laquelle recourent les deux stars. Cela s'entend dans les dédicaces que chacune d'elles destine aux personnalités de la sphère politique, mais aussi économique dont on flatte où émoustille l'élan de solidarité villageoise et grégaire. Ainsi cite-t-on, à la télévision ou sur disque, du côté de J.-B. Mpiana, des noms protecteurs comme celui de Mukandila (avionneur), de Cardoso Mwamba (diamantaire), Serge Kasanda, Lou Mukamba (hommes d'affaires), Christophe Muzungu (politique). Du côté du seigneur de la forêt Werrason, on encense Didi Kinuani, Tshatsho Mbala (diamantaires), Abbé Léon katshioko (prêtre au Vatican), Théophile Mbemba (politique), Mupapa Say, Mamengi Nzazi (professeurs

d'université), Bob Mundabi (hôtelier), etc. L'Autorité à la tête de l'Hôtel de Ville est mise à contribution, selon ses couleurs ethnopolitiques, par l'un ou l'autre protagoniste.

8. Le débauchage du personnel de son concurrent

Cette stratégie n'a pas été très exploitée de part et d'autre. Mais l'on a pu noter quelques mouvements pendulaires entre les deux groupes. D'abord celui du batteur des congas Ali Mbonda, parti de Wenge Musica M.M. vers Wenge BCBG avant de revenir ; ensuite celui du guitariste Burkina Faso qui a fait dans le sens opposé la même transhumance avant de faire défection en 2006 en pleine tournée européenne du groupe. L'on notera ici la justesse du coup porté par Werrason sur J.-B. Mpiana lorsque, en lui arrachant Burkina Faso, il retarda la sortie de *T.H.* et lui occasionna des frais supplémentaires pour les travaux en studio.

9. Le « fara-fara »

A Paris comme à Kinshasa, l'une des vedettes mobilise cette stratégie contre l'autre. Dans cette altérité conflictuelle, le *fara-fara*, soit la programmation frontale des concerts, vise à diminuer le crédit social et symbolique de l'adversaire en le contraignant au partage de l'audience qui se mobiliserait pour lui seul au cours d'une apparition en scène.

10. La coalition

Elle consiste à s'allier la sympathie et le concours matériel d'autres vedettes pour couler ou faire obstacle au succès d'une autre. Werrason et Koffi ont eu à jouer contre J.-B. Mpiana ; à son tour, bien avant ou bien après, celui-ci a fait alliance avec Papa Wemba, Marie-Paul, contre le seigneur de la forêt, pris comme adversaire commun, surtout lors des grands défis du stade des Martyrs. A la création de Wenge Musica Maison Mère, et au cours de son évolution, la coalition (virtuelle), qui avait pris des colorations ethniques, a porté Werrason à négocier l'accès à la grande célébrité en capitalisant le soutien ou la sympathie de Marie-Paul, Emeneya, Tabu Ley, Adricha Tipo-Tipo, Lutumba (par procuration) au détriment du camp opposé de J.-B. Mpiana. Les *mabanga* (citations de noms) contenus dans la chanson « Chantal », par exemple, dont certains d'entre eux sont dédicataires, c'est-à-dire bénéficiaires, constituent à la fois une preuve de ce pacte tacite et une quête de leur soutien. Voilà pourquoi Mpiana Tshituka, en guise de contrepoids, a célébré Josky Kiambukuta, Nyoka Longo, Papa Wemba dans la chanson « Esaü », et a auparavant lancé, par euphémisme, des invectives contre Lutumba, patron de Bana OK, jugé par procuration favorable à Werrason qui employait Baby Ndombe, fils de son chanteur Ndombe Opetum.

La paranoïa de la persécution a fini par gagner J.-B. Mpiana qui n'a pas pour autant baissé les bras : « l'homme doit se battre ! », lance-t-il comme slogan.

11. Les slogans de combat

C'est une stratégie lexicale d'auto-affirmation de sa force et d'intimidation de l'adversaire en lui brandissant la détermination de manière à faire naître en lui la trouille qui puisse désorienter son action. Mais le revers de la médaille, c'est que la stratégie peut réveiller l'adversaire de sa torpeur ou l'inviter à doubler d'efforts. Dans un autre scénario, celui qu'on croit intimidé peut minimiser le rival ou user de la dérision. D'où, devant l'escrime de Werrason, le sens à donner aux propos ci-après de J.-B. Mpiana : « Il n'y a rien ! c'est l'homme qui a peur ». Mais quand il prend la situation au sérieux, J.-B. Mpiana clame, par élan défaitiste : « Tsha muntu tsha muntu ! tsha Zambi, tsha Zambi !³⁵⁹ », avant de se ragaiillardir dans « Toza na système ya chemin de fer³⁶⁰ ..., l'homme doit se battre ! », « Bwalu bwa ditunga !³⁶¹ ». Alors que son adversaire se redéfinit dans un rapport de combat et d'effort, Werrason à son tour manipule des slogans triomphalistes ou fantaisistes du genre « boule propre », « quelle boule systématique ! ». L'embargo qui a longtemps cloué J.-B. Mpiana au pays, serait à la base de sa philosophie de l'endurance.

12. La stratégie musico-esthétique

Chanter en français ou sur un ton langoureux, souci des sonorités limpides, choix des thèmes sociaux, Mpiana s'en enorgueillit et fait ainsi prévaloir, par cette stratégie, des performances distinctives vis-à-vis de son challenger porté plus vers les chansons toniques et d'ambiance. En psychanalysant les scénarii de leurs premiers clips, respectivement « Force d'Intervention rapide » et « RDC », Werrason et JB Mpiana ont d'abord cherché à affirmer et garantir le leadership au sein de leurs groupes respectifs afin de se préparer à la confrontation externe.

13. Le (cumul de) noms de scène

La mobilisation de cette stratégie reste une commune mesure de différents protagonistes de la scène musicale kinoise et fait aussi partie de la stratégie lexicale. Nous avons péroré sur cette question au chapitre précédent. Pour Werrason et J.-B. Mpiana,

³⁵⁹ Ce qui est de l'homme est de l'homme, de Dieu est de Dieu, soit rendre à César ce qui est à César.

³⁶⁰ Nous sommes dans le système de chemin de fer. En d'autres termes, la construction du chemin de fer, en référence à l'œuvre de Stanley, qualifié de *bula matari*, casseur de pierres, a mobilisé un grand investissement en termes d'énergie.

³⁶¹ Affaire d'Etat.

certains de leurs sobriquets de scène symbolisent des épisodes de confrontation artistique interpersonnelle. C'est, par exemple, comme nous le verrons à la section suivante, à l'issue d'un *fara-fara* à la Fikin que le Maréchal Mpiana deviendra le « 5^{ème} vice-président ».

14. La rhétorique du nom du groupe musical

C'est une stratégie lexicale qui consiste à véhiculer une idéologie de domination ou de distinction à travers l'appellation du groupe. Nous verrons que les termes « Wenge Musica Maison Mère » et « Wenge BCBG » sont de nature à proclamer respectivement la supériorité, l'ascendance biologique et le culte de la distinction par l'élégance et l'hexis du corps.

15. La stratégie médiatique

On fait recours aux porte-parole, virtuoses du verbe sachant polémiquer à la télévision en lieu et place du leader du groupe qui ne se dérobe pourtant pas au même exercice rhétorique. Sur la place publique, on distingue aussi des porte-parole marqués uniquement par la logorrhée et le goût des propos incendiaires lancés contre le rival. La théâtralité de la parole ou la prise de parole pathétique à la télévision, les déclarations à la presse écrite pour informer le public des nouvelles du groupe et de ses réalisations participent à la construction ou à l'entretien de la célébrité. Le bon et mauvais usage des médias, la manipulation des ou par les médias s'érige en instrument stratégique utilisé par chacun des deux protagonistes.

16. L'instrumentalisation des fans

Bras armé des stars kinoïses, les fans sont manipulés de manière pour celles-là à faire l'économie de leurs forces et d'amener celles-ci à combattre pour elles. Werrason comme J.-B. Mpiana savent chacun manipuler ses fans en temps de vengeance d'une presse critique et hostile à leur égard, ou d'un comportement portant atteinte à leur honneur.

17. Le refus de nommer l'adversaire par son (vrai) nom

Au point zénithal de leur conflit, dans les médias, J.-B. Mpiana et Werrason se refusent à parler l'un de l'autre en le nommant, par son vrai nom. Et même temps, en coulisses, c'est par des sobriquets secrets, censés véhiculer une charge idéologique négative, que l'un désignera l'autre. La stratégie consiste à ne pas faire de la publicité gratuite pour l'adversaire, à marquer un dédain pour sa personne, ou masquer la critique en le nommant par un nom-masque dans certaines circonstances.

18. Contrer le disque de l'autre

Elle est une stratégie particulière de Werrason qui s'est servi du chanteur Adricha Tipo-Tipo en soutenant artistiquement son disque *HT Apocalypse*, destiné à semer la confusion et contrer le succès de *TH (Toujours Humble)* dès qu'il a été mis sur le marché. Cette stratégie a provoqué la haine entre les deux vedettes et incité les fans de J.-B. Mpiana, coalisés avec ceux de Marie-Paul Kambulu, à la violence contre Werrason et son complice.

19. La conquête des grands espaces nationaux et internationaux

Pour promouvoir leur leadership, et se défier, J.-B. Mpiana et Werrason ont décidé d'affronter les grands espaces ouverts tels le stade des Martyrs, l'esplanade du Palais du peuple, la Fikin... au niveau national, mais aussi à jouer sur la scène des salles distinguées de Paris, en l'occurrence Zénith, Olympia et Bercy. Werrason a poussé le défi plus loin en jouant sur les stades africains (Cameroun, Guinée Bisau, Angola, Congo-Brazza...). Sponsorisés par des sociétés brassicoles, si les spectacles de la Fikin sont gratuits pour tout celui qui a payé l'accès dans l'enceinte de la foire, ceux du stade des Martyrs de Kinshasa sont toujours payants, en dehors de la prestation de Bébé Tshanda. Cependant, il a toujours été stratégique pour l'un ou l'autre camp de laisser à un moment les portails ouverts pour déjouer le jeu sur le plan de l'audience en cherchant à dépasser son propre record et celui du rival.

20. La conquête des distinctions nationales et internationales

Si le nombre et la qualité des prix nationaux, parfois glanés après avoir soudoyé la presse, sont plus ou moins équitables entre les deux vedettes, la conquête des prix internationaux a constitué un défi qui a permis à Werrason de prendre une longueur d'avance sur son challenger. Primé cinq fois aux Kora Awards d'Afrique du Sud, J.-B. Mpiana n'a osé mobiliser pareille stratégie dans cette rivalité de la scène kinoise. Néanmoins, celui-ci se bombe le torse en sa qualité distinctive, dit-il, de premier disque d'or africain de sa génération.

Nous pouvons conclure cette section en revenant sur les propos de Bourdieu selon lesquels : « Etant le produit de l'incorporation de la nécessité objective, l'habitus, nécessité faite vertu, produit des stratégies qui, bien qu'elles ne soient pas le produit d'une visée consciente de fins explicitement posées sur la base d'une connaissance adéquate des conditions objectives, ni d'une détermination mécanique par des causes, se trouvent être

objectivement ajustées à la situation³⁶²». C'est autant dire, dans la compétition entre J.-B. Mpiana et Werrason, que toutes les stratégies ne sont pas mises en performance suivant des fins mécaniques et prédéterminées. Bien d'autres résultats, ajustés à la situation, sont produits presque par des stratégies autres que celles mobilisées pour cet effet. Donc des paradoxes peuvent exister entre les stratégies et leurs visées. «La notion d'*habitus* a été inventée [...] pour rendre compte de ce paradoxe : des conduites peuvent être orientées par rapport à des fins sans être consciemment dirigées vers ces fins, dirigées par ces fins³⁶³ ».

SECTION 5. LE CYCLE D'AFFRONTEMENTS ENTRE DEUX CYBORGS

Des échecs de médiations et d'entente entre les deux factions sont nés deux groupes dont la concurrence et les rivalités frontales deviennent inévitables. Le premier point de divergence va porter sur la dénomination de chaque nouvelle tendance. Ensuite s'engage une guerre sans fin qui prend les configurations sociales d'un duel entre Jean-Bedel Mpiana et Noël Ngiama Werrason, car les deux restent de part et d'autre les véritables stars et têtes d'affiche de leurs groupes respectifs. La topographie du champ de bataille prend des formes diffuses d'autant plus que ces stars, tout en luttant chacune à la fois pour un pouvoir sans partage au sein de leur groupe, s'affrontent sur les plans artistique et extra-artistique : sur scène, sur disque, à coups de look, de rhétorique, d'insultes, ou par fans comme par médias et sponsors interposés. Des états-majors se mettent en place, des stratégies devant orienter les actions (pratiques) se « peaufinent » suivant la situation de l'instant. Cette section, complétée par la suivante et dernière, restitue et explique quelques temps forts de la confrontation entre J.-B. Mpiana et Werrason.

Au chapitre de la stratégie de dénominations, le camp conservateur prend l'identité de « Wenge Musica Maison Mère » par le simple fait qu'il s'identifie à l'utérus, siège de la matrice ou semence génésique. C'est la souche-mère qui perpétue le feu sacré de la tradition –par la présence de Didier Masela, fondateur du groupe et clan Wenge–, considérant les autres groupes comme ses rejetons et avortons. L'autre camp, soit celui qui a gardé la majorité des membres du groupe d'origine, pense que « tout le groupe s'est soudé, c'est

³⁶² P. Bourdieu, *Choses dites*, op.cit., p.21.

³⁶³ *Idem*, p. 20.

Werra et Didier qui étaient partis³⁶⁴ ». Mais le groupe se nomme tout simplement « Wenge BCBG » ou les « Anges adorables », fondant ainsi son identité sur l'idéologie de «bling-bling », de « cœur immaculé », mais avant tout de l'apparence corporelle, d'où l'adoption du fameux look « Bana mindele³⁶⁵ » pour couper court avec les prétentions de Adolphe Dominguez qui s'autoréférençait comme l'as des as de la « sape ».

Par la suite, seuls deux ans de cohabitation, soit de 1998 à 1999, ont suffi pour que dans chaque camp les leaders charismatiques Jean-Bedel Mpiana et Noël Ngiama Werrason se débarrassent de toutes les personnalités capables de faire ombrage à la réalisation de leurs ambitions (intérêts) personnelles. Signe avant-coureur, les deux icônes affichent, par des scenarii similaires, leur pouvoir dominateur chorégraphié dans les scenarii des premiers clips sortis : « Force d'intervention rapide » (Werrason) et « RDC » (J.-B. Mpiana) où les deux individus, issus et produits des mêmes habitus, du même groupe musical et de la culture populaire, parodient l'autorité coutumière dont ils rêvent au sein de leurs groupes respectifs. Pierre Bourdieu donne l'explication aux pratiques et visions similaires de la réalité pour les deux stars :

La sociologie traite comme identiques tous les individus biologiques qui, étant le produit des mêmes conditions objectives, sont dotés des mêmes habitus (...). S'il est exclu que *tous* les membres de la même classe (ou même deux d'entre eux) aient fait *les mêmes expériences et dans le même ordre*, il est certain que tout membre de la même classe a des chances plus grandes que n'importe quel membre d'une autre classe de s'être trouvé confronté aux situations les plus fréquentes pour les membres de cette classe : les structures objectives que la science appréhende sous la forme de probabilités d'accès à des biens, des services et des pouvoirs, inculquent, à travers les expériences toujours convergentes qui confèrent sa *physionomie* à un environnement social, avec ses carrières « fermées », ses « places » inaccessibles ou ses « horizons bouchés », cette sorte d' « art d'estimer les vérisimilitudes », comme disait Leibniz, c'est-à-dire d'anticiper l'avenir objectif, sens de la réalité ou des réalités qui est sans doute le principe le mieux caché de leur efficacité³⁶⁶ .

³⁶⁴ Entretien avec Alain Makaba, déjà cité.

³⁶⁵ Comme pour dire : en s'habillant à la manière des enfants blancs, c'est-à-dire en survêt surplombé d'un bonnet d'hiver. C'est la tenue que le groupe portera au cours de son premier concert au Bataclan.

³⁶⁶ Pierre Bourdieu, *Le sens pratique*, op. cit., p. 100.

En d'autres termes, la lutte intergroupes qui se réduisait à la lutte interpersonnelle J.-B. Mpiana –Werrason ne masquait pas la lutte intragroupe. Ainsi du côté des « BCBG » ou « Anges adorables », J.-B. Mpiana, qui tenait à poursuivre son agenda caché avec Simon Music- SIPE, va mobiliser des stratégies qui vont se traduire par des actions dirigées contre ses collègues administrateurs, à savoir Alain Makaba et Blaise Bula. Mpiana, qui par ses pairs est plébiscité –au sens fort du terme– leader du groupe pour des fins de marketing, se voit ainsi maintenu à son ancien statut qu'il décide d'assumer à jamais. Les attaques dont les résultats visent à monopoliser le pouvoir ont pour première cible le maillon faible de la chaîne, c'est-à-dire Blaise Bula, copté pour siéger au conseil d'administration du nouveau groupe, privilège qu'il n'avait pas dans l'ancien Wenge. Puis Alain Makaba. Le chanteur Aimelia n'est qu'un minable qui tombera sans coup férir. Pourtant, sur le plan artistique, pour les deux administrateurs, si l'un est considéré comme chanteur de haute facture, l'autre reste le logiciel rythmique de Wenge BCBG. Makaba raconte l'épisode d'altercation avec J.-B. Mpiana en ces termes :

Voilà quoi, on a fait le groupe. On a dit que le groupe continue. Comme on était en maquis chez Blaise Bula, et Blaise Bula était là, on a fait la révolution–on a appelé ça comme ça– on a fait la révolution ensemble. Donc Blaise qui n'était pas administrateur a été élevé à ce rang au même titre que J.-B. et moi. A un moment donné, on était au Burkina Faso, donc j'ai dit à J.B., c'est moi-même qui ai dit à J.-B. que « non, pour éviter le problème qu'on a eu de leadership avec le Wenge dans le temps, parce qu'il y avait toi, il y avait Werra, il y avait Blaise, il faut qu'on commence à donner l'image d'un seul chanteur vedette : toi ». C'est moi qui ai dit ça à J.-B. « Mais nous-mêmes dans les papiers que nous allons faire dans le groupe, c'est nous [trois], nous allons nous partager l'argent. Mais au niveau du public que ce dernier sache que c'est toi. Comme ça alors on aura plus d'ambiguïtés ». C'est ça l'erreur que j'ai commise (rires). M'alors à un moment donné il me dit : « Tu vois Blaise, il commence à [a]voir l'argent de la même façon que nous, le même pognon, il n'était pas administrateur, on a fait ça pour lui, et nous on commence à perdre. En fait lui a eu une promotion et nous on a rien eu. Il faudrait que toi tu lui dises... » Je dis : « Mais quoi ? tu es fou ! On a fait la réunion ensemble, tu étais bien d'accord quand j'ai dit ça, quand il s'est proposé d'être administrateur, tu étais bien d'accord. Aujourd'hui tu viens comme ça en douce me dire que moi que j'aïlle lui dire patati patata. De un je pourrais pas faire ça parce que c'est lâche ; de deux, j'ai de très bonnes relations avec la famille de Blaise. Ce sont nos familles qui se connaissent, donc je ne sais pas ce que je vais dire à la maman de Blaise ni au papa de Blaise si

moi je prends une telle décision. Donc ça ne peut pas se faire ». C'est à partir de ce moment que je suis entré en front avec J.-B. Et depuis, il a commencé à faire des trucs qui m'on déplu, et je ne voulais pas faire volte-face³⁶⁷.

Au bout du compte, le guitariste-compositeur Alain Makaba quitte le groupe. En pleine tournée en Afrique de l'Ouest, il se désolidarise du groupe et regagne Paris à partir d'Abidjan. De retour à Kinshasa, Blaise Bula va mettre sur pied son propre groupe, « Pondération 8 », ainsi nommé par référence ostentatoire et distinguée à son capital culturel (scolaire) en tant que détenteur d'un diplôme d'ingénieur-technicien de l'Institut Supérieur des Techniques appliquées de Kinshasa. « *Yango omonaka, nous dit-il, concert moko ebetamaka na Palais du peuple na betaka na nga te*. Je lui dis comme ça : je ne joue pas et c'est fini, je ne jouerai plus. Parce que c'est des bêtises, *oza penza faux ! Oza penza kolo !*³⁶⁸ » Plus technicien que jamais, Alain Makaba, après une mise en veilleuse de la collaboration artistique avec son ami Blaise Bula, s'occupe désormais de la production dans son studio de Genval (Belgique) et anime un groupe musical qu'il a monté à Bruxelles. Biakodile « Aimelia » finira par se replier dans le camp opposé, soit chez le seigneur de la forêt Werrason à quelques jours de son concert à Bercy. Débarrassé d'ombres gênantes (mais on parle plutôt d'une stratégie de débauchage pour le cas d'Aimelia), surtout sur la ligne de l'attaque-chant tout en gardant l'ancienne ossature instrumentale après le départ de Makaba, J.-B. Mpiana va procéder au recrutement des jeunes, conscrits pour la plupart et corvéables à jamais. Ils resteront assujettis à un gouvernement dont la gestion exécutive est confiée à Alain Mpela, « pur petit » (un petit acquis à la cause) du patron, jeune chanteur éprouvé depuis Wenge Musica TT 4 x 4. A l'occasion, il se fait appeler « Raffarin », « chef du gouvernement », par analogie structurale au champ politique français.

Du côté de Werrason; le scénario est pareil. Nous avons déjà eu à le démontrer dans la section biographique lui consacrée. Didier et Adolphe partis, Bataringe « Ferre chair de poule » assume les fonctions de « chef d'orchestre » devant des jeunes recrues mais aux talents d'exception et qui sont en mesure de revendiquer le titre de co-fondateur de Wenge Musica M.M. Ferre, chanteur à la voix fébrile de contes de fées, n'est pourtant pas le seul sorti de la cuisse de Jupiter. Il y a aussi l'animateur étoile Didier Kalonji « Bill Clinton », considéré même comme secrétaire particulier du seigneur de la forêt. Mais il reste encore à

³⁶⁷ Entretien avec Alain Makaba, déjà cité.

³⁶⁸ Entretien avec Blaise Bula, déjà cité. Nous pouvons traduire ces propos dits en « franlingala » de la manière ci-après : C'est ainsi que j'ai boycotté le concert de l'esplanade du Palais du peuple. Je lui ai dit en face : je ne joue pas et c'est fini, je ne jouerai plus. Parce que ce sont des bêtises, tu n'es qu'une crapule ! Tu es vraiment haïssable !

signaler qu'après l'éviction de Didier Masela en 1999, celle d'Adolphe Dominguez en 2000, pourtant promu administrateur en charge de la finance dans le groupe reformé en 1997, a été suivi d'incidents qui ont porté préjudice à la sécurité psychologique de Werrason et à sa troupe. En plus, l'opposition entre Werrason et Adolphe (qui a réussi à débaucher une pièce maîtresse comme le chanteur Didier « Lacoste »), a été pendant un long moment vive sur les plans artistique et extra-artistique. Des spectacles, des chansons et des clips, des émissions télévisées en témoignent, sans omettre le contre-débauchage (au fait un retour volontaire) de Lacoste et le débauchage du chanteur Mibongo Mampuya « Jitrois » par Werrason.

Hormis le surdimensionnement de la base des conflits et la multiplication des fronts de bataille sur l'espace musical kinois, le nouveau départ en bloc des trois pions majeurs, à savoir les chanteurs Ferre et J.D.T. Mulopwe (attraction scénique) et l'animateur Bill Clinton (doté d'une science animale du show), a donné l'impression d'avoir amenuisé la force de frappe de Werrason et de renverser les rapports de force dans le champ. Cette observation valant pour Werrason, vaut pour tous les protagonistes de la guerre des stars et pour J.-B. Mpiana qui va subir avec résignation le départ de Alain Mpela³⁶⁹ en 2004. Malgré cette dispersion des forces, Werrason développera plus d'illusions dans le champ par rapport au défi de Jean-Bedel Mpiana, dit « Salvatore de la patria », et vice versa. Ce que la génération Wenge occupe actuellement la position dominante sur les générations anciennes et futures, obligeant les autres protagonistes à réajuster leurs stratégies qui parfois sont frappées d'hystérésis.

Par refus de nommer l'ennemi par son vrai nom ou celui (auto-)attribué, on invente sur un ton moqueur ou caricatural une appellation secrète: « Ngeleka » pour nommer Mpiana Tshituka par le camp de Werrason. Le vrai Ngeleka connu d'alors est un griot congolais d'origine luba comme Mpiana, bien que naturalisé Belge durant son exil artistique. Fin danseur, et homme de spectacle accompli, il était plein de grimaces clownesques sur scène. A son tour, Werrason, par la même stratégie de dérision, reçoit secrètement du camp adverse l'appellation de « Django », non pas par référence à ce génie franco-tzigane de la guitare, à savoir Jean-Baptiste Reinhardt, mais au personnage cinématographique du Western spaghetti (italien) mis en scène par Sergio Corbucci (1966).

³⁶⁹ L'on doit pourtant noter que Alain Mpela, en quittant Wenge BCBG, ne s'est pas versé dans une guerre ni froide ni ouverte contre son ancien patron qui a même accepté d'annuler son concert le jour de Saint-Valentin afin de permettre à son ex-premier ministre (chef d'orchestre) de faire la sortie officielle au salon Congo du GHK.

L'un des grands épisodes de cette guerre des stars entre le « Roi de la forêt » Ngiam Werrason et le « Maréchal » Mukulu a porté sur la capacité de convaincre le public par la production des spectacles et le lancement de disques sur le marché. Il a fallu que de part et d'autre des stratégies soient déployées selon la configuration et les contraintes des conditions objectives de leur production. Aussitôt que Wenge Musica Tout-Terrain 4 x 4 est coupé en deux tranches inégales en 1997, soit peu après l'avènement de Laurent-Désiré Kabila au pouvoir, l'équipe à J.-B. Mpiana, produite par la maison Simon Music- SIPE, s'est envolée pour une tournée euro-canadienne qui démarre par Paris. Ici Wenge BCBG livre au Bataclan un concert dont les images sont *illico* expédiées à Kinshasa pour diffusion sur les chaînes de télévision locales. L'impact de l'action est immédiat tout en dénotant le triomphalisme des « Bon Chic Bon Genre » qui renforcent ainsi leur charisme.

Et pourtant la frange Wenge Musica Maison Mère doit encore assurer ses arrières en se constituant d'abord en groupe musical complet et aguerris. Pour ce faire, les ténors du groupe, notamment Werrason et Dominguez, ainsi que quelques membres de l'Etat-major et sympathisants influents procèdent au recrutement des jeunes pousses qui viendront renforcer la structure de base. Après une année passée à roder l'équipe à travers Kinshasa et la tournée de propagande politique pour le compte du nouveau pouvoir dans le Congo intérieur avec la chanteuse Tshala Muana, Wenge Musica M. M. entre au studio N'Diaye à Kinshasa pour réaliser *Force d'intervention rapide*, publié en 1999. Rappelons que les habitus comme schèmes de perception, de représentations et d'actions sont adaptables, comme les stratégies qu'ils engendrent, aux circonstances. Puisé du contexte politique local et du monde hollywoodien globalisé, « Force d'intervention rapide » est un titre idéologiquement chargé. C'est une réaction à la dénomination « Titanic » qui désigne le CD du groupe adverse Wenge BCBC, sorti en 1998 depuis Paris, et qui par analogie à l'insubmersible britannique, condamne au malheur le disque rival. Le disque *Titanic* est une pure merveille artistique. Outre le titre-générique, des compositions comme « Omba », « RDC » (J.-B. Mpiana), « Likala moto » (Blaise Bula), « Procès Mambika » (Alain Mpela), rencontrent l'assentiment des fans et du public qui ont déjà pronostiqué pour la mort artistique de Werrason. D'ailleurs, ce dernier, d'après les rumeurs courant la ville, préparait son exil pour le Canada au lendemain de la rupture fatale. Pourtant, malgré la qualité sonore peu compétitive de *Force d'intervention rapide*, « Chantal Switzerland » de Ngiam Werrason est élevé au rang d'hymne national autant que « Omba » de J.-B. Mpiana. Engagés dans des rapports d'opposition frontale, les deux groupes ont fait preuve du sens pratique dans le choix des titres de leurs disques qui respectivement recouraient à la manipulation métaphorique de

l'apocalypse (*Titanic*) et du salut ou sauvetage (*Force d'intervention rapide*) pour traduire ainsi la gué-guerre subjective et objective des protagonistes. Quelle signification socialement située donner alors à *Titanic* et à *Force d'intervention rapide* ?

James Cameron venait de réaliser cette année-là (1998) un film, genre drame et romance, oscarisé de onze statuettes à Los Angeles. Son succès est donc phénoménal dans le monde comme à Kinshasa. Mais pour la petite histoire réelle esthétisée par James Cameron, le transatlantique britannique *Titanic*, qui avait fait naufrage au cours de son voyage inaugural Liverpool-New York, devait ne fût-ce que sauver son équipage et ses passagers par une « force d'intervention rapide » interne, évacuant en priorité les femmes et enfants. C'est ici où cette force est externe, à savoir Wenge Musica M.M. qui renvoie ainsi, en regard du titre de son CD, à la métaphore de la PIR (Police d'Intervention Rapide), une division de police spéciale créée par L.-D. Kabila. Le clip « Kala yi Boeing » essaie de recréer la scène de sauvetage sur un ton burlesque. Le même travestissement de sens s'estampille sur la pochette du CD *Titanic* où l'on voit la photo du bâtiment de la *White Star Line* ainsi que les ténors du groupe immergés dans des eaux, bardés des bouées de sauvetage autour du coup plutôt que sous les aisselles, et ce en lieu et place des canots vus dans le film. D'où la réaction moqueuse des fans rivaux de Werrason d'après laquelle l'insubmersible paquebot *Titanic* a coulé avec son architecte (auteurs) et son équipage. Est-ce la fiction a une fois de plus rattrapé la réalité ? Non, car *Titanic* a été un disque réussi.

Sur le plan de la production discographique, l'épreuve de force va se poursuivre au rythme qui se définit à travers les années et les écarts de sortie des disques de chaque faction artistique (cf. les tableaux IV et V *supra*). Au bout du compte, de 1998 à 2005, Werrason et Wenge Musica remportent la partie, car J.-B. Mpiana et Wenge BCBG vont rester pendant trois ans sans disque sur le marché, désavantagés officiellement par le « phénomène des *ngulu* » qui leur empêche de voyager à travers l'espace Schengen où se fabrique le disque congolais. C'est finalement, comme nous l'avons dit précédemment, vers Johannesburg que leur vient le salut en 2005.

Cependant, une forme d'actes de guerre consistait à la mise sur orbite de disque appelé à télescoper où gêner le disque ennemi. Entre les deux stars, l'électrochoc s'est produit dans la tête de J.-B. Mpiana lorsque, sur le ton d'une cabale ethnicisée³⁷⁰, un certain

³⁷⁰ En 2000, Adricha bénéficia du concours de Tabu Ley, Emeneya, Ngiamu Werrason (et son groupe), ressortant tous, à l'exception de quelques membres de Wenge Musica M.M., de la province du Bandundu,

Adricha Tipo Tipo publia son disque *H.T. Apocalypse* contre *T.H. (Toujours Humble)* de J.-B. Mpiana. Par cette action, Adricha se livra en holocauste à la vindicte populaire et à la folie meurtrière des fans drogués du Maréchal Mukulu (Wenge BCBG) coalisés³⁷¹ avec ceux de Marie-Paul Kambulu (Wenge el Paris). Dès lors, après avoir brisé le pare-brise arrière de sa voiture la veille, le lendemain, soit mercredi 2 août 2000, « aux environs de minuit, de centaines de fanatiques armés de bouteilles, de gourdins, de pierres (...) » ont attenté de nouveau à sa vie. « Comme si cela ne suffisait pas, des fanatiques arrachent toutes les affiches "H.T." trouvées dans des maisons d'éditions et boutiques à travers la ville »³⁷².

Au chapitre d'apparitions et stratégies scéniques, l'on doit noter que la confrontation entre les deux stars a démarré au stade des Martyrs de la Pentecôte de Kinshasa aussitôt après la rupture. Avec ses 100 mille places, le stade des Martyrs de la Pentecôte où s'affrontent les athlètes du foot, mais aussi les sponsors, va à son tour servir de cadre aux compétitions musicales. Le ton était donné par Emeneya et même la leçon stratégique bien intériorisée par la quasi-totalité de stars qui se sont succédé dans cet antre du jeu et des enjeux. Car Emeneya fit don d'un jeu de vareuses à chacun des trois plus grands clubs de football de la capitale pour servir d'appât aux publics sportif et/ou musical dans l'intention de gagner le pari de remplir cet amphithéâtre comme lors des grands derbys footballistiques. D'autres stratégies, selon les habitus individuels et les conditions objectives de la situation, seront définies par les différentes vedettes. Werrason et J.-B. Mpiana vont alors se défier sur l'arène du stade des Martyrs jusqu'au point d'avoir transposé les hostilités sur l'espace Schengen. Voici la chronique de la guerre des spectacles de 1999 à 2005.

La première démonstration de force scénique va avoir lieu le 31 janvier 1999 au stade des Martyrs de la Pentecôte au cours du « Méga-concert » programmé en mémoire du

auxquels se joignit, sur influence de Werrason, Manda Meleya (d'origine tetela) pour participer à l'enregistrement de *H.T. (Haute Tension)*, CD visiblement destiné à faucher le destin de *T.H. (Toujours Humble)* et à porter ombrage au prestige du Kasaien J.-B. Mpiana Tshituka. L'intention fut d'abord de créer la confusion sur le marché au sujet des intitulés qui pouvaient dérouter la clientèle. Voilà pourquoi Werrason, qui a fourni l'essentiel des artistes pour ce disque, reçut la qualité négative de commanditaire qui le projeta davantage dans le collimateur des fans de J.-B. Mpiana, mais aussi de ceux de Marie-Paul pour la raison *infra* évoquée.

³⁷¹ Adricha est entré en compagnonnage avec Werrason. Or selon la rumeur, et qui justifie le sens d'ennemis communs occasionnels pour J.-B. Mpiana, M.-P. Kambulu et leurs fans respectifs, Werrason est aussi considéré comme celui qui eût ravi, mystérieusement, le succès à son frère de tribu ou de province M.-P. Kambulu pourtant venu à sa rescousse en temps de détresse après l'éclatement de Wenge originel en 1997 au point de lui avoir cédé un de ses chanteurs, en l'occurrence JDT Mulopwe. La rumeur situe alors la preuve (méta)physique de la culpabilité de Werrason dans le fait que l'infortuné fit un faux pas qui le renvoya sur le gazon à son entrée au stade des Martyrs de la Pentecôte de Kinshasa à l'occasion du « giga-concert » d'effort de guerre contre la coalition rwando-burundo-ougandaise en 1998.

³⁷² Kibain, « Des fanatiques drogués ont attenté à la vie de l'artiste-musicien Adricha Tipo-Tipo », in *Visa* 2000, n° 204, Kinshasa, p. 11.

chanteur Kabasele Yampanya « Pépé Kallé », décédé le 29 novembre 1998. Après le retour de Wenge BCBG de la tournée euro-canadienne et, probablement peu après la sortie de *Force d'Intervention rapide*, la bande à Werrason, en tenue liturgique de l'Eglise catholique, arrêta la stratégie de monter sur la scène avant les BCBG qui s'apprêtaient, disait-on, d'apparaître au stade en cortège de voitures Mercedes ramenées de leur première tournée euro-américaine. Une stratégie qui visait à infliger un camouflet, sur les plans matériel et symbolique, à des concurrents locaux bien ciblés. Mais en pleine prestation, un incident (contre-stratégique ?) de rupture d'énergie électrique obligea Werrason et les siens à arrêter le spectacle pour vider les lieux, emportant après eux plus ou moins 90% du public venu pour le spectacle.

En réalité, avec un zeste de cynisme et d'irrespect pour la mémoire du chanteur Yampanya, cette pratique fit avorter le concert au point que plus d'un groupe et vedette attendus n'eurent plus l'opportunité de monter sur le podium. D'aucuns comme Félix Wazekwa, Boziana, etc. se contentèrent d'un tour d'honneur au stade avant l'incident. Ce fut, dit-on, pour Werrason, la première démonstration de son pouvoir magnétique sur le public, pouvoir que seul détenait auparavant Marie-Paul Kambulu, dit « roi Pelé », qui, grâce à son légendaire ballon, malmenait au nom de la concurrence ses anciens co-équipiers de Wenge Musica BCBG TT 4 x 4.

Derechef, les spectacles des deux nouveaux Wenge sur la scène de l'esplanade du Palais du peuple en l'espace d'une semaine va consolider davantage les antagonismes socioesthétiques entre leurs publics et redessiner la carte charismatique de chacune des deux stars. J.-B. Mpiana se présenta le premier sur cette scène. En cette matinée du 27 février 1999, les fans de « Tshituka Héro » (*T.H.*), estimés à 35 mille, concélébrent avec leur idole une grand'messe de bougies. Ils descendent ensuite dans la rue, proférant des menaces et injures aux ennemis. En retour, le 6 mars 1999, Werrason fit son entrée théâtrale à l'esplanade à cheval. Vissé sur le front, son képi de cavalier surplombait une soutane de prélat épiscopal catholique. Wenge Musica M.M. joue ce soir-là devant un rassemblement de 120 mille³⁷³ admirateurs. A la fin du spectacle, ils déferlent dans les rues en improvisant une marche de rameaux à la gloire du roi tout en débitant des propos sordides et orduriers contre le Maréchal chanteur.

³⁷³ Ces chiffres avancés pour l'une ou l'autre vedette demeurent des boursoufflures d'une presse totalement partisane.

Par ailleurs, les hostilités vont aussi se transposer sur l'espace international. Séjournant en Europe avec son groupe, JB Mpiana décide de se produire dans les salles prestigieuses ou mythiques de Paris afin de se faire une longueur d'onde d'avance sur l'ensemble du clan Wenge en général et sur Werrason en particulier, car jusqu'alors seul Koffi Olomide a déjà cassé ce mythe, hormis Tabu Ley, Lokua Kanza et Abeti Masikini, trois têtes couronnées classées dans la catégorie des stars au capital réputationnel planétaire. L'enjeu symbolique n'en demeure pas minime car Paris, ville lumière, semble par son charme masquer l'éclat des autres apparitions scéniques au Japon et en Amérique du Nord en l'occurrence.

En cette soirée du samedi 19 juin 1999, les « chérubins » de Wenge BCBG entrent au Zénith de Paris. Mais longtemps gardés par les services d'immigration hors de l'espace Schengen, Werrason et Wenge Musica M.M. finissent par en avoir le visa d'entrée au départ de Londres et de leur retour des Etats-Unis. Ils débarquent alors de manière rocambolesque et impromptue à Paris pour se produire à Villejuif, au Palais des sports, sous le mode *fara-fara*³⁷⁴ avec les BCBG, dans l'intention de faire échec à leur Zénith en divisant mathématiquement et sociologiquement le public. La stratégie de « simultanéité des actions des belligérants ³⁷⁵» appliquée dans des « conditions géographiques » plus ou moins égales a poussé J.-B. Mpiana, qui avait pourtant gagné son pari, à prendre sa revanche à un moment très décisif de la carrière de Werrason, soit au cours de sa production au P.O.P. Bercy comme nous le verrons.

Donc, en ce samedi 19 juin 1999, les frontières de l'Hexagone accusent des mouvements monstrueux de personnes qui entrent dans Paris pour vivre et participer à ce duel des titans. Selon Elvis Kemayo³⁷⁶ (maison JPS Production) et Werrason³⁷⁷, à Villejuif, plus ou moins 5 mille personnes étaient retenues dehors, et presque 300 CRS en vigile aux alentours du Palais. Une dame est décédée dans la salle, une autre a accouché d'un garçon, le catcheur Ndonga « Puma Noir » monta sur scène avec un python enroulé au coup pour le présenter à Werrason non sans provoquer de la panique sur le podium. Le chanteur Adolphe Lodi « Dominguez » apparut en tenue *d'Imperator* romain. Face au débordement d'encombres humains à l'intérieur comme à l'extérieur du Palais des sports, la police

³⁷⁴ Cf. note infrapaginale 252, à la page 102.

³⁷⁵ P. Deramaix, « Guerre et complexité », in <http://membres.lycos.fr/patdermam/war3.htm>, septembre 2001, 17 septembre 2005.

³⁷⁶ Conférence de presse de Elvis Kemayo et Claude Maluma autour de la production de Werrason au stade des Martyrs, Kinshasa (Salon Lubumbashi de l'hôtel Intercontinental), 12 octobre 1999.

³⁷⁷ Entretien avec Werrason, du 23 mai 2003, déjà cité.

procéda à l'enlèvement de l'ingénieur du son de sa table. En dépit du son coupé, l'ambiance se poursuivra rien qu'avec les congas et la batterie. En définitive, les artistes ont évacué la salle par le trou du podium.

Poursuivant sa première tournée du genre depuis la création de Wenge Musica Maison Mère, l'entrée à Bruxelles de Werrason se fit spectaculaire par la traversée de Matonge-Xelles en charrette hippomobile. Alors que les Congolais s'amusaient de cette stratégie de combat, les Belges étaient émus. L'un d'eux a voulu savoir ce qu'était la personnalité qui passait les rues de Bruxelles en pompe : « C'est qui ? » on lui répondit que c'était le roi. « Quel roi ? », répliqua-t-il. « De la forêt », précisa l'interlocuteur fortuit. Insatisfait de la réponse, il est revenu à la charge : « Quelle forêt ? » ... Tropicale bien sûr, aurions-nous dit à ce Belge curieux. La culture populaire est très créative et fonctionne parfois en réaction à la culture bourgeoise ici parodiée par Werrason. Mais la stratégie vaut pourtant par rapport aux visées inavouées de leadership dans le champ qui est le sien.

Le jeudi 21 octobre 1999, Werrason regagnait en triomphe Kinshasa, avec l'ex-BCBG Patient Kusangila. Dans le cortège motorisé de retour, diminué de Didier Masela et du petit Michaël sortis du groupe et restés en France, Werrason est cagoulé comme un *Ninja*. L'événement crée un branle-bas à travers toute la ville. La qualité de « Phénomène » lui est décernée pour contrer la *jbmania* déjà confirmée bien avant l'épreuve des *Feux de l'amour*. Samedi 23 octobre 1999, Werrason conduit son groupe sur la scène du stade des Martyrs. Les billets du concert « Solola bien » (selon le disque sur le marché) sont vendus une semaine avant ce spectacle qualifié d'« événement qui clôture l'an 2000³⁷⁸ ». Dans un stade quasi plein, le spectacle cependant ne sera pas de qualité, car il se posera un problème de sécurité à cause d'un public qui a investi la pelouse et le périmètre du podium au départ protégés par un cordon militaire et policière.

Pire encore, au bout des deux chansons et dans ce désordre indescriptible, une coupure d'énergie électrique, qui a concerné une grande partie de la ville, plonge le stade dans le noir. La situation sera rétablie, mais après que le public et les artistes ont vidé le lieu. Dans la foulée de cet incident, Werrason sortit du stade martyrisé après avoir reçu un coup de barre de fer au genou, selon ses propres déclarations à la télévision nationale. Le 31 octobre

³⁷⁸ Mukumadi Jeriva et V. Bony Bolondo, « Werrason, Adolphe et Wenge Musica M.M. sont triomphalement rentrés à Kinshasa et accueillis comme des petits princes », in *Tribune des Stars*, n°3, Kinshasa, novembre 1999, p.14.

1999, sur le plateau de *Karibu Variétés*, on reprend en écho le S.O.S. de Werrason : « le tribalisme gagne de plus en plus le milieu musical congolais ». Werrason n'est pas présent sur le plateau, mais se fait représenter par son *atalaku* Bill Clinton qui va pour la circonstance faire valoir son cri « Tatu Kansebu » comme antidote à la haine interethnique.

Par contre-stratégie, le patron des « Anges adorables » cherchera à relever le défi *in situ*, mais dans la psychose d'une confrontation de face-à-face avec le seigneur de la forêt qui cherchera à éteindre la soif de ses fans chassés du stade le 23 octobre par l'obscurité. Ces anti-jeux (coupure de l'énergie électrique et *fara-fara*) qui font le jeu du champ musical kinoïse en cause, attisent la critique journalistique :

Quant au public, la moindre marque de respect serait que Werrason programme un autre concert au stade des Martyrs, mais cette fois à moitié tarif. Point n'est besoin pour lui de vouloir se produire le même jour que J.B. Mpiana en livrant un concert gratuit. Ce serait de la concurrence déloyale que les autorités provinciales ne sont pas prêtes (sic) de cautionner ³⁷⁹.

Le face-à-face n'avait pas eu lieu, mais le spectacle programmé par Wenge BCBG fut reporté *sine die* à cause de la pluie que l'on disait télécommandée par le mysticisme d'un ennemi qu'on ne nommait pas. Le « Souverain 1^{er} », la mort dans l'âme, se résolut tout de même à faire son apparition sur les lieux pour saluer et honorer ses fans. Néanmoins, et sur le plan symbolique, avoir pris une douche enlevait quelques galons de prestige au « Maréchal Mukulu ».

Dans la nuit du samedi 11 au dimanche 12 septembre 1999, J.-B. Mpiana, en tenue de Maréchal, s'en va, pour renforcer son pouvoir, en quête de légitimité et d'honneurs à l'Olympia de Paris, salle mythique à l'épreuve du temps, malgré son exigüité face au Zénith, aux Palais des sports et de Paris-Bercy. Le spectacle dure de 23 heures 30 à 6 heures. Au programme, musique, danse et cérémonie de remise du disque d'or *Feux de l'amour* par le patron de Simon Music-SIPE et la SACEM. Puisque du beau monde est encore retenu dehors, le billet fixé à 170 FF est du coup revu à la hausse d'après la presse diasporique qui ajoute :

³⁷⁹ Juka, « Autour du concert du 23 octobre dernier. Un échec voulu par Werrason ? », in *Ndule Polémique*, Kinshasa, octobre 1999, p.3.

Pour éviter le débordement, la préfecture parisienne a mobilisé plus de 60 policiers (...) A 18 heures déjà, rapporte Zacharie Baba, les artères de Paris étaient prises d'assaut par des fanatiques de J.B. Mpiana, dérégulant la circulation. Des bus venus de Londres, Belgique, Suisse, Allemagne, Hollande, etc. ont déposé au pied de l'Olympia de véritables marées humaines qui juraient par le Melchisedek J.B. Mpiana wa Tshituka Coca Cola. D'autres spectateurs sont venus du lointain Canada³⁸⁰.

Mais dimanche 12 décembre 1999, Jean- Bedel Mpiana rentre au stade des Martyrs en vue de jouer le spectacle avorté à cause de la pluie. Les stratégies : un billet d'avion Kinshasa-Paris-Kinshasa, mis en jeu dans le cadre d'une tombola publicitaire, sera remis au gagnant après le concert³⁸¹. Cinq groupes électrogènes sont prévus pour éclairer, en cas de panne d'électricité, un stade rempli au prix de 10FC le billet d'accès. Nous notons que l'emplacement du podium a tourné le dos à la Samba Playa (devenu successivement Zamba Playa et Ambassade de la paix), le sanctuaire artistique de Werrason situé dans les parages de l'amphithéâtre sportif. C'est comme, outre la pluie de la dernière fois, pour conjurer un autre sortilège qui proviendrait d'un ennemi qu'on n'a toujours pas nommé. D'où le sens des cris lancés depuis le plateau de la télévision nationale par J.-B. Mpiana à la veille de l'événement : « Tsha muntu tsha muntu ! tsha Nzambi tsha Nzambi ! ³⁸²», ou « Au nom de Jésus, sans effet ! ».

Le jour du spectacle de compensation : J.-B. Mpiana aborde le stade par un véhicule, main levée, exhibant la baguette de commandement de Maréchal, tête couronnée comme un roi, en veste col Mao fleurie. Il descend du véhicule scotché d'une ceinture de sbires en T-shirts « J.-B Mpiana » et d'éléments de la police. Depuis la scène il salue la foule et du coup il démarre le spectacle dont l'« intro » constitue une réplique à la perfection de celle du spectacle d'Olympia. C'est non *stop*, de 17 h à 18 h 30, dans un stade non électrifié (car une fois de plus la ville était plongée dans le noir) mais éclairé par des groupes électrogènes de circonstance.

Le 26 février 2000 donne lieu à ce qu'on a appelé le « concert de vérité » de Werrason et son Wenge Musica M.M. au stade des Martyrs. Pour ce concert « Solola bien »

³⁸⁰Zacharie Baba, « J.B. Mpiana et le Wenge BCBG ont livré un concert à guichet fermé », in *L'Alerte Ndule*, lundi 13 septembre 1999, p.5.

³⁸¹ Mukumadi Nkoy Jeriva, « Le Souverain 1^{er} J.B. Mpiana à Kinshasa avec un défi " Tokoniata bango " » in *Tribune des Stars*, N° 3, novembre 1999, Kinshasa, p.22.

³⁸² Ce qui vient d'un mortel ne peut anéantir ce qui vient de Dieu.

(car c'est bien le titre du CD qui s'impose sur les charts), négocié à 10 Francs, les teenagers ou jeunes fans se moulent en jeans en rabattant par le bas et à l'envers leur pantalon pour être à la mode du seigneur de la forêt et sa cour artistique. Mais la dynamique de la guerre stellaire à la kinoise est telle que J.-B. Mpiana a ce jour-là trouvé des alliés qui vont tous programmer, dans l'esprit « *fara-fara* de tous contre un », des productions à travers la ville à la même date : Wemba à l'hôtel Intercontinental, J.-B. Mpiana à Mwana Nteba et Marie-Paul à Ymca aux alentours du stade..

Mais par défi, et pour lui rafler par « enchantement » le public, selon la rumeur, Werrason prit le risque de passer à moto devant le site où se produisait Marie-Paul Kambulu. Il essuie par riposte la lapidation des fans surexcités du « roi Pelé ». Tombé de sa moto avant de reprendre le contrôle de l'engin et d'engager un sprint, Werrason se présenta au stade physiquement diminué, mais sans que le public, même la frange mise au parfum de l'incident et de l'accident, ne le remarquât. Il fit son entrée au stade à califourchon sur sa moto, en tenue d'arts martiaux, tête ceinte d'un bandana rouge, escorté d'une Mercedes verte et d'une fanfare au son de laquelle se contorsionnaient des majorettes. Rehaussé de manière stratégique de la présence de la chanteuse Tshala Muana, alors assise à la cour de L.-D. Kabila, l'événement était grandiose, une grande première au stade des Martyrs comme dans l'histoire de la musique congolaise. Entre-temps, une faction militarisée sécurisait la Samba Playa.

16 septembre 2000 : Werrason au Palais omnisports de Paris-Bercy. Après Koffi Olomide, premier Africain et Congolais à affronter cette salle, voici Werrason qui, pour faire forte impression, a prévu quelques numéros exécutés par le ballet traditionnel pende. Werrason, qui joue presque les derniers moments de sa cohabitation artistique avec Adolphe « Dominguez », accède à la scène propulsé d'en bas pour se distinguer de Koffi descendu d'en haut. La surprise ré-intervient à 2 heures du matin quand il réapparaît dans la salle à califourchon sur un cheval blanc. En quête de légitimité de son pouvoir, Werrason use d'un argument d'autorité dans la rivalité qui l'oppose avec ses pairs du champ musical en invitant Manu Dibango à son spectacle pour exécuter une chanson sur le thème de la paix en Afrique et dans le monde. Intervient alors, tard dans la nuit, la remise de diplôme et la bénédiction par l'abbé Jean-Léon Katshioko, délégué du pape, de Werrason à son titre d'ambassadeur de la paix

Le 4 octobre 2000, on voit Werrason sur la place Saint-Pierre. Mais la date du 16 septembre 2000 a donné lieu à un autre *fara-fara* sans qu'il en soit un, car le concert de revanche programmé par J.-B. Mpiana à LSC à Saint-Denis, en région parisienne, n'a en rien éclipsé le panache de la prestation de Werrason et Dominguez à Bercy. De même que la performance de Werrason au Palais des sports de Villejuif n'avait pas empêché à son concurrent de triompher au Zénith de Paris. Mais le drôle ici serait de comparer des incomparables de par la capacité d'accueil respective des deux salles, à savoir Bercy et LSC.

Le 9 juin 2001, Werrason rentre au stade des Martyrs pour livrer le concert « Kibuisa mpimpa ». C'est la fête aux dix ans de lutte pour arriver enfin à réaliser son premier disque solo. Le spectacle est émaillé entre autres des cris anti-Adolphe lancés par le public. Ceci démontre la dissémination des points de conflits : Adolphe, ancien co-vedette, forme désormais une faction avec le chanteur Didier « Lacoste », et compte du coup parmi les ennemis acharnés de Werrason. Le spectacle s'annonce par un ballet pende. Les artistes arrivent au stade à bord des trois bus que la star va offrir aux trois plus grands clubs de football de la ville. Mbambu Nkuka « Ali Mbonda », batteur des congas, se soumet aux exigences du public en s'agenouillant, faisant ainsi amende honorable pour avoir quitté le groupe vers le camp ennemi des BCBG. Des chants chrétiens de gloire fusent des gradins pour accueillir Werrason au volant d'un bulldozer précédé d'une fanfare.

Son sens du show hors pair atteint le paroxysme, car Werrason entend par la stratégie du bulldozer rehausser son prestige et mettre fin aux prétentions de ses concurrents au leadership, en dépit du fait que « cet "accessoire" illustre, selon lui, le thème de son spectacle, dédié à la reconstruction nationale telle qu'inscrite dans le programme du nouveau pouvoir à Kinshasa. Mais, en y réfléchissant, l'artiste maniait là une métaphore de poids renvoyant à sa propre personne, soit à un engin de destruction massive³⁸³ ». Et la même année, Werrason arrache du coup deux prix Kora en Afrique du Sud, mais le score est vite battu par Koffi Olomide l'année suivante en obtenant le double, soit quatre kora. Comptant parmi les membres du jury des *Kora Awards* de cette année-là, Lokua Kanza cependant dénonce par les médias kinois le caractère peu crédible de cette session 2002. Mais plébiscité en 2005 artistes de la décennie du prix Kora, Koffi Olomide vient dissiper le malentendu sur l'ensemble de ses cinq trophées qui le place en définitive *ex-aequo* avec Werrason.

³⁸³ L.Tsambu Bulu, « Musique et violence à Kinshasa », *art. cit.*, p. 2003.

La course vers Bercy participe d'une quête de pouvoir au point que ceux qui n'avaient pas encore accompli ce pèlerinage à la nouvelle Mecque musicale se dépouillaient *ipso facto* d'un pan de leur honneur social. J.-B. Mpiana ose à son tour relever le défi afin de ne pas se disqualifier face à son rival historique d'abord et à Koffi qui se dit « guide » de la musique congolaise. Mais en disant qu'il va « corriger Bercy » le 22 septembre 2001, J.-B. Mpiana prenait un ton polémique et subversif qui le placera en conflit ouvert avec Koffi Olomide après son spectacle visiblement moindre en termes d'audience par rapport à ceux de ces challengers. Certes, l'environnement politique ne s'y prêtait pas après les attentats du 11 septembre aux USA, l'explosion d'une usine de gaz à Toulouse et le dispositif vigi-pirate mis en place par le gouvernement français.

Techniquement Wenge BCBG a aligné deux groupes : l'ancien et le nouveau (PPU), dix danseuses encadrées par un maître chorégraphe, deux batteries, deux synthétiseurs, etc. Le « Leader charismatique » a pris plus de temps pour soigner sa prestance vestimentaire au point qu'il a chaussé des souliers sertis de diamants. Annoncé par des *flyers* symbolisant le spécimen de la note officielle d'un dollar américain où son effigie a pris la place de celle de Washington, le concert a démarré par un chant religieux. J.-B. Mpiana prit soin d'inviter le chanteur compatriote Josky Kiambukuta accompagné du guitariste Makoso, tous deux de Bana OK, un groupe né des cendres d'OK Jazz de Franco. Diamantaire mécène de renom à Kinshasa, Cardoso Muamba « Bill Gates » va à son tour jouer le spectacle dans le spectacle par la pluie des billets de dollars qu'il déverse sur son protégé sous les feux de la rampe, outre ceux qu'il colle sur les fronts ruisselant de sueur des artistes qui l'accompagnent. Saoul de musique, le public brandissait des drapelets en papier aux motifs et couleurs du sponsor brassicole local de Jean-Bedel.

« Faire le plein et rien que le plein » demeure l'unité de mesure et le principe légitimateur du succès d'un spectacle à Kinshasa. D'après les images et une opinion certaine du public et des artistes comme Koffi, le Bercy de Wenge BCBG n'a pas surclassé les deux premiers en termes d'audience. Ayant pris conscience de la critique ou contre-critique qui a écorché son prestige, J.-B. Mpiana a dans une autre stratégie précipité son retour à Kinshasa pour se produire à nouveau au stade des Martyrs. Le 15 décembre 2001, une forte population des fans prit d'assaut les gradins du stade et la pelouse de l'aire du jeu. La vedette fit son entrée au stade en filanzane dans lequel il va effectuer un tour d'honneur, saluant les spectateurs avant de monter sur le podium. Sur scène, presque nues, les danseuses exhibaient leur « string » au public agglutiné devant le podium et avide de tout voir, sauf

rien. Mais une presse critique expliqua ce débordement démographique par le fait qu'à l'entrée du leader des BCBG au stade, l'ordre fut donné de laisser tous les accès ouverts. La stratégie de « portes ouvertes » ne peut que payer. Mais en la banalisant, il faut plutôt reconnaître l'engouement des fans de « Papa Chéri » décidés à soutenir leur vedette en baisse de prestige.

Ainsi, J-B. Mpiana a-t-il, ce jour-là, réalisé ce que l'association kinoise des chroniqueurs de musique des variétés a plébiscité « le plus grand spectacle de l'année » sur le plan local, *ex-aequo* avec le Zénith d'Emeneya sur le plan international. Les fans du « Leader charismatique » proclamèrent aussitôt leur idole « Nkolo Martyrs » (le propriétaire du stade des Martyrs) dont il garderait les clés jusqu'à ce jour. A la sortie du stade, la foule revancharde des BCBG s'attaqua aux symboles des ennemis : elle stria des graffiti le portrait « Kibuisa mpimpa » de Werrason exposé à l'entrée de la Samba Playa avant d'aller saccager « 5 sur 5 », le siège artistique de Koffi, ainsi que la voiture de sa mère.

La stratégie de J.-B. Mpiana fut porteuse des résultats escomptés au point que Werrason et Koffi Olomide montèrent une contre-stratégie par coalition. C'est selon l'intelligence de Koffi qui n'avait jamais relevé le défi du stade des Martyrs, de se produire sur cet espace en sollicitant le soutien des fans du « Roi de la forêt » qui, pour le flatter, est dédicacé d'avance dans sa chanson « Bilan » (CD *Effrakata*). En dépit de cela, Koffi battit lui-même campagne jusque sur les cités universitaires en distribuant des Tee-shirts à son effigie, et par une promesse non tenue d'une tombola dont les deux lots gagnants (billets du concert) les plus forts eussent été une voiture et une bourse d'études. Les dithyrambes journalistiques traitèrent de « trop plein » le concert de Koffi par rapport au « plein avec débordement » de J.-B. Mpiana. Mais ici comme là, la stratégie de « portails ouverts » porta ses fruits.

En avril 2002, Werrason qui a inauguré le système de « deux-babords » après son double kora remporté en Afrique du Sud, joue deux fois de suite au Zénith, soit un vendredi et un samedi, et reçoit le disque d'or collectif pour *Solola bien*. « Pari risqué, mais gagné car Werra a rempli Le Zénith de Paris, une des plus grandes salles de spectacle de France. Exploit réitéré successivement, à Londres, Bruxelles, Amsterdam et autres grandes capitales européennes³⁸⁴ ». Le 4 janvier 2003, à son retour au pays via l'Angola où il a été invité pour animer les manifestations populaires marquant le vingt-septième anniversaire de

³⁸⁴ Wikipédia, « Werrason », in <http://fr.wikipedia.org/wiki/Werrason>, *op. cit.*

l'indépendance de cette ex-colonie portugaise, Werrason revient au stade des Martyrs de la Pentecôte que même l'enfant Tshanda Sangwa venait d'affronter, à portails ouverts par dérision, en guise de cadeau à tous les enfants de Kinshasa. Sur fond de marketing de son dernier disque, Werrason présente un spectacle « À la queue leu leu » qui a pour décor des pétards de latex ceints à la tête de ses fans qui ont rempli une fois de plus le stade au prix officiel du billet.

Après cette dernière prestation sur le site des pendus de la Pentecôte, le bilan total, du 31 janvier 1999 (Méga-concert) au 4 janvier 2003, indique que Werrason (cinq spectacles) et J.-B. Mpiana (deux spectacles + deux avortés à cause de la rupture de l'énergie électrique et de la pluie) ont battu le record de spectacles, sur fond de défi interpersonnalisé, dans cet amphithéâtre, entraînant dans leur courant les autres Papa Wemba et Koffi Olomide (un spectacle chacun) qui évitaient l'étiquette de « cheval non partant » dans cette guerre des stars imposée par la nouvelle génération musicale kinoise. Afin de corroborer ces propos, nous nous référons à un verdict déjà prononcé à ce sujet :

L'enjeu réel n'est pas d'y briller sur le plan artistique, mais bien d'en faire occuper les cent mille places, quitte à brader le prix du billet ou carrément à en laisser les portes ouvertes. En dépit d'une banalisation de ce type de procédés et de bien d'autres astuces encore, les observateurs objectifs reconnaissent unanimement que seul Werrason a remporté le défi, en remplissant le stade (le 4 janvier 2003) sans recourir à des pratiques frauduleuses. De tous les protagonistes, ce sont Werrason et J.-B. Mpiana (...) les grands animateurs de ces performances mises en scène dans l'antre sportif de la capitale³⁸⁵.

Trêve de confrontation au stade des Martyrs, J.-B. Mpiana et Werrason s'opposent sur un autre champ de bataille, à savoir le site de la Foire Internationale de Kinshasa (Fikin) à l'occasion de ces manifestations foraines organisées pendant les vacances scolaires. Les 15-16-17 août 2003 : Werrason réalise un triple-Fikin. Sur le podium de la société brassicole Bracongo (Skol), il s'engage comme coureur de marathon de spectacles de trois nuits, de vendredi soir au dimanche matin, avec pour point culminant le *fara-fara* que lui impose, presque par surprise, J.-B. Mpiana au cours de la deuxième soirée, soit dans la nuit du samedi 16 au dimanche 17 août. Usant ce soir-là d'une stratégie astucieuse qui désarçonna le seigneur de la forêt, le « Véritable héros national » J.-B. Mpiana, sorti victorieux d'un

³⁸⁵ L. Tsambu Bulu, « Musique et violence à Kinshasa », *art. cit.*, p.203.

précédent *fara-fara* avec Koffi Olomide sur le même terrain, lui arrache la palme de victoire au dimanche matin à 7 heures 30, pour avoir été le dernier à descendre du podium de son sponsor, la société brassicole Bralima (Primus). Transporté en triomphe jusqu'au rond-point de la Victoire, sous une forêt de rameaux et au milieu des chants de victoire, le vainqueur de ce duel se fait proclamer « 5^{ème} Vice-président en charge de la musique congolaise » par ses fans exubérants.

Ce triomphe de J.-B Mpiana à la volée, coiffant au poteau son challenger historique, éclipse du coup le mérite de marathonnier de scène reconnu à Werrason qui, après avoir quitté le podium le dimanche à 4 heures 45 avant J.-B. Mpiana (d'où le sens de sa défaite par essoufflement selon une certaine presse), reviendra le soir jouer le troisième concert. « Mais le dimanche 17 août n'était pas un jour béni pour le roi de la forêt poursuivi par le spectre de la défaite de samedi 16 août, le public n'a pas répondu vraiment nombreux comme ce fut le vendredi 15 août 2003 ³⁸⁶ ».

Un peu plus tard, soit deux ans après, Werrason va par l'imprévisibilité et au hasard des circonstances prendre sa revanche sur l'adversaire. Ainsi, dans la nuit du samedi 20 au dimanche 21 août 2005 interviendra le duel le plus long et le plus farouche de l'histoire de la musique populaire urbaine en RDC. Car jamais deux vedettes ne se sont engagées dans un combat des cyborgs (hommes-machines), soutenues par leurs publics et de surcroît sponsorisées par la même entreprise³⁸⁷. Leur face-à-face à partir de leurs podiums respectifs a duré au moins 15 heures d'affilée, soit de 22 heures à 13 heures 30 avant que les deux camps ennemis se soient dispersés sous les coups de feu et de bombes lacrymogènes de la police. Mais le fait que l'intervention musclée de la police anti-émeutes a commencé par larguer ses bombes et directement sur le podium de J.-B. Mpiana, causant la panique, le désarroi et les blessures parmi les artistes, a donné la victoire à Werrason et son camp.

Le camp de J.-B. Mpiana cloue au pilori les autorités de la ville et la police pour avoir agi, pense-t-il, par partialité. L'échange d'invectives entre les deux groupes musicaux et les collisions physiques de leurs fans surexcités par moment ont prouvé une fois de plus la haine que se nourrissent les deux stars et leurs camps respectifs. Le défi sur l'endurance en scène et l'enjeu de leadership ont fait le bonheur des sponsors de ces spectacles qui ont tenu

³⁸⁶ James 007, « Werrason a fait trois fois de suite la Fikin », in *Ndule*, n° 096, Kinshasa, 20 août 2003, p. 5.

³⁸⁷ Depuis 2005, Werrason a rejoint J.-B. Mpiana à la société brassicole Bralima en quittant sa rivale la Bracongo. Mais cela n'a en rien tempéré la rivalité entre les deux stars. Cependant, ce soir-là, Werrason jouait sur le podium de Vodacom alors que J.-B. Mpiana jouait sur celui de leur sponsor commun.

au prolongement du duel grâce à des groupes électrogènes de secours démarrés simultanément le lendemain après la rupture de l'énergie électrique, astuce technique par laquelle l'administration de la Fikin a tenté d'arrêter les hostilités.

La guerre des stars entre Werrason et J.-B. Mpiana ne se déroule pas qu'à coups de spectacles, soit seulement sur la scène musicale, mais aussi hors scène et parfois hors champ musical. Certes, il est parfois difficile de démêler les deux espaces. Outre les spectacles en soi, l'on a noté à partir des habitus de la profession l'expression des habitus personnels très divergents qui conduisaient aux stratégies d'accès ou de maintien en scène (podium) musicale. A ce titre, nos observations auront démontré qu'en cette matière, doté d'un sens exceptionnel du show, Werrason s'est montré plus imaginaire, en termes d'artifices, que son challenger J.-B. Mpiana. La manipulation par le « Roi de la forêt » des artifices tels que le cheval, la moto, le bulldozer ou ce propulseur dont il s'est servi pour apparaître à Bercy, s'est cristallisée en idiosyncrasie scénique qui a contribué pour beaucoup à la starisation de Werrason, c'est-à-dire à la construction de son pouvoir symbolique au point d'avoir pendant longtemps porté ombrage aux mérites artistiques intrinsèques de ses concurrents en général et de son challenger en particulier.

Au travers de l'artifice du cheval, par exemple, à l'occasion de ses productions à l'esplanade du Palais du peuple et à Bercy, Werrason devient cette espèce de Roi-Cheval (Roi Marc des légendes bretonnes) et rallonge ainsi la liste des stars cavalières du Congo derrière Koffi qui sortit à dos d'un cheval blanc lors d'un récital au salon Zaïre de l'hôtel Intercontinental. Devenu « Mopao-Mokonzi », il est revenu à cet artifice animalier dans le clip-phare de la vidéo du CD *Monde arabe*. Outre la référence à la cavalerie du Maréchal Mobutu (garde républicaine), au sport équestre (Cercle hippique de Kinshasa, PMU), au cinéma, notamment *western*, c'est dans la mythologie celtique que nous pouvons puiser la symbolique de noblesse et de hardiesse du cavalier :

Le cheval est synonyme de fierté. Il ennoblit l'homme qu'il porte sur son dos, acceptant de lui obéir mais non d'être son esclave. Il fait de lui un autre homme. De pasteurs, les ancêtres des Celtes s'étaient métamorphosés en cavaliers, c'est-à-dire en hommes hardis, énergiques, souvent belliqueux, alliant au sang-froid le goût du risque et du défi. Le cheval n'assure pas forcément la richesse matérielle : ce qu'il procure se situe sur un plan bien plus élevé et est infiniment précieux.

Dans beaucoup de contes populaires, le personnage essentiel est un cheval aux pouvoirs magiques, protecteur du héros (...).

C'est le cheval qui, dans la tradition celtique, est l'animal funéraire. Il est le « passeur » qui emmène sur son dos les âmes vers l'Au-delà. (...) Mais le symbole funéraire du cheval est tout à fait différent de l'incarnation de la Mort par le taureau. Les rapports entre l'homme et le cheval ne sont pas affrontement mais collaboration et même union étroite. Le cheval n'est pas celui qui donne la mort, il est celui qui la subit avec son maître. Il meurt dans les combats des hommes pour avoir lié sa destinée à la leur³⁸⁸.

Néanmoins, sur le plan intrinsèquement musical, J.-B. Mpiana s'est montré plus rigoureux dans le rendu et le traitement sonore de sa musique. Sa thématique se veut plus engagée socialement quand bien même il recourt, comme son rival, à des auteurs anonymes (nègres). Plus langoureux bien sûr, il se différencie de Werrason toujours chaud, athlétique et jovial sur scène et qui, grâce à une stratégie de recrutement élitiste, contre la politique populiste de son concurrent direct, dispose d'une attaque-chant compétitive qui manque à la *backline* de son adversaire le plus acharné. Soucieux de garder le monopole du vedettariat, le narcissisme artistique de J.-B Mpiana et son ancrage phobique dans le *star system* a davantage handicapé la starisation de ses chanteurs au point de paraître viscéralement moins compétitifs que leurs adversaires de Wenge Musica M. M.

Afin de se distinguer davantage du « Maréchal » Mpiana et de tous les protagonistes de la guerre de leadership, Werrason a aussi par stratégie investi le hors champ musical, à savoir les champs politique et humanitaire où bien sûr il ne fait pas preuve de plus d'habitus, d'illusio ou d'aisance que ceux qui y prestant tout naturellement ou professionnellement et ainsi dotés de plus de sens pratique. L'on dirait d'ailleurs, à la limite, qu'il est instrumentalisé, agi plutôt qu'il agit. Il est par exemple l'invité à Sun City pour donner le bal de clôture des assises ayant conduit à l'« Accord global et inclusif » entre belligérants congolais, descendra dans la rue dans sa marche politique « Rien que la paix » pour contrer la marche des Tshisekedistes. La Fondation Werrason (Fower) se destine à soutenir par internement et apprentissage professionnel les *shages* (enfants de la rue). Des repas et kits de cireurs des souliers ont été offerts à bien d'autres restés dans la rue non sans leur avoir prodigué des conseils de savoir-vivre. A ces actions de bienfaisance s'ajoutent les dons des produits pharmaceutiques et vivres aux hôpitaux, aux hospices des vieillards et au centre carcéral de Makala à Kinshasa. Ces gestes ont poussé une grande frange du public à prendre

³⁸⁸ Y. Brekilien, *La mythologie celtique*, Edition Jean Picollec, Collection Marabout Université, 1981, pp. 28-29.

en sympathie la star, augmentant ainsi le volume de son capital social et symbolique au détriment de ses concurrents. La puissance du charisme est donc contrebalancée et renforcée par le don de soi.

La guerre rhétorique a beaucoup nourri les conflits entre les deux stars au point d'avoir été le lieu de confrontation le plus familier pour elles et pour leurs fans. En termes de langage allusif, abject ou parodique, par médias ou compositions musicales interposés, Werrason et J.-B. Mpiana n'ont cessé de se défier par une parole déchaînée, lâchée sur l'espace public. Ceci nous renvoie à la stratégie lexicale ou discursive en tant qu'outil de puissance et de domination comme le note Emilie Johann :

Le lien entre puissance et langage entérine une conception du discours comme outil de puissance. Ce rôle s'illustre dans l'espace public au sein duquel le langage est le vecteur de la persuasion, de la conviction voire de la manipulation. C'est au travers de ces pratiques que les différents acteurs de l'échiquier sociétal se positionnent les uns à l'égard des autres et tendent à faire valoir leur point de vue, à faire adopter des comportements, à asseoir leur suprématie. Il s'agit à cet égard de comprendre comment s'effectue, par le langage, le passage des faits au sens, puis aux valeurs et enfin à l'agir. C'est en effet par l'instauration du sens qui lui-même peut créer des valeurs, qu'il est possible d'initier une entreprise de conviction. Créant des motifs d'adhésion ; plus ou moins fondés rationnellement selon la nature de l'instauration de sens, qui peut aller de l'argumentation à la manipulation mensongère, le langage déploie son effectivité en orientant (voire en déterminant) l'agir des acteurs de l'espace discursif. Le langage est donc un outil immatériel mais potentiellement coercitif, par lequel la puissance peut se réaliser³⁸⁹.

Se mesurant avec son adversaire sur le plan de l'hexis corporelle, c'est en des termes allusifs que Werrason caricature le physique du « Salvatore de la patria » en tournant en dérision sa surcharge pondérale indigne, dit-il, d'une star. En y réfléchissant de près, il répondait là à l'allégorie du « Maréchal » Mpiana qui disait :

³⁸⁹ E. Johann, « Le langage comme outil de puissance au sein de l'espace public », in <http://www.infoguerre.com/article.php?sid=967> , (publié sur le web le 21 février 2006) 25 février 2006.

Bana Kin, keba soki olakisi tsaku koloba mokolo mosusu akofinga yo. Omoni makaku ndenge a tsie teint, akanisaki akokoma na beauté ya mutu. Akolonga te ! (CD T.H.)

Chers Kinois, méfiez-vous d'apprendre à parler à un perroquet, il vous injuriera un jour. Voyez comment le singe s'est décapé la peau dans l'intention d'égaliser la beauté humaine. C'est en vain !

Il s'agit ici pour pour Mpiana « Papa chéri », au teint basané, de se moquer du « Roi de la forêt », au teint sombre, et qui, de surcroît, a mis en scène dans son clip « Solola bien » des singes de la race de bonobo³⁹⁰ qu'élève Madame Claudine André dans la banlieue de Kinshasa. Sur un ton d'insistance, l'*atalaku* de Mpiana-J.-B. Mpiana étant donc parlé ici-entonne souvent en solo ce cri d'animation, encore idéologiquement très chargé, qui se termine en chœur :

Nalekaki na jardin, namoni makaku e

(Bin Adam alekaki na jardin, amoni makaku è)

Elongi ekokana na ye e! (CD T.H.)

En traversant le jardin, j'ai aperçu un singe

(Bin Adam en traversant le jardin a aperçu un singe)

Dont le faciès ressemble à celui de l'autre !

Visage, apparence, gestes, allure, silhouette, maquillage, coiffure, odeur (parfum) du corps, vêtements constituent des éléments d'appréciation, de réaction, de sympathie ou d'antipathie, consciente ou inconsciente, envers une personne. Ils participent du capital et de l'habitus du corps, mais aussi de la communication symbolique. Les deux protagonistes ont exploité à satiété la stratégie de l'allure du corps. Pour Jean-François Amadiou, il y a le corps, un héritage biologique pour chacun, et sa parure, l'apparence, le look, une construction sociale. Donc, « le corps est lui-même modelé et construit socialement »³⁹¹. Un beau visage, une belle apparence constituent du capital dans le métier de la représentation comme le mannequinat, la musique et tous les arts du spectacle. Dans le jargon musical kinois, on parle alors de *djatance*, *stermai*, cette sorte d'érotisation du corps qui permet à la star d'acquérir, sinon d'entretenir son glamour, son *physical attractiveness*, parfois construit au prix d'un hermaphrodisme métaphorique, car, par exemple, Michaël Jackson affiche l'apparence d'un

³⁹⁰ Ils portent le titre de primates de la paix (et Werrason celui d'Ambassadeur universel de la paix) parce qu'ils ont, par l'acte sexuel, un système de régulation des tensions dans le groupe. Mais il faudra au moins sept ans pour qu'une femelle puisse avoir un petit.

³⁹¹ J.-F. Amadiou, *Le poids des apparences. Beauté, amour et gloire*, Editions Odile Jacob, Paris, 2002, p. 36.

homme-femme, voire celle d'un adulte-enfant. Englués dans la globalisation des habitus esthétiques grâce aux médias internationaux, de plus en plus des stars kinoises masculines adoptent la stratégie de dédoublement mystique par la féminisation de leur apparence corporelle. D'autres vedettes masculines comme Nyboma ou Hervé Gola, dotées naturellement d'un timbre vocal féminin, bénéficient d'une sympathie spécifique de la part du public.

Au sujet de l'affrontement esthétique-corporel entre les deux leaders du clan Wenge, J.-B. Mpiana, d'abord partisan du look *Bana mindele* en est arrivé, en scène ou dans ses clips, à se distinguer par le port des costumes classiques trois-pièces (en suivant le virage amorcé par Papa Wemba son modèle) ou parisiens sans en faire une habitude mais plutôt un habitus. Son look de Maréchal ou de souverain couronné connote sa nomination symbolique de « Maréchal » ou de « Souverain 1^{er} ». Souvent tête rase, boucle d'oreille ou couvre-chef, il adopte un peu tardivement le tressage de cheveux par rapport à Werrason qui, par habitus socioprofessionnel, guette beaucoup sur ce terrain les stars américaines comme R. Kelly. Mais très créateur de mode, le seigneur de la forêt recourt soit à la fantaisie comme à travers ses différentes coiffures bien connotées (« Tour de contrôle » [raie au bord du cuir chevelu], « Kibuisa-mpimpa » [trois raies parallèles de chaque côté de la tête], « A la queue leu leu » [mèches assorties d'épingles à nourrisson], « Douze-apôtres » [douze bouquets de mèches pyramidales], « Forêt équatoriale » [perruque afro lors du double-Zénith]), soit aux tenues parodiques ou excentrées de l'Eglise catholique ou d'arts martiaux. Cette liturgie du corps mise en performance sur l'espace public ne manque donc pas de contingences sociologiques, car le poids de l'apparence corporelle devient un marqueur d'identité et de distinction sociale :

L'apparaître du musicien conduit à la sensualité. Celle-ci intervient dans l'exploitation d'un nouvel espace de sociabilité, d'identité, d'ostentation. Parce que cette sensualité se différencie des modèles de société bourgeois qui prennent trop les choses au sérieux. Au bar, même le politique se dépouille de tous les masques du sérieux par la joie, le sourire, la grâce du déhanchement³⁹².

Mais aussitôt après la scission, le groupe sous la direction de J.-B. Mpiana a sorti le CD *Titanic* dont le titre-générique n'était fait que sur le ton stratégique de la diabolisation de ceux qu'ils ont appelés *bankhadia* (les monstrueux) face aux « anges » autoproclamés qu'ils

³⁹² Entretien avec le Pr René Devisch (KUL), Kinshasa, le 28 mai 1999.

se disaient. Dans les deux camps, le choc des mots va entraîner l'exacerbation identitaire. Dès lors, dans les milieux de la diaspora congolaise en Europe, feront florès les expressions *bankhadia* pour désigner les « werrasonistes » et *bafitol* (dérivé du lingala *bafiti* pour dire « traîtres », « félons ») les « jbmpianistes ». Au lendemain de la scission du groupe, Werrason rusait avec son sentiment d'affection envers son ancien compagnon qu'il cessa de désigner par le terme *hindoubil masta*³⁹³, c'est-à-dire « ami », pour le remplacer, sur un ton ironique, par celui de « petit frère », en l'invitant en même temps à établir un dialogue sincère, à plus de modestie et à la crainte révérencielle envers son aîné d'âge qu'il représente :

Ah ah ! Ye !petit frère, solola bien. Ah petit na ngai, ozosolola bien te awa na kati ya zamba. Yo leki, banga mokolo ! (CD Solola bien).

Ah ah ! jeune frère, causons en toute sincérité. Ah mon petit, tu ne tiens pas un discours franc au milieu de la forêt. Jeune frère, il te faut marquer du respect aux aînés.

J.-B. Mpiana s'en offusqua et lui rappela qu'il était longtemps sous ses ordres en tant qu'ancien président du conseil d'administration du groupe originel Wenge Musica BCBG TT 4 x 4 :

Eh ! yo, kata layi soki obengaki nga président te. (« Danyco », CD T.H.)

Eh toi ! jure que tu ne m'as jamais appelé président .

C'est encore par la chanson (parole chantée) que le « Salvatore de la patria » veut prendre sa revanche sur le seigneur de la forêt. Se mettant dans la peau d' « Esaü » (CD *Anti-terro*), Mpiana chante qu'il a sorti le groupe Wenge originel de l'ornière de l'anonymat à travers ses compositions « Kin é bougé » et « Mulolo ». Ce que Werrason n'en croit pas ses oreilles en s'attribuant la paternité du dernier titre, pour la seule raison qu'il a été chanté dans sa langue maternelle, avant de l'avoir cédé à son ancien ami. Voilà pourquoi J.-B. Mpiana dénonce la stratégie subversive de le prendre pour Esaü :

Bokanisaki ngai e Bin Adama nazali Esaü

Vous m'avez pris, moi Bin Adama, pour Esaü

Bolati poso ya meme po bo-distraire public

En portant la peau de brebis pour distraire le public

³⁹³ Dérivé de l'anglais *mister*.

Ayokela bino mawa boyiba bénédiction na ngai e J.-B. Mpiana o o

Afin qu'il s'apitoie sur votre sort

Histoire échangeaka te Papa Wemba a

L'Histoire ne change pas, Papa Wemba

Histoire échangeaka te Josky Kiambukuta e

L'Histoire ne se corrompt pas, Josky Kiambukuta

Histoire échangeaka te président Nyoch e

L'Histoire ne se corrompt pas, président Nyoch

Nzembo na nga ya Mulolo ebimisa Wenge

Ma chanson « Mulolo » a sorti Wenge de l'anonymat

Nzembo na nga "Kin ebougé" econfirma Wenge

Ma chanson « Kin ebougé » a confirmé ce succès

Bolinga bolinga te ba-témoins na nga bazali : public na Nzambe

Que vous le vouliez ou pas les témoins n'en font pas défaut : le public et Dieu

Vérité yango wana !

Tel est le verdict de la vérité !

Cet extrait traduit l'autoréférence ou l'autoreprésentation dans une dose d'orgueil et d'humilité à la fois, non sans une pincée d'ironie, car à la fin de la chanson J.-B. Mpiana prêche l'amour entre lui et Werrason, Didier Masela et Alain Makaba, Blaise Bula et Dominguez..., des anciennes co-vedettes de Wenge qui se sont brouillées en cascade. La stratégie vaut son pesant d'or. Elle est puisée dans la mythologie biblique et ne tient que par le désir d'attacher au pilori, sans le désigner, le « Jacob » Werrason qui rachetât par un brouet de lentilles le droit d'aïnesse à son « frère jumeau Esaü » Mpiana. A la peau glabre, selon le mythe biblique, Jacob usa de la supercherie en se couvrant de la toison des chevreaux afin d'arracher la bénédiction à son père devenu aveugle et pressentant sa mort, qui croyait avoir affaire à son fils aîné dont la peau était bien velue. C'est ce pouvoir qui divise sous les feux de la rampe Werrason et J.-B. Mpiana, les seuls de tous les anciens ténors de Wenge à se livrer un combat des cyborgs, ces êtres biomécaniques, ces corps informatisés et donc programmés ; bref, ces techno saviens du futur, à pensée hétéronome, cybernétique comme *Terminator*, contrairement à « l'animal doué de raison autonome » actuel³⁹⁴. Servant des choux gras aux médias, ils sont les seuls « *supermen* » du clan Wenge dont les rapports de force se sont renversés ou équilibrés au départ de 1998-1999.

³⁹⁴ « L'humain, Sciences et techniques », in <http://agora.qc.ca/mot.nsf/Dossiers/Cyborg>, 17 décembre 2005.

Mais la joute oratoire entre les deux stars s'est donc théâtralisée au travers des médias en général et de la télévision en particulier. Quand ce n'est pas par leur propre voix qu'elles s'infligeaient des avanies, c'est à travers leurs seconds couteaux, à savoir les porte-parole, ou les *atalaku* qui déjà mettent en performance leur violence verbale en scène et sur disque. Le lecteur se rapportera au chapitre précédent sur ce que nous avons déjà dit au sujet de ces deux types de personnages à la fois comiques et sérieux, rompus dans l'art de la parole théâtralisée et de la séduction de leur auditoire. Ce sont des véritables professionnels de la parole déchaînée qui ont émergé sur l'espace de la chanson populaire kinoise.

Parmi tous, le plus célèbre demeure Sankara de Kunta « l'éclaireur », fou du roi Werrason, capable de débiter à la vitesse du rayon laser un fatras de paroles, un million de millions, soit mille milliards de billevesées, ces propos frivoles pour encenser son patron ou pour couvrir d'avanies les stars concurrentes. Hier encore et avant de s'installer sur la place de Paris, il circulait dans les rues de Kinshasa à bord de sa Mercedes rouge surnommée le « sang de l'agneau », et se disait, par cette métaphore, engagé dans l'œuvre humanitaire de transfusion sanguine aux malades de l'hôpital Général de la capitale. Du côté de J.-B. Mpiana, Roger Ngandu, Mosaka et Blaise Elément (avant qu'il ne passe dans le camp ennemi depuis Paris) ont toujours captivé l'audience par leur logorrhée sur le petit écran, sachant rabaisser Werrason ou Koffi Olomide et célébrer aux quatre vents leur patron. Dénommé « école gréco-romaine », ce nouveau métier dans la musique populaire kinoise est une création de Adolphe Dominguez pour avoir révélé Sankara de Kunta aujourd'hui recyclé dans la chanson, quand bien même il est resté fidèle à ses premières amours.

Entre artistes des deux groupes, la socialité oppositionnelle n'est pas restée que symbolique, mais aussi physique, car une bagarre a déjà éclaté au Grand Hôtel Kinshasa, quand l'on sait que ç'a failli aussi un jour dégénérer à la façade du bâtiment de Raga TV. Le degré d'inimitié entre les deux chefs de gang est d'une prégnance sociale telle que l'autorité publique s'en inquiète. Ainsi en mai 2001, à l'occasion de l'an 1 de sa prise de pouvoir, le président de la République Joseph Kabila initia une tentative de réconciliation au GHK. C'est l'intervention du champ politique dans le champ artistique mais dont les logiques et les conditions objectives spécifiques de fonctionnement ne sont pas identiques. Les deux stars se devaient de se serrer la main devant le Président de la République pour sceller la réconciliation entérinée par l'interprétation d'une chanson improvisée séance tenante. Mais aussitôt après ces accords qualifiés d'Oslo, J.-B. Mpiana fit un faux pas, se fracassa le bras

droit qu'il mit en conséquence en écharpe. Werrason à son tour, selon la rumeur, fut secoué d'une forte fièvre. Fort de ces éléments physiques et métasociaux, le public légiféra sur les rapports de force sumaturelle déséquilibrés entre les deux « gurus » de la scène musicale kinoise.

Le jeu de débauchage mutuel des artistes est une stratégie qui a soit fragilisé, soit renforcé l'un et l'autre. Par exemple, le retour de Ali Mbonda dans Wenge Musica Maison Mère n'a pas surpris outre mesure son public qui n'a demandé pour pénitence qu'il s'agenouille au milieu de la foule réunie au stade des Martyrs. Ayant à un moment précis de l'histoire beaucoup lutté pour garder son personnel face aux menaces réelles de débauchage commandité par des forces sociales « invisibles », Werrason a finalement avalé la pilule amère. En effet, quoique loin de toute connexion avec J.-B. Mpiana, le départ en 2004 des trois chanteurs vedettes de Wenge Musica M. M., pour aller fonder Les Marquis de Maison Mère, a fragilisé Werrason forcé de combattre et de disperser ses forces sur plusieurs fronts. Mais auparavant, en 2000, le débauchage du guitariste soliste Kasongo Kiamfu « Burkina Faso³⁹⁵ » par Werrason a causé aux BCBG un lourd préjudice qu'il n'indemniserà jamais malgré, plus tard, son retour au bercail.

SECTION 6. PUBLICS, MEDIAS ET SPONSORS

DANS LA DANSE

Cette section va consister à établir la part des publics, des médias et des sponsors dans la guerre qui oppose J.-B. Mpiana à Werrason. Comme nous l'avons déjà dit, la musique ne pouvait se concevoir sans publics, ce qui détermine sa socialité sans nécessairement impliquer l'harmonie sociale. A Kinshasa, le public constitue par-dessus tout l'instance légitimatrice du charisme d'une star et de la valeur symbolique de son travail. Ce qui justifie l'enjeu sociologique dans la manipulation par les vedettes des expressions lexicales courantes telles : *Bana Kin !* (chers Kinois !), *Bana Kin, bakosa bino te !* (chers Kinois, qu'on ne vous trompe pas !) . Le duel J.-B. Mpiana-Werrason a suscité beaucoup de

³⁹⁵ Le soliste, qui avait pris une part active au long enregistrement du disque *T.H.*, proféra après son départ des menaces de traîner devant les tribunaux son ancien patron J.-B. Mpiana s'il s'avisait à publier l'opus avec ses partitions. Ce qui retarda la sortie du disque qui devait se mesurer au fougueux Solola *bien* du groupe à Werrason.

passions et d'hystérie collective au point d'avoir exacerbé les conflits sociaux, notamment ceux d'ordre politico-ethnique, sur l'espace musical congolo-kinois.

Les rivalités, et les violences entre les deux stars se sont donc produites en instrumentalisant l'identité ethnique des mélomanes et des admirateurs. En 1997, une fois la rupture artistique consommée entre J.-B. Mpiana et Werrason (...), les tenants d'une même émotion esthétique se sont groupés, créant deux camps : celui des Baluba³⁹⁶, au centre-est du territoire national, alignés derrière J.-B. Mpiana et son groupe Wenge BCBG, d'une part ; et celui des ressortissants de l'ouest (provinces du Bandundu et du Bas-Congo), alignés derrière Werrason et le groupe « Wenge Musica Maison Mère », d'autre part. Or aucun de ces deux groupes ne forme une entité ethnique homogène.

« La commune de Bandalungwa, alors fief du groupe originel Wenge Musica BCBG TT 4 x 4, devient le théâtre d'affrontements entre les Baluba, perçus comme de riches trafiquants du diamant, et les Bayaka³⁹⁷, qualifiés des " camelots des cacahuètes ", dont le revenu ne permet guère d'acheter un disque compact. Ce clivage " ethnique " se radicalisera et gagnera l'ensemble de la capitale (peuplée en majorité des kongophones) ; il atteindra son point culminant lorsque J.-B. Mpiana déclarera à la télévision que " Kinshasa commence à partir du Pont de N'Djili ". Ces propos, jugés grossiers, signifiaient en clair que les fans de Werrason sont des banlieusards, sinon de faux Kinois. Dès lors, un bras de fer s'engage entre les habitants des communes périphériques touchées par le camouflet (Kimbeseke, N'Djili et Masina), et J.-B. Mpiana³⁹⁸ ».

C'est sur fond d'émulation que de véritables émeutes se produisent au stade des Martyrs ou lors des cortèges motorisés des deux vedettes à leur retour d'Europe. Composés des jeunes pour la plupart, ces fans adoptent le look, les codes et répondent aux injonctions de leur idole. « L'idolâtrie sert (...) de prétexte à la violence lorsqu'elle revêt les habits de la *Werrasonmania* et de la *J.-Bmania* (...) : officiellement, il s'agit de protéger la star des violences susceptibles d'être dirigées contre elle. Pour ce faire, les fanatiques lui manifestent leur amour de façon passionnelle, en luttant pour jouir en exclusivité de ses faveurs, au point qu'on ne sait plus trop s'il s'agit d'amour ou de haine (Chastagner1991). Selon Vernillat et

³⁹⁶ Nom générique dénotant les Luba, les Lulua, les Songye, voire les Tetela.

³⁹⁷ Appellation générique, jouant sur les stéréotypes tribaux, pour désigner les ressortissants de la Province du Bandundu. Cependant les Yaka, qui avaient dans l'histoire envahi le royaume Kongo voisin, désignent un peuple kongophone hier sociologiquement minorisé, aujourd'hui en conquête du pouvoir à Kinshasa.

³⁹⁸ L. Tsambu Bulu, « Musique et violence à Kinshasa », *art. cit.*, p. 204.

Charpentreau, qui ont analysé ce phénomène, c'est le jeune âge des vedettes qui fait que "les adolescents ont l'impression de se reconnaître dans leurs idoles" » et, symétriquement, d'être reconnus par ces dernières. Le fait que l'on s'adresse à eux leur fait prendre conscience de leur force, qu'ils exhibent de manière violente lors des rassemblements organisés par un groupe ou l'autre dont le chanteur est à la mode³⁹⁹ ». Théoriquement, à la Zamba Playa, le dernier mot leur revient pour avaliser le dossier d'une nouvelle recrue, par exemple. Leur avis peut encore être sollicité à travers le site Web officiel de Werrason et son groupe, comme en mai 2006, au sujet du retour présumé du chanteur Serge Mabiala au bercail.

Plus virulents que les fans de J.-B. Mpiana et Wenge BCBG, ceux de Werrason et Wenge Musica M.M., croit-on savoir, se composent en majorité des *shege* (enfants de rue). Puisque Werrason se dit « Roi de la forêt », J.-B. Mpiana enfonce le clou pour dire qu'« il faut accepter qu'il règne sur ses animaux », faisant ainsi allusion à cette virulence fanatique⁴⁰⁰. Mais Werrason, kongophone d'origine, se bombe le torse de se trouver à la tête de la « Majorité plurielle », allusion faite, en manipulant ce slogan de la gauche française alors au pouvoir, à la suprématie numérique des ressortissants kongophones (Bandundu et Bas-congo) et alliés (Equateur) du Cartel Ouest qui peuplent la capitale. Néanmoins, l'argument ethniciste s'étiole dès qu'il est prouvé que les deux vedettes ne sont pas des étoiles tribales ou ethniques. En d'autres termes, des kongophones sont aussi en grand nombre fans de J.-B. Mpiana autant que des lubaphones chérissent à leur tour Werrason. Parfois des familles entières sont esthétiquement ségréguées autour des deux stars nationales par excellence. Outre que Kinshasa n'est pas uniquement peuplé des Kongo ou des Luba, il ne se substitue pas non plus à l'espace national, cette mosaïque ethnique (tribale) étalée sur 2.345.000 km², à travers laquelle se recrutent d'autres fans et mélomanes qui généralement vibrent d'émotion esthétique à chaque apparition des stars kinoises mythifiées par le prestige de la ville capitale qui place sous influence tout le Congo intérieur.

Cette bipolarisation du monde des mélomanes kinois a conduit à une véritable ségrégation esthétique, où chaque catégorie d'admirateurs en vient à considérer sa vedette comme la plus charismatique. Les clivages sociaux entre les fans de J.-B. Mpiana et ceux de Werrason sont très pris au sérieux, car ils apparaissent aussitôt que chaque camp sort de son périmètre et, au départ de marches de soutien, ils dégènèrent rapidement en invectives, en batailles rangées ou en lapidation des cortèges motorisés de l'autre camp. A cela s'ajoutent,

³⁹⁹ L. Tsambu Bulu, *art. cit.*, p.207.

⁴⁰⁰ J.-M. Denis, « Star Wars à la kinoise », *AM Afrique Magazine*, n° 218, novembre 2003, p. 56.

comme déjà dit, des actes de vandalisme tels l'arrachage des calicots publicitaires concurrents, les actes de sabotage et, surtout, un souci permanent de nourrir la rumeur en propos humiliants visant le camp adverse. « Le 25 avril 2001, le retour d'Europe de J.-B. Mpiana et son groupe a été émaillé d'incidents à caractère ethnique : à l'aéroport même, le cortège de la vedette a été conspué et arrosé de pierres et de sachets d'eau par les fans de Werrason, puis une rixe a opposé les fans des deux groupes au niveau du Quartier 3 de la commune de Masina. C'est toutefois bien avant cela, en novembre 1999, que cette forme d'hooliganisme avait atteint son paroxysme, en provoquant la mort d'enfants. Des échauffourées s'étaient produites à Kingasani-Masina⁴⁰¹, le long du Boulevard Lumumba, où des fans de Wenge Musica M. M. se sont attaqués au cortège accueillant Wenge BCBG, de retour de Paris ⁴⁰²».

« Après un séjour bien rempli de huit mois en Europe (concert de Bercy, enregistrement d'un nouveau disque, tentatives échouées de déstabilisation du groupe, troubles pendant les concerts, promesse de bus aux trois grandes équipes de football de la capitale), le retour à Kinshasa (en mai 2001) de Werrason et Wenge Musica M. M. a généré des émeutes d'une ampleur telle qu'on assista ce jour-là à une véritable "ville-morte". La modification de l'itinéraire du cortège, imposée par les autorités, a échauffé les fans et le public et sonné le branle-bas de combat dans tout Kinshasa. Sur fond d'hystérie collective et d'émotion esthétique, les artères ont été prises d'assaut et les transports en commun comme les véhicules personnels ont été mobilisés, provoquant de monstrueux embouteillages et, dans le chaos qui en a suivi, son lot d'accidents de circulation. Victime du " mythe de l'idole monté tout autant par la presse que par la chanson... " (Vernillat et Charpentreau), Werrason ne se déplacera plus en ville que dissimulé derrière des vitres fumées ou camouflé⁴⁰³».

L'on ne manquera pas non plus de souligner le jeu ethnopolitique qui se joue pour soutenir ou affaiblir l'une ou l'autre star. Par exemple, il y a peu, à l'Hôtel de Ville de Kinshasa, selon qu'il y avait à la tête un ressortissant kongophone ou lubaphone, Werrason ou J.-B. Mpiana était soit oxygéné soit étouffé, notamment en autorisant ou en interdisant un cortège motorisé par des allégations sécuritaires en temps de guerre. La même tendance se dessine au niveau du mécénat privé. Mais l'on se doit tout de même de noter que l'instrumentalisation politique de Werrason lui a beaucoup permis de construire et

⁴⁰¹ Cet ensemble, qui comprend aussi la commune de N'Djili, est véritablement le fief de Werrason.

⁴⁰² L. Tsambu Bulu, « Musique et violence à Kinshasa », *art. cit.*, p. 2007.

⁴⁰³ *Ibidem*

d'entretenir son charisme. Sa marche pour la paix, à la tête d'une colonne de fans avant d'aller remettre un mémorandum destiné à Kofi Anan, n'avait pas de liens réels avec les atrocités militaires à l'est du pays mais plutôt visait à brouiller les cartes de l'UDPS qui avait programmé à la même date une action politique. Voilà ce qui explique l'annulation de son concert du 22 janvier 2005 (programmé sous le label de Vodacom), par crainte d'une réplique revancharde des partisans d'Etienne Tshisekedi ainsi que ne le dit pas la presse :

En effet, pour les spécialistes de la sécurité, les fanatiques de Werrason qui se recrutent aussi parmi les enfants de la rue et autres jeunes désœuvrés de Kinshasa sans compter une bonne frange des jeunes des quartiers rouges de Kinshasa, ne pouvaient faire bon ménage avec « les parlementaires debout » de l'opposition qui promettaient, croyait-on, d'incendier le concert de Werra pour des raisons que le commun des mortels ignore⁴⁰⁴.

Par ailleurs, partie de Kinshasa, l'onde de choc du fanatisme populaire ségrégué à outrance s'est répercutée sur l'espace européen. Le spectacle de Werrason à Bercy a commencé par un autre spectacle, celui de la marche de soutien au groupe Wenge Musica M. M. à Château-Rouge (Paris). C'est en Europe que des termes comme *bafitols* (partisans de J.-B. Mpiana) et *bankhadia* (partisans de Werrason) restent du commerce langagier sur un ton de dénigrement mutuel. Dans toutes les villes européennes, des comités de soutien se sont constitués pour l'une et l'autre des deux stars. A Londres, par exemple, ces comités se défient et s'opposent sur un mode qui sort du ludique. « En effet, l'avenue Plashet Road est divisée en trois parties, d'un côté vous avez Tonton Jacques et Salon Fioti pour l'aile Werra, au milieu Vava avec Viva la Musica, (...) chic garçon neutre en ce qui concerne les Wenge, ainsi de l'autre côté vous avez le siège de Roi Mabi avec l'aile J.B. Mpiana, pourquoi ? C'est parce que les fans deviennent aveugles (...) ⁴⁰⁵».

Dans les faits, autour de l'arrivée des deux idoles à Londres en 1999, une épreuve de force va s'engager entre les deux extrêmes : « Roi Mabi et Djamoule (...) ont eu un petit accrochage avec Tonton Jacques (...) pour une simple histoire d'affiche publicitaire que maître John avait arraché à la Place victoire, fief de Werra ⁴⁰⁶». En outre, répliquant à la

⁴⁰⁴ Digitalcongo.net, « Les raisons de l'avortement du concert de Werrason au stade des Martyrs », in http://www.digitalcongo.net/print_this.php?id=48169, (mis en ligne le 26 janvier 2005), 11 février 2005.

⁴⁰⁵ Grands Lacs, « Werrason et J.B. Mpiana divisent les mélomanes congolais ! " A Londres, le conflit entre les deux stars est pris au sérieux », in *Grands Lacs magazine*, édition spéciale, octobre-novembre, London, 1999, p. 35.

⁴⁰⁶ Grands Lacs magazine, *art. cit.*, p. 35.

provocation venant du clan de J.-B. Mpiana, « les fans de Werrason se sont constitués en cortège pour aller déranger ceux de J.-B. Mpiana chez Roi Mabi. Ce jour-là, les choses dures ont commencé et le trafic était perturbé étant donné que les fans de Werrason se mettant à l'assaut de ceux de J.B ont porté un sérieux coup à l'organisation du cortège de ce dernier. Injures, incidents sur incidents, les cris de haine et autres bêtises, tensions sur tensions (sic) ⁴⁰⁷». Comme quoi, en termes d'émotions esthétiques, Londres, Bruxelles, Paris, c'est aussi Kinshasa.

Référée à la culture populaire, la musique de variétés fait aussi partie de la culture de masse. Nous l'avons dit précédemment. Dès lors, l'on vient à deviner le rôle primordial joué par les médias, d'abord en tant que support de diffusion des œuvres, mais aussi de marketing et de starisation. Cependant, la rencontre entre les deux champs, musical et médiatique, ne s'est toujours pas réalisée sous des auspices heureux. A Kinshasa, depuis l'institution du pluralisme médiatique en avril 1990, toutes les chaînes de radiotélévision et presse spécialisée consacrent l'essentiel de leurs programmes, programmation et colonnes à la musique populaire locale et influent à la fois sur l'audience des vedettes et de ces médias. Mais le pouvoir de ceux-ci sur celles-là (et vice versa) est à la base de vives échauffourées et turbulences qu'on observe désormais sur l'espace musical, particulièrement entre et au sujet des stars Werrason et J.-B. Mpiana. Car des images et commentaires médiatiques orientent les attitudes des deux vedettes et excitent l'hooliganisme de leurs fans respectifs.

A cet effet, Zacharie Bababaswe, Francis Kalombo et Claude Maluma se situent à l'origine de ce qu'on appelle aujourd'hui « polémique » musicale. Car ce jour-là, au cours de son programme de variétés télévisé *Mélodies en vrac*, Zacharie Bababaswe, alors jeune turc de la télévision nationale, recevait ses deux invités précités qui se trouvaient dans le pré-carré ou l'Etat-major de l'une des deux stars à peine séparées de chemin, soit Francis Kalombo pour J.-B. Mpiana et Claude Maluma pour Werrason, afin de débattre sur le concert des BCBG au Canada : « était-ce un concert ou un défilé de mode agrémenté de musique ? »

Devenue confrontation physique, matérielle et symbolique, la polémique a été détournée de son sens premier, d'après son initiateur Z. Bababaswe « Zacle » qui précise : « La polémique n'est pas synonyme d'injures, de querelles, de guerre, mais plutôt un débat

⁴⁰⁷ Grands Lacs magazine, *art. cit.*, p. 35.

d'idées au cours duquel chacun essaye d'exhiber ce qu'il a et que les autres n'ont pas⁴⁰⁸. L'on voit pourtant que dans ce sens, la polémique revêt l'habit d'ostentation non seulement d'idées, mais aussi de force, de pouvoir matériel ou symbolique, comme cela se vérifie sur l'espace de la musique populaire kinoise en général et entre les artistes J.-B. Mpiana et Werrason, mais aussi entre leurs admirateurs zélés.

Les médias sont accusés de raviver les affrontements entre stars et entre fans. Nous l'avons dit au chapitre précédent et voudrions le démontrer au sujet de J.-B. Mpiana et Werrason. Recevant Koffi Olomide dans son programme de variétés télévisé, *Face B*⁴⁰⁹, l'animateur Paulin Mukendi va initier ce dialogue⁴¹⁰ avec son invité par une « question qui dérange » (selon l'originalité du programme) :

Paulin : *-S'il t'était demandé de donner les ressemblances et les dissemblances entre J.-B. et Werra !*

Koffi : *-Je refuserais parce que je ne suis ni professeur de campus (sic), ni journaliste, ni Psychologue, ni juge. Enfin, ça ne me regarde en rien... Que chacun fasse son travail. Ce n'est pas commode que je soulève les dessous des cartes... Et puis, Paulin, en tant que ton invité, pose-moi des questions sur ma carrière ! J.-B. : très bon chanteur et très bon patron de groupe ; Werra : très bon chanteur et très bon patron de groupe. J.-B. danse très bien et Werra aussi ; Werra s'habille bien et J.-B. aussi. [Puis applaudissements des danseuses de Koffi présentes sur le plateau.]*

Paulin : *-Applaudissements de toutes tes danseuses en tant que tes salariées mais le téléspectateur est très déçu de ton ironie.*

Sur Antenne A, Papa Wemba, en « franlingala », va corroborer et fustiger ce comportement insidieux des hommes des médias :

(...) Bino bato ya presse c'est comme si bozali ko-entretenir relation moko ya bien te entre ba-invités ya ba-émissions na bino. Quand ils arrivent, boza ko-permettre bango ba-passer na langage moko –moi j'appellerais ça un langage terre à terre quoi !– le langage de la rue. (...) Et l'invité qui arrive, bon !... bien que mingi ba-reprochaka [bango] que ils ne savent pas bien s'exprimer en français– ce n'est pas

⁴⁰⁸ Sylvestre, « La polémique selon Zacharie Bababaswe », in (*Congo vision* et) *Grands Lacs magazine*, n° 22, Londres, avril /mai 2001, p. 50.

⁴⁰⁹ Emission *Face B*, Raga TV, édition du 13 juillet 2001.

⁴¹⁰ Sauf à quelque exception près, la conversation notée et non enregistrée, est reproduite littéralement.

ça la raison—, mais je crois que y compris ba-questions na bino botunaka y compris ba-réponses na bango, oyo, oyo bango ba-répondaka... Mais pourquoi ne pas faire un briefing avant ? Et biso tout toya kokota nakati ya buzoba wana ; c'est parce que vous la presse, surtout oyo ya audiovisuel, vous laissez à n'importe qui de venir s'exprimer librement, vraiment na langage moko qui ne nous honore pas quelque part quoi ! Je crois que soki mua-censure moko ezalaka na bino bato ya presse, boluka bokutana bosala mua-censure wana. (...) Je ne dis pas que voilà je me mets à côté, que ngai nalobaka pe langage wana te ! Nakomi obligé ya koloba langage wana c'est parce que c'est le langage qui est utilisé actuellement na ba-chaînes ya télévision. Et bon nombre de chaînes de télévision maintenant, il y en a peut-être 4, 5, 6, 7, 8, et na ba-différentes chaînes wana ba-émissions na bino, ba-émissions na biso oyo ya ba-variétés, eza na différence ya makasi-makasi penza te quoi ! (...)

On a l'impression que vous les hommes des médias ne semblez pas entretenir une relation prévenante avec vos invités. Car vous permettez qu'ils s'expriment dans un langage que j'appellerais terre à terre (trivial), de la rue. (...) Et l'invité qui arrive, bon !... bien qu'on [leur] reprochent de ne pas savoir bien s'exprimer en français— là n'est pas la raison—, mais je crois que vos questions et leurs réponses y compris...Mais pourquoi ne pas procéder par un briefing avant l'émission ? Et nous tous artistes en venons à nous conformer à ces sottises ; c'est parce que la presse que vous êtes, surtout celle audiovisuelle, accorde la parole à n'importe qui dans ce style désinvolte qui ne nous honore pas quelque part quoi ! Je crois que les hommes des médias devraient se concerter pour instituer une autocensure. (...) Je ne dis que voilà je me place de côté, que moi je n'use pas de ce style pervers. Je suis devenu obligé d'en user en tant que langage institué de la télévision actuellement. Et bon nombre de chaînes de télévision maintenant, excepté peut-être 4, 5, 6, 7, 8, et ces différentes chaînes-là, à propos de vos émissions, nos émissions de variétés, n'accusent guère de fortes différences quoi ! (...)

La libéralisation des médias s'est accompagnée du déchaînement et de la théâtralisation de la parole au point que le français et le lingala moyen ont été remplacés par l'*hindoubil* qui connote la contestation et une quête identitaire qui frisent la marginalité, la déviance sociale. Les porte-parole et l'ensemble du personnel de J.-B. Mpiana comme de Werrason exploitent à satiété la télévision, mettant en performance une parole débridée. Dans le cas d'espèce, le clivage des médias autour des deux rivaux a entraîné, en faveur de Werrason ou en défaveur de J.-B. Mpiana, la partialité, la courtisanerie et la complaisance des hommes des médias guidés par leurs affects ethno-régionalistes ou misant sur le

pourboire, la faveur d'un voyage en Occident dans le sillage du groupe. Pour illustrer ce clivage médiatique, nous sommes parti des allégations populaires sur les exhalaisons ethno-régionalistes de la plume des deux chroniqueurs de musique de *Visa*, le journal qui truste le plus l'audience en la matière à Kinshasa. « En vue d'éprouver ces allégations, nous avons analysé un échantillon de dix numéros⁴¹¹ de *Visa* parus entre le 28 novembre 1999 et le 6 mai 2003, et où les deux chroniqueurs [, à savoir José Mpaka Ikombe et Lucien Kazadi Tshibambe,] ont signé chacun au moins un article (mis à part les posters photos et/ou biographiques qui reviennent parfois à la dernière page, parfois pour besoin de remplissage) (...).

Ainsi, au cours de deux ans de parution, sur 57 informations données par José Mpaka Ikombe, 7, soit 12,2%, traitent de Ngiama Werrason ou de son groupe et aucune, positive ou négative soit-elle, sur Jean-Bedel Mpiana. Au cours de la même période, sur 31 informations livrées par Lucien Kazadi Tshibambe, 7 (dont 2 comme cosignataire avec Zenga Ntu) soit 22,5% des titres concernent J.-B.Mpiana et un silence total sur Werrason ou son groupe. A moins que le journal n'ait affecté expressément ces reporters auprès de l'une ou l'autre vedette, la preuve par 9 de l'ethnicité est établie ici, d'autant plus que José Mpaka s'était même fait violence en dressant le portrait photo-biographique de J.-B.Mpiana (cf. *Visa* n° 407) quand son confrère fera celui de Koffi Olomide (cf. *Visa* n° 481). Mais c'est un critère que nous avons évacué de notre analyse pour des raisons supra évoquées et parce que certains portraits sont anonymes, outre, enfin, que cette rubrique apparaît comme une spécialité de José Mpaka. Ce qui l'eût placé dans une carence de choix ⁴¹²».

Par ailleurs, non dupe de ce jeu, l'audience partisane et engagée des deux stars en est déjà arrivée à cataloguer l'ensemble des animateurs radio, TV et de chronique musicale écrite suivant leurs affinités sentimentales, ethnicistes, régionalistes soit avec J.-B. Mpiana, soit avec Werrason. Ce qui expose ces animateurs, même les plus impartiaux, à la susceptibilité autant qu'à l'hooliganisme des fans comme ceux de Werrason qui n'hésitent pas, à tort ou à raison, à attenter à la vie de Kabengele « Djo K » (Raga TV) et Dieudonné Yangumba (RTNC).

⁴¹¹ *Visa* n° 146 du 28 novembre 1999 ; 204 du 8 août 2000 ; 233 du 17 novembre 2000 ; 277 du 27 avril 2001 ; 281 du 11 mai 2001 ; 340 du 4 décembre 2001 ; 407 du 9 août 2002 ; 415 du 6 septembre 2002 ; 481 du 29 avril 2003 et 483 du 6 mai 2003.

⁴¹² L. Tsambu Bulu, « Manipulations sociomusicales de l'ethnicité et contre-culture de la paix sur l'espace kinois », *art. cit.* p. 79.

Autour des deux stars, la presse écrite consacre un catalogue de numéros, titres et pages soit pour encenser l'une soit pour dénigrer l'autre au nom du sensationnel, de la logique marchande ou d'autres rationalités sociales subjectives et objectives telles l'admiration idolâtrique, l'achat de conscience, l'ethnicité, etc. L'échantillon de titres des journaux et de bandes dessinées *underground* (Matchatcha, Super Kabos 4 x 4 n°1 Mondiale [sic]) ci-après en témoigne :

1. « Werrason bientôt devant la justice !⁴¹³ » ;
2. « Un constat s'impose : le plus populaire que Werra n'est peut-être pas encore né...⁴¹⁴ » ;
3. « Stratégies diaboliques pour envoûter l'arrivée et le concert de J.-B. Mpiana⁴¹⁵ » ;
4. «Après avoir ridiculisé Koffi à la Fikin. J.-B. Mpiana a confirmé sa suprématie face à Werrason⁴¹⁶ » ;
5. « Jamais la haine entre les deux, n'a été ainsi affiché. Werra-JB Mpiana : voici les raisons cachées d'un explosif fara-fara !⁴¹⁷ » ;
6. « Des plans pour poignarder JB Mpiana dans le dos dénoncés !⁴¹⁸ » ;
7. Paris dans la fièvre de l'arrivée de Werra⁴¹⁹ » ;
8. *Werrason plein na plein. 120.000 billets vendus. Apesi 3 bus : na V.Club, D.C.M.P, Dragons na b'appareils GSM na ba joueurs*⁴²⁰ ;
9. *Evènement. J.B. Mpiana*⁴²¹ ;
10. *Evènement. J.B. na Werra baswani. Polémique*⁴²² ;
11. *Werrason atamboli likolo ya charrette. Avec 200 policiers... Bakati concert*⁴²³ ;
12. *JB Mpiana succès fou na Zénith avec 6 milles [sic] billet vendus. Disque d'or*⁴²⁴ ;
etc.

⁴¹³ Mackaya Kumbu, « Werrason bientôt devant la justice », *Star 7*, n°2, 2001, pp. 1 et 2.

⁴¹⁴ *Visa*, 25 mai 2001, p. 1.

⁴¹⁵ J.-M.Ndjankolo, « Stratégies diaboliques pour envoûter l'arrivée et le concert de J.-B. Mpiana », *Ndule Polémique*, n° 18, pp. 1 et 3 1999, p. 1 et 3.

⁴¹⁶ Feu d'Or Bonsange, « Après avoir ridiculisé Koffi Olomide à la Fikin. J.B. Mpiana a confirmé sa suprématie face à Werrason », *Ndule*, n° 096, 2 août 2003, pp. 1 et 8.

⁴¹⁷ *Visa* n°714, 26 août 2005, pp.1 et 2.

⁴¹⁸ B.G., « Des plans pour poignarder JB Mpiana dans le dos dénoncés », in *V.S.M.*, n° 150, 15-18 juillet 2005, pp. 1 et 3.

⁴¹⁹ B. Bacchus, « Paris dans la fièvre de l'arrivée de Werra », in *V.S.M.*, n° 68, 7-9 septembre 2004, pp.1 et 3.

⁴²⁰ B.D. *Matchatcha*, 2001, 8 p. (Werrason a fait le plein des pleins. 120 000 billets vendus. Il a fait don des trois bus à V. Club, D.C.M.P. et Dragons ainsi que des téléphones GSM aux joueurs.)

⁴²¹ B.D. *Matchatcha*, 8p.

⁴²² B.D. *Matchatcha*, 8p. (J.B. et Werra se sont chamaillés. Polémique).

⁴²³ B.D. *Super Kabos 4 x 4 n° 1 Mondiale*, 1999, 8 p. (Werrason a roulé dans une charrette. 200 policiers ont interrompu son concert.)

⁴²⁴ B.D. *Super Kabos 4 x 4 n° 1 Mondiale*, 8 p.

Puisqu'elles ne peuvent s'assurer ni la domestication du pouvoir des médias ni le contrôle des consciences des journalistes, et autant pour des raisons de marketing, Werrason et J.-B. Mpiana, comme la plupart de vedettes kinoises, autoéditent leur propre histoire à travers leurs sites Web officiels respectifs qui diffusent en version multimédia leurs informations, à savoir www.werrason.free.fr/ et www.m.jbmpiana.free.fr/. « En dépit de cela, ces artistes restent victimes du pouvoir influent qu'ont les médias sur les masses (et donc, sur leur audience)⁴²⁵ ».

Les marques de bière Primus et Skol s'opposent sur le marché, comme les vedettes qu'elles sponsorisent : les footballeurs sur le terrain et les artistes sur la scène. Mais peut-on penser que les entreprises de bière instrumentalisent les artistes au point d'exacerber leurs conflits ? Star Primus depuis 2003, J.-B. Mpiana entretient des rapports étroits de rivalité avec Werrason, star Skol. Il s'est vérifié pendant longtemps que leur lutte symbolique a eu aussi pour espace de jeu les spots publicitaires des marques de bière qui sponsorisaient l'une contre l'autre. L'on se rappellera ainsi leur gué-guerre symbolique à travers les spots publicitaires télévisés à dose érotique « Skol, fimbo ya loketo », « Skol ! tindika lokito » de Werrason contre « Kindingu, fimbo ya mokolo » ou « Ya matindika ve » de J.-B. Mpiana.

Or, coup de théâtre ! dès 2005, Werrason et J.-B. Mpiana se retrouvent sous la coupe du même sponsor brassicole, à savoir la Bralima (Primus). Mais au grand dam de ceux qui espéraient trouver dans cette cohabitation sur la « planète Primus », forcée par la raison du showbusiness⁴²⁶, une fin heureuse des hostilités et empoignades entre les frères ennemis, huit ans après leur séparation. Car comme les trois grands clubs de football de la capitale qui restent en compétition perpétuelle sous la même marque de bière, Werrason et J.-B. Mpiana s'affrontent aussi désormais pour le leadership au sein de la planète Primus. Ce qui, pour autant, n'a pas contribué à tempérer leurs ardeurs au point que, et paradoxalement, sous la marque Primus (quand bien même Werrason était sur le podium d'un opérateur en télécommunication cellulaire) les deux vont, de 21 heures la veille à 13 heures et demi le lendemain, livrer un combat frontal qui a battu le record de durée dans l'histoire de la musique populaire congolaise.

⁴²⁵ L. Tsambu Bulu, « Musique et violence à Kinshasa », *art. cit.*, p. 208

⁴²⁶ R. Kasongo, « Au nom du business, Werrason pourrait rejoindre son "frère-ennemi" JB Mpiana sur la "Planète Primus" », in *La République*, n° 001 du 6 au 12 avril 2006, p. 27.

Au cours de ce fameux duel à la Fikin, la symbolisation de la guerre était telle que du podium de Werrason on criait : *Beta bango masasi ti bakolala* (ouvrez le feu sur eux jusqu'à ce que mort s'en suive), quand du camp adverse on répliquait, notamment par *Landa mongunya ti na camp na ye* (poursuivez l'ennemi jusque dans son camp). Pourtant à quelques cent mètres de la scène de Werrason, le « village Bralima » où se produisait J.-B. Mpiana avait pour décor deux larges affiches au visuel de leur sponsor commun, représentant respectivement l'une et l'autre stars rivales en flirt avec une bouteille de bière Primus. Mais les fans surexcités du Maréchal chantant ont fini par déchirer l'affiche qui expose la photographie du Roi de la forêt.

Il faut noter pour terminer que les publics, les médias et les sponsors instrumentalisent les vedettes en les poussant à la confrontation et vice versa. Le sponsoring brassicole aujourd'hui joue sur la stratégie de proximité en apportant la musique plus près du public à travers des spectacles populaires gratuits qui essaient la ville de Kinshasa. Mais dans ce sponsoring qui viole les principes de la division du travail, les deux sociétés brassicoles se sont transformées en producteurs de spectacles. C'est dans ce sens que sous des visuels brassicoles différents, il était normal d'envisager des duels populaires Werrason-J.-B. Mpiana. C'est ainsi que le plus scabreux de tous ne s'est pas déroulé sous le sponsoring d'une même entreprise quoique entre stars Primus.

Après ce chapitre dont l'empirie trouve le fondement sur la factualité de l'altérité oppositionnelle entre les stars Werrason et J.-B. Mpiana, nous pouvons conclure notre dissertation en articulant les résultats des faits de terrain analysés avec les présupposés de l'hypothèse qu'il revient en définitive de tester la fiabilité ou la non-fiabilité.

CONCLUSION GENERALE

Selon Quivy et Champenhoudt, trois opérations mènent à l'analyse des informations, à savoir la préparation des données : les décrire et les agréger ; l'analyse des relations entre les variables : « Les variables à mettre en relation sont donc celles qui correspondent aux termes de l'hypothèse, c'est-à-dire soit les concepts impliqués dans les hypothèses, soit les dimensions, soit les indicateurs ou attributs qui les définissent » ; ainsi que la comparaison des résultats observés avec les résultats attendus (par rapport aux hypothèses) et l'interprétation des écarts »⁴²⁷.

Au terme de notre dissertation, il sied de rappeler les lignes forces qui ont structuré cette étude avant de passer au procès de validation ou d'invalidation de notre hypothèse de travail et aux perspectives nouvelles qu'il ouvre pour la thèse. Plutôt que d'avoir cherché à plébisciter un « leader charismatique », travail qui reviendrait à des instances légitimatrices (public, médias, hit-parades, référendums, sondages d'opinion et distinctions musicales) présumées crédibles, cette étude aura donc consisté à cerner, sur l'espace de la musique populaire kinoise, les luttes de leadership qui s'y déclinent, qui, pour ce faire, invitent les agents (protagonistes) à manipuler diverses stratégies de combats adaptées aux multiples circonstances imprévisibles. Au Congo-Kinshasa, alors que ces compétitions ont toujours existé depuis l'implantation de l'industrie musicale aux années 1940, elles ont connu des configurations et évolutions différentes au cours de l'histoire. Ce travail a tenté d'appréhender, c'est-à-dire de comprendre et d'expliquer, les formes actuelles de compétition symbolique entre les vedettes et/ou stars kinoises au départ des années 1990 jusqu'à 2005, années de faillite de l'Etat congolais, à partir d'une hypothèse qui se fonde sur les besoins convergents de domination et de distinction des protagonistes, afin de compenser la précarité du marché national du disque et de conjurer l'entropie au sein de la société congolaise. En d'autres termes, la convergence des besoins de dominer l'autre, de se distinguer et d'être distingué sur la scène kinoise place les vedettes musicales en situation obsessionnelle de compétition et de conflictualité à titre compensatoire des conditions néfastes du marché du disque, de la pratique musicale ainsi que de la faillite de l'Etat en général.

Ainsi, marquée d'échauffements, d'anomie et d'entropie sociale, la longue période de précarité politique et économique au Congo-Kinshasa s'est reproduite avec la même

⁴²⁷R. Quivy et L. Van Champenhoudt, *op. cit.*, pp. 218- 223.

intensité sur l'univers musical congolo-kinois à travers l'esthétique des œuvres, l'attitude des artistes, le comportement des médias et du public. L'espace de la musique populaire kinoise prend dès lors la configuration d'un champ des forces contradictoires autour de l'enjeu de leadership. À la lumière de la méthode de structuralisme constructiviste, sous-tendue par la théorie des champs (P. Bourdieu), nous avons entrepris un travail de terrain qui nous a permis de collecter des données empiriques. Le structuralisme constructiviste est une démarche, une construction sociologique des faits inscrits dans leurs genèse et évolution, et une mise en relation dialectique des structures subjectives, en l'occurrence les habitus en tant que schèmes d'actions, de perceptions, de représentations, générateurs des stratégies de lutte, avec les structures objectives en tant que champs, groupes, catégories ou classes sociales et conditions objectives des pratiques artistiques et sociales en ce qui nous concerne. Les stratégies des luttes déployées par les agents du champ dépendent de leurs habitus et des rapports de force, c'est-à-dire de la position occupée par chaque protagoniste dans la structure du champ social et dans la structure du champ musical lui-même en tant que sous-structure de la société nationale ou globale. Dès lors, les stratégies sont de plusieurs ordres, à savoir les stratégies de conservation, celles de subversion, de dérision, de délation, de dénigrement, d'alliance, de reniement, etc. et sont mises inconsciemment en performance de manière à capitaliser les intérêts du champ faisant l'enjeu du champ, à savoir ici le leadership.

Et dans cette lutte pour le leadership en tant que capital symbolique, c'est-à-dire une forme de capital social, économique, culturel connu et reconnu, nous avons porté notre intérêt dans un premier temps à la stratégie lexicale de quête ou de conservation du pouvoir de domination d'une vedette ou catégorie de vedettes sur les autres. Nous avons démontré comment, pour ce faire, les vedettes musicales kinoises, dotées de leur habitus linguistique en manipulent, « à-propos », par *sens pratique* et *sens du jeu*, les signes d'un code linguistique spécifique, socialement signifiants, pour manifester à l'envi leur puissance, ou amenuiser le pouvoir symbolique de l'autre en dirigeant contre lui des avanies et invectives. Ensuite, non seulement qu'elles recourent à la rhétorique des noms de scène, des titres et contenu des chansons ou disques, les stars kinoises instrumentalisent les médias, leurs *atalaku* et porte-parole ainsi que leurs fans. Par ces pratiques sociales, chaque vedette musicale chercherait à aménager son charisme et à affaiblir celui de l'autre afin de se distinguer, d'être distingué et de dominer.

Dans la partie empirique de notre travail, après un chapitre (troisième) général sur les affrontements entre artistes *supra* résumé, le dernier (quatrième) chapitre s'est attelé au duel symbolique entre Jean-Bedel Mpiana et Noël Ngiama Werrason comme exemplification atypique de ces luttes de pouvoir qui reproduisent ou rudent par homologie avec le comportement du champ politique congolais en mal de recomposition. Jamais deux stars congolaises ne se sont affrontées à la manière des cyborgs, ces êtres à l'intelligence artificielle ou êtres humains-machines. Ainsi, mues comme des automates par le seul but de dominer l'autre, et guidées inconsciemment par leurs habitus, J.-B.Mpiana et Werrason ont usé des stratégies les plus diverses de conservation et accumulation de ce capital ou de subversion. La guerre engagée au sein du groupe musical d'origine Wenge Musica BCBG TT 4 x 4 va donc prendre des manifestations théâtrales dès 1997-1998, après que le groupe se scinde en deux, au travers des rivalités scéniques et discographiques, des joutes verbales, ou en faisant valoir les postures du corps (look) ... Aux exhalaisons ethnicistes, cette guerre longue et populaire est du reste catalysée et pimentée par les médias, par un public fanatisé à outrance et par les sponsors.

Ainsi guidé par le structuralisme constructiviste (P. Bourdieu), qui opère par un chassé-croisé dialectique entre le subjectif et l'objectif, la théorie et la pratique, nous avons basé nos observations sur des faits empiriques, et non sur des artefacts, référés à la fois à la théorie des champs. Mais les limites relatives de cette théorie (cf. Bernard Lahire) et la complexité du phénomène sous étude nous a conduit à la combiner avec d'autres approches théoriques complémentaires, car comment expliquer la référence aux mythologies et utopies anciennes ou contemporaines du monde pour se choisir un nom de scène, par exemple ? Comment comprendre l'illusio des fans—en principe « techniquement » situés hors champ musical— dans un champ dont le bénéfice (capital symbolique) revient à un autre agent constitué en idole ? Bien sûr que Bourdieu recourt à l'alchimie pour comprendre l'acceptation par les fans de leur asservissement symbolique par la star. Mais c'est aussi dans la théorie de la culture populaire et de masse (télévision, cinéma, marketing et publicité) et dans l'approche sociologisante du fait musical total, combinant le social et le musical, le collectif et l'individuel ou le spécifiquement musical (Anne-Marie Green, Anne Petiau) que nous avons trouvé des éléments complémentaires au cadre théorico-explicatif de la problématique générale des luttes de leadership. Dans une vision plus ou moins essentialiste de la culture populaire, Olivier Cathus trouve, par exemple, que les musiques populaires ont la caractéristique d'être compétitives :

« Loin qu'il n'y ait que le rap d'ailleurs. Il semble que le défi ou le concours aient été des traits assez courants des musiques populaires. C'est un « phénomène de « *scissiparité* entre l'individu et le groupe » (Bastide). Nous y retrouvons le principe de base des musiques africaines, puis afro-américaines : l'*appel-réponse*, ce passage du chœur au chant en solo, d'un refrain quasi immuable à des phrases d'improvisation. Partant de là, les soloistes [comme les instrumentistes] peuvent ensuite s'opposer et rivaliser⁴²⁸».

C'est bien à la fois dans les structures internes du champ musical (Bourdieu parlerait d'inégale distribution du capital symbolique) et objectives de la société (globale) que se situeraient les fondements de la compétition de leadership plutôt que dans l'articulation de deux instances, à savoir la faillite de l'Etat (société) avec les besoins de domination et de distinction des protagonistes ou agents qui pourtant, à travers les stratégies non intellectualisées mobilisées, restent inconscients. Parce que les vedettes musicales en s'affrontant, ne procèdent que du *sens du jeu* ou du *sens pratique* sans pour autant agir comme des objets mécaniques ou robotisés. Voilà ce qui falsifie notre hypothèse. « Toutes les théories et les hypothèses doivent pouvoir produire deux classes d'énoncés de base : des énoncés de base qui n'entrent pas en contradiction avec elles ; des énoncés de base qui entrent en contradiction avec elles (qu'on nomme des falsificateurs virtuels) ⁴²⁹». Ceux-ci, du coup, nous fournissent les écarts entre les résultats attendus et les résultats observés, et falsifie l'hypothèse. Dans cet ordre d'idées, outre la réfutation théorique *supra*, voici les falsificateurs virtuels empiriques de l'hypothèse de travail :

a) Ainsi que nous l'avons montré au chapitre II (contextes sociaux de la musique), des précurseurs aux contemporains, soit de Wendo (1940) à Bébé Tshanda (2005), les luttes symboliques ont toujours caractérisé l'espace et la pratique de la musique populaire urbaine au Congo-Kinshasa. A titre illustratif, le groupe Vastoria-Kin (Maître Taureau) est une faction du groupe Victoria-Kin (Wendo), Paul Mwanga a fini par entrer en rupture avec son compagnon Zacharie Elenga « Jhimmy de la Hawaïenne », Joseph Kabasele et Luambo Franco ont entretenu des rapports de rivalité qui se sont poursuivis, à la mort du premier, avec son fils spirituel Tabu Ley, etc. Cette confrontation peut se dérouler au sein du groupe

⁴²⁸ O. Cathus, *op.cit.*, pp. 98-99.

⁴²⁹ B. A. Nkoum, *op. cit.*, p.88.

musical, hors du groupe, entre pairs de génération, entre générations, entre genres musicaux (profane et religieux), entre ancien patron et étoile émergente, etc.;

b) L'histoire nous renseigne que ces affrontements sont permanents aussi bien en temps de paix, de prospérité économique que de crise au sein de la société congolaise ;

c) Pourquoi même parmi les grandes stars planétaires, dans les pays de prospérité économique, où l'industrie musicale et le showbiz ne restent pas plongés dans la précarité, les rivalités symboliques sont aussi de mise ? Pourquoi alors, avant de se réconcilier, Elton John et George Michael sont entrés en conflit ouvert au point de s'être arrosés d'injures ? Pourquoi le même Elton n'est pas en rapport de sympathie « avec Madonna et Robbie Williams qu'il avait vertement attaqués ⁴³⁰ » ? Nous voudrions aussi comprendre pourquoi en « février 2002, Sisqo et R. Kelly se sont correctement avancés des injures à travers des morceaux interposés ("beef"). En effet, R. Kelly accuse Sisqo d'avoir fait de l'argent en plagiant ses morceaux... et que Sisqo parle maintenant du RnB comme si il en était le roi⁴³¹ ». Pis encore, l'univers du hip hop aux Etats-Unis d'Amérique est divisé comme une poire en deux :

« On a (...) remarqué le rapprochement entre Robert Kelly et le rappeur Jay Z dans l'album "*The Best Of Both World*" mais qui n'a pas été un succès commercial, mais plutôt un signe d'entente comme (sic) tenu de la rivalité East Coast - West Coast qui détruit et sépare la communauté hip hop aux Usa. R Kelly et Jay Z étaient donc vu comme les prêcheurs de paix⁴³² ».

Dans le cas d'espèce, les besoins de sortir de l'anonymat dans une vie urbaine anonyme, de contourner ou de tourner en dérision la faillite de l'Etat et d'une économie « dollarisée » ayant amené la promiscuité d'une jeunesse désœuvrée, déscolarisée vers la musique perçue comme passerelle d'ascension et d'insertion sociale, ont plutôt élargi la base des conflits et éperonné la compétition dans l'univers musical kinois. Ceci, loin de confirmer notre hypothèse la falsifie, car elle nous a rapproché de la vérité plutôt que de l'avoir atteinte et domptée : « La science, disait V. Hugo, est l'asymptote de la vérité. Elle approche sans cesse et ne touche jamais ». « De tout ce qui précède, il découle qu'un chercheur ne devra

⁴³⁰ J.G., « Elton John et George Michael enterrent la hache de guerre », in <http://fr.news.yahoo.com/050705/306/4ho1b.html>, mardi 5 juillet 2005, 26 décembre 2005.

⁴³¹ Melanie B, « Sisqo. La biographie », in <http://www.7passions.com/sisqo/biographie.htm>, 12 janvier 2006.

⁴³² Hugues D, « Sisqo. La biographie », in <http://www.7daynet.net/kelly/biographie.htm>, téléchargé le 12 janvier 2006.

jamais orienter sa recherche d'après une hypothèse non falsifiable. Pour qu'une hypothèse soit falsifiable, elle "doit revêtir un caractère de généralité" (R. Quivy, et Van Campenhoudt, 1995, p. 148). Ce qui signifie que la recherche concernée doit être reproductible par d'autres chercheurs. Il faut pour cela opérationnaliser les concepts qu'on retrouve dans l'hypothèse de recherche. En définitive, une hypothèse doit être falsifiable, c'est-à-dire qu'elle doit pouvoir être testée indéfiniment. Elle doit accepter des énoncés contraires pouvant être théoriquement vérifiés⁴³³ ».

Une hypothèse falsifiée ne réduit en rien la valeur heuristique intrinsèque d'un travail scientifique, sauf pour les esprits qui érigent en idole la vérité et contre lesquels s'insurge Karl R. Popper :

« Le vieil idéal scientifique de l'*épistémè*, l'idéal d'une connaissance absolument certaine et démontrable s'est révélé être une idole. L'exigence d'objectivité scientifique rend inévitable que tout énoncé scientifique reste nécessairement et à *jamais donné à titre d'essai*. En effet un énoncé peut être corroboré mais toute corroboration est relative à d'autres énoncés qui sont eux aussi proposés à titre d'essai. Ce n'est que dans nos expériences subjectives de conviction, dans notre confiance personnelle, que nous pouvons être "absolument certains".

Avec l'idole de la certitude (qui inclut celle de la certitude imparfaite ou probabilité) tombe l'une des défenses de l'obscurantisme, lequel met un obstacle sur la voie du progrès scientifique. Car l'hommage rendu à cette idole non seulement réprime l'audace de nos questions, mais en outre compromet la rigueur et l'honnêteté de nos tests. La conception erronée de la science se révèle dans la soif d'exactitude. Car ce qui fait l'homme de science, ce n'est pas la *possession* de connaissances, d'irréfutables vérités, mais la *quête* obstinée et audacieusement critique de la vérité⁴³⁴ ».

K.R. Popper ajoute : « (...) La science ne poursuit jamais l'objectif illusoire de rendre ses réponses définitives ou même probables. Elle s'achemine plutôt vers le but infini encore qu'accessible de toujours découvrir des problèmes nouveaux, plus profonds et plus généraux, et de soumettre ses réponses, toujours provisoires, à des tests toujours renouvelés et toujours affinés⁴³⁵ ». Ceci est d'autant plus vrai, comme nous l'avons démontré *supra*, que de tout

⁴³³ B. A. Nkom, p. 89.

⁴³⁴ K. R. Popper, *Logique de la découverte scientifique*, Edition Payot, pp. 286- 287, lu dans http://vdrp.chez-alice.fr/Esprit_scientifique.html , 7 novembre 2005.

⁴³⁵ *Idem*.

temps, soit de 1940 à 2005, les luttes symboliques traversent le champ musical kinois, mais, et nous tenons à le souligner, ne se reproduisent guère à partir des conditions sociales identiques et au-delà, ne gardent pas la même anatomie. Voilà pourquoi la guerre des stars entre les chanteurs J.-B. Mpiana et Werrason s'est présentée comme un cas d'illustration *sui generis* sur l'espace musical congolo-kinois, dont les conditions favorables à sa genèse (non les causes) et la morphologie se définissent par rapport au contexte politique et social hypercritique de l'heure (transition démocratique ou politique).

Ce travail aura été une contribution à la théorie bourdieusienne des champs sociaux appliquée à l'étude d'un champ musical. Travail assez osé dans la mesure où, d'abord, sans être ni une idole, ni un dieu, Bourdieu reste encore, et c'est très dommage, un auteur à peine ou pas du tout enseigné dans la pratique universitaire des sciences sociales au Congo-Kinshasa, pratique encore très marquée par la réinvention permanente de la sociologie traditionnelle, sacro-sainte, de l'holisme et du clivage étanche entre la subjectivité (diabolisée) et l'objectivité (sanctifiée). En outre, parce que Bourdieu lui-même, dont la pratique scientifique est apparue comme un renouvellement du paysage intellectuel⁴³⁶, une révolution copernicienne dans le champ des sciences sociales en général et sociologique en particulier, ne s'est jamais plié à l'exercice ascétique d'appliquer, ni dans la direction d'études doctorales, ni dans ses propres travaux – excepté sa sociologie encyclopédique du goût (cf. *La distinction*) – sa théorie des champs à la connaissance d'un champ musical (populaire).

Ce travail a tenté d'appréhender les conditions subjectives et objectives des luttes de leadership sur l'espace musical kinois, qui du reste participent de l'hygiène sociétale et renouvellent les formes de socialité et de sociabilité sur le champ concerné. Ainsi avons-nous théorisé sur une question considérée comme un fait social résiduel, marginal, bref, un épiphénomène, pour qu'elle fasse l'objet d'une réflexion, alors que sa prégnance dans la société congolo-kinoise est certifiée. C'est un phénomène total (Anne-Marie Green), sinon socialement englobée (Anne Petiau), à travers lequel transparaît la société dans toutes ses dimensions : sociale, politique, économique, culturelle, idéologique et symbolique. Loin de lui assigner un rôle apathique de miroir de la société, la musique, à son tour, influence la société congolaise sur tous les plans, notamment dans la création langagière, le

⁴³⁶ Lire, au sujet de Bourdieu, C. Topalov, « Un paysage intellectuel renouvelé », in P. Encrevé et R.-M. Lagrave, *op. cit.*, pp. 195-2007.

comportement politique, le système des représentations symboliques de soi et du monde. Elle fait preuve d'affirmation de notre identité dans le concert des nations.

Par cette approche compréhensive et explicative bourdieusienne des faits, notre effort n'a plus porté qu'à analyser la compétition de leadership entre vedettes musicales n'évoluant pas au sein d'un même groupe, en situant finalement le débat au niveau de l'enjeu symbolique au point, pour les agents du champ, de tomber dans un « capitalisme symbolique », car ceux qui détiennent ce capital (symbolique) voudraient sans cesse l'accumuler, et ceux qui n'en disposent pas s'engageraient dans un procès de conquête, sous réserve de leur degré d'illusio dans le champ et du volume global de capital (social, économique, culturel, symbolique) pré-acquis. Cela est d'autant plus vrai que des artistes peuvent faire esthétiquement leur musique mieux que les autres sans être hissés ou s'engager pour un positionnement « au top » et être distingués.

Mais n'ayant pas épuisé la question, et pour n'avoir pas, sans fausse modestie, atteint la vérité, le travail ouvre ainsi sur de nouvelles perspectives de recherche. En d'autres termes, la polémologie sur l'espace de la musique populaire kinoïse ne peut non seulement s'appréhender sous l'entendement des luttes pour les honneurs sociaux, à l'aune de la faillite de l'Etat et uniquement entre leaders de groupe. Ainsi se justifie-t-il le besoin de relever, pour le travail de thèse, comment les luttes de leadership se produisent aussi bien au sein que hors groupes musicaux et comment, dans les deux cas les autres enjeux ou capitaux, sur lesquels d'ailleurs repose le capital symbolique en tant que capital économique, social ou culturel connu ou reconnu, servent des ressorts ou contribuent aux contradictions et luttes symboliques sur le champ musical kinoïse. En définitive, on cherchera à répondre à la problématique d'après laquelle de tous les enjeux en jeu, lequel reste déterminant et/ou dominant au point de soumettre les autres enjeux à la logique de la reproduction des luttes symboliques sur le champ musical kinoïse, bref à la logique de la décomposition-recomposition du système ou du champ. Car à défaut des luttes, le champ se bloque, cesse de tourner et de se renouveler pour devenir un appareil où les dominants et les dominés resteront à jamais tels quels. Aussi, après avoir dégagé les différentes formes de domination et la forme dominante de la domination dans le champ, chercherions-nous à savoir, au sein ou en dehors du groupe musical, par quels mécanismes ceux qui sont dominés contribuent à leur propre domination, la renforcent.

BIBLIOGRAPHIE SELECTIVE ET SOURCES

DIVERSES

A. Ouvrages

1. Abastado, C., *Mythes et rituels de l'écriture*, Editions Complexe, Bruxelles, 1979, 350 p.
2. Amadiou, J.-F., *Le poids des apparences. Beauté, amour et gloire*, Editions Odile Jacob, Paris, 2002, 215p.
3. Beaud, P. et A. Willener (avec la collaboration de A. Roux et A. Gerber), *Musique et vie quotidienne. Essai de sociologie d'une nouvelle culture*, Ed. repères Mame, Paris, 1973, 272 p.
4. Beitone, A. et alii, *Sciences sociales*, Collection Aide-mémoire, 4^{ème} édition, Sirey/Editions Dalloz, 2004, 443 p.
5. Bemba, S., *Cinquante ans de musique du Congo-Zaïre (1920-1970). De Paul Kamba à Tabu Ley*, Présence Africaine, 1984, 188p.
6. Berger, P. L., *Comprendre la sociologie. Son rôle dans la société moderne*, Traduction de J. Feisthauer, Editions Resma, Collection « Connaissance du présent », Paris, 1973, 263 p.
7. Bonnewitz, P., *Premières leçons sur La sociologie de P. Bourdieu*, 1^{ère} édition, 1998, 2^{ème} édition mise à jour, PUF, Paris, 2002, 124 p.
8. Bourdieu, P., *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, seuil, 1992.
9. -----, *Réponses*, Seuil, Paris, 1992.
10. -----, *Choses dites*, Les éditions de Minuit, Paris, 1987, 229 p.
11. -----, *Le sens pratique*, Editions de Minuit, Collection « Le sens commun », Paris, 1980, 474 p.
12. -----, *Leçon inaugurale faite le Vendredi 23 Avril 1982*, Collège de France, Chaire de Sociologie, Paris, 1989, 36 p.
13. -----, *Questions de sociologie*, Cérès Productions, Tunis, 1993, 277 p.
14. -----, *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*, Seuil, Paris, 1994.
15. -----, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Les éditions de Minuit, Collection Le sens commun, Paris, 1979, 670 p.

16. Bourdieu P., J.-C. Camboredon et J.-C. Passeron, *Le métier de sociologue*, Mouton/Bordas, Paris, 1968, 430 p.
17. Brekilien, Y., *La mythologie celtique*, Edition Jean Picollec, Collection Marabout Université, 1981.
18. Bureau du Président de la République du Zaïre, *Anthologie de la musique zaïroise moderne*, Tomes 1 & 2, Kinshasa, s.d.
19. Cathus, O., *L'âme-sueur. Le funk et les musiques populaires du XX^e siècle*, Desclée de Brouwer, Collection « Sociologie du quotidien », Paris, 1998, 248 p.
20. Corcuff, P., *Les nouvelles sociologies. Constructions de la réalité sociale*, Editions Nathan, Collection 128, Paris, 1995, 125 p.
21. Cuhe, D., *La notion de culture dans les sciences sociales*, Editions La Découverte, Collection Repères, Paris, Nouvelle édition, 2001, 122 p.
22. Dangi Bididi Moya, W., *L'envol de la musique africaine moderne. Kin-Brazza-Douala*. L'Harmattan, Paris, 2006, 135 p.
23. de Coster, M., *Introduction à la sociologie*, De Boeck, Collection Ouvertures Sociologiques, 2^e édition, Bruxelles, 381 pages.
24. Durkheim, E., *Le suicide*, PUF, Paris, 1973.
25. Dzokanga, A., *Chansons et proverbes lingala*, Conseil International de la Langue Française, 1978.
26. Editions Lokolé, *Hommage à Grand Kallé*, Ed. Lokolé, Collection Témoignages, 1985, 118 p.
27. Ewens, G., *Luambo Franco and 30 Years of OK Jazz: 1956-1986*, Off the Record Press, London, 1986.
28. Fortin, M.-F., *Le processus de la recherche : de la conception à la réalisation*, Décaire éditeur, Ville Mont-Royal, 1996.
29. Gakosso, J.-C., *Ntesa Daliens et la sublime épopée des Grands Maquisards*, Edition Gutenberg-IGB, Collection Musiques d'Afrique, Bruxelles, s.d., 91 p.
30. Ginzanza U-Lemba, *La chanson congolaise moderne. De la rumba « fondamentale » au « Ndombolo »*, mars 2002 (manuscrit inédit).
31. Gondola, C. D., *Villes miroirs. Migrations et identités urbaines à Kinshasa et Brazzaville, 1930-1970*, L'Harmattan, Paris, 1996.
32. Guibert, J. et G. Jumel, *Méthodologie des pratiques de terrain en sciences humaines et sociales*, Armand Colin, Collection Cursus, Paris, 1997, 216p.

33. Jewsiewicki, B. (sous la direction de), *Musique urbaine au Katanga. De Malaika à Santu Kimbangu*, Collection « Mémoires lieux de savoir-Archive congolaise », L'Harmattan, Paris, 2003, 180 p.
34. Kant, E., *Critique de la raison pure*, Traduction de Jules Barni revue par P. Archambault, G-F Flammarion, Paris, 1987, 725p.
35. Kanza Matondo ne Mansangana, *Musique zairoise moderne*, CNMA, Kinshasa, 1972, 86 p.
36. Lewi, G., *L'odyssée des marques. Les marques, mythologie contemporaines*, Albin Michel, Paris, 1998, 271 p.
37. Lonoh Malangi, *Essai de commentaire de la musique congolaise moderne*, S.E./A.N.C., Kinshasa, 1969 (1963, 1^{ère} édition), 208 p.
38. -----, *Négritude, africanité et musique africaine*, Centre de Recherches Pédagogiques, Kinshasa, 1990.
39. Manda Tchebwa, *Terre de la chanson. La musique zairoise hier et aujourd'hui*, Duculot /Afrique Editions, Bruxelles, 1996, 366 p.
40. Matoko Nguyen, B., *Abeti Masikini. La voix d'or du Zaïre*, L'Harmattan, Paris, 1999, 169 p.
41. Mbamba Toko W., *Autopsie de la chanson de Luambo Makiadi Franco. Essai*, Edition Uhuru Universal Connection, Paris, 1992, 170 p.
42. Minon, P., *Initiation aux méthodes d'enquête sociale*, La Pensée Catholique, Office Général du Livre, Collection Etudes Sociales, Bruxelles, Paris, 1957, 127 p.
43. Montoussé, M. et G. Renouard, *100 fiches pour comprendre la sociologie*, Collection « 100 Fiches », Breal, 1997.
44. Morin, E., *Les stars*, Editions du Seuil, Collection Points, s.l., 1972, 188p.
45. -----, *Pour sortir du vingtième siècle*, Fernand Nathan, Collection « Dossiers 90 », 1981, 380 p.
46. Mpsi, J., *Tabu Ley « Rochereau » innovateur de la musique africaine*, L'Harmattan, Collection Univers musical, Paris, 2004, 454 p.
47. Mukala Kadima-Nzuzi et A. N. Malonga (sous la direction de), *Itinéraires et convergences des musiques traditionnelles et modernes d'Afrique*, Fespam/ L'Harmattan, Brazzaville/Paris, 2005, 475 p.
48. Ndaywel è Nziem, I., *Histoire du Zaïre. De l'héritage ancien à l'âge contemporain*, Afrique Editions-Duculot, Louvain-la-Neuve, 1997, 918 p.
49. -----, *La société zairoise dans le miroir de son discours religieux (1990-1993)*, Cahiers Africains CEDAF, n°6, Volume 3, Bruxelles, 1993, 102 p.

50. Nguz a Karl i Bond, *Mobutu ou l'incarnation du mal zaïrois*, Rex. Collings, Londres, 1982.
51. Nkoum, B. A., *Initiation à la recherche : une nécessité professionnelle*, Presses de l'UCAC, Yaoundé, 2005, 179 p.
52. Ntumba Mukundulu, F., *L'odyssée de Papa Wemba*, Edition Cactus, Kinshasa, 240 p. (Information reçue de l'auteur par courriel.)
53. Pain, M., *Kinshasa, la ville et la cité*, Editions de l'ORSTOM, Collection Etudes Urbaines, Paris, 1984.
54. Popper, K. R., *La connaissance objective*, traduit de l'anglais par Catherine Bastyns, Editions Complexe, 2^{ième} édition, Bruxelles, 1982, 174 p.
55. -----, *Logique de la découverte scientifique*, Edition Payot, pp. 286- 287, lu dans http://vdrp.chez-alice.fr/Esprit_scientifique.html, 7 novembre 2005.
56. Quivy, R. et L. Van Champenhoudt, *Manuel de recherche en sciences sociales*, Dunod, Nouvelle édition, Paris, 1995, 287 p.
57. Sakombi Inongo, *Regards sur Kinshasa*, les éditions réunies, Kinshasa, 1984.
58. Shomba Kinyamba, S., *Kinshasa : mégalopolis malade de ses dérives existentielles*, L'Harmattan, Paris, 2004, 140 p.
59. Silbermann, A., *Introduction à une sociologie de la musique*, traduction de P. Billard, PUF, Paris, 1955, 225 p.
60. Sizaïre, V., *Femmes-Mode-Musique. Mémoires de Lubumbashi*, Collection Mémoires lieux de savoir-Archive congolaise, L'Harmattan, Paris, 2002, 256 p.
61. Stewart, G., *Rumba on the River. A History of Popular Music of Two Congos*, Verso, London, New York, 2000, 436 p.
62. Weber, M., *Le savant et le politique*, Union Générale d'Éditions, Collection « Bibliothèque 1018 », Paris, 1963, 184 p.

B. Articles ou chapitres d'ouvrages scientifiques et usuels

1. A. Akoun, « Le leader », in A. Akoun et P. Ansart (sous la direction de), *Dictionnaire de sociologie*, Le Robert, Seuil, Collection Dictionnaires Le Robert/Seuil, s.l., 1999, p. 305.
2. Ansart, P., « Distinction sociale », in A. Akoun et P. Ansart, (sous la direction de), *Dictionnaire de sociologie*, Le Robert, Seuil, Collection Dictionnaires Le Robert/Seuil, s.l., 1999, p. 154.

3. -----, « Pratique », in A. Akoun et P. Ansart, (sous la direction de), *Dictionnaire de sociologie*, Le Robert, Seuil, Collection Dictionnaires Le Robert/Seuil, s.l., 1999, pp. 416-417.
4. Bremond, J. et A. Geledan, *Dictionnaire économique et social*, Hatier, Paris, 1981, 331p.
5. Corcuff, P., « Le collectif au défi du singulier : en partant de l'habitus », in B. Lahire (sous la direction), *Le travail sociologique de Pierre Bourdieu. Dettes et critiques*, La Découverte, Paris, 2001, pp 95-120.
6. De Boeck, F., « Le Congo en quête de nouvelles identités : les évolutions socioculturelles après l'indépendance », in MRAC, *La mémoire du Congo. Le temps colonial*, MRAC/Editions Snoeck, Tervuren/Gand, 2005, pp. 209-212.
7. Dutrenit, J.-M., « Stratégie », in A. Akoun et P. Ansart, *Dictionnaire de Sociologie*, Le Robert, Seuil, Collection Dictionnaires Le Robert/Seuil, p. 507.
8. Fabiani, J.-L., « Les règles du champ », in B. Lahire (sous la direction de), *Le travail sociologique de Pierre Bourdieu, Dettes et critiques*, La Découverte, Paris, 2001, pp. 75-91.
9. Fridenson, P., « L'univers incertain des entreprises », in P. Encrevé et R.-M. Lagrave (sous la direction de), *Travailler avec Bourdieu*, Flammarion, Collection Champs, s.l., 2003, pp. 163-173.
10. Gondola, C. D., « *Ata ndele...* et l'indépendance vint : musique, jeunes et contestation politique dans les capitales congolaises », in C. Coquery-Vidrovitch et alii, *Les jeunes en Afrique. La politique et la ville*, tome 2, L'Harmattan, Paris, pp. 463-487.
11. -----, « 'Bisengo ya la joie'. Fête, sociabilité et politique dans les capitales congolaises », in O. Goerg (sous la direction de), *Fêtes urbaines en Afrique. Espaces, identités et pouvoirs*, Editions Karthala, Paris, 1999, pp. 87-111.
12. *Grand Larousse Encyclopédique*, Librairie Larousse, tome 4, Paris, 1975.
13. Green, A.-M., « Les enjeux méthodologiques d'une approche sociologique des faits musicaux », in A.-M. Green (sous la direction de), *Musique et sociologie. Enjeux méthodologiques et approches empiriques*, L'Harmattan, Collection Logiques Sociales, Série Musiques et Champ Social, Paris, 2000, pp. 17-40.
14. Kanza Matondo, P., « Musique et démocratie », in I. Ndaywel è Nziem (sous la direction de), *Quelle politique culturelle pour la Troisième République ? Conférence Nationale Souveraine et culture*, Bibliothèque Nationale du Zaïre, 1993, p p101-111.

15. Kenis, V., « *Manicero aboti lipanda* : le marchand d'arachides a accouché de l'indépendance », in MRAC, *La mémoire du Congo. Le temps colonial*, MRAC/Editions Snoeck, Tervuren/Gand, 2005, pp.126-129.
16. L'Aventure Multimédia, *9 Dictionnaires Indispensables*, 1999-2000. (Dictionnaire numérique.)
17. Lahire, B., « Champ, hors-champ, contrechamp », in B. Lahire (sous la direction de), *Le travail sociologique de Pierre Bourdieu. Dettes et critiques*, La Découverte, Collection « Sciences humaines et sociales », Paris, 2001, pp. 23-57.
18. Pistone, D., « De l'histoire sociale de la musique à la sociologie musicale : bilans et perspectives », in A.-M. Green (sous la direction de), *Musique et sociologie. Enjeux méthodologiques et approches empiriques*, Série Musiques et champ social, Collection Logiques sociales, L'harmattan, Paris, 2000, pp.75-94.
19. Romain, V., « Un espace colonial : musiques africaines en Belgique et au Congo », in Vellut, J.-L. (sous la direction de), *Itinéraires croisés de la modernité Congo belge*, Cahiers Africains, n° 43-44, Institut Africain-CEDAF, L'Harmattan, Tervuren-Paris, 2000, pp. 205-238.
20. Topalov, C., « Un paysage intellectuel renouvelé », in P. Encrevé et R.-M. Lagrave (sous la direction de), *Travailler avec Bourdieu*, Flammarion, Collection Champs, s.l., 2003, pp. 195-207.
21. Tsambu Bulu, L., «Musique et violence à Kinshasa », in T. Trefon (sous la direction de), *Ordre et désordre à Kinshasa. Réponses populaires à la faillite de l'Etat*, Cahiers Africains n° 61-62, MRAC/ L'Harmattan, Tervuren/Paris, 2004, pp. 193-212.
22. Tshimanga Tshiambayi, D., « Les aphorismes dans la chanson congolaise de variété », in Mukala Kadima-Nzuji et A. N Malonga (sous la direction de), *Itinéraires et convergences des musiques traditionnelles et modernes d'Afrique*, Fespam/ L'Harmattan, Brazzaville/Paris, 2005, pp. 361-374.
23. Willener, A., « Musico-sociologie : pratiquer Adorno ? », in A.-M. Green (sous la direction de), *Musique et sociologie. Enjeux méthodologiques et approches empiriques*, Série Musiques et champ social, Collection Logiques sociales, L'harmattan, Paris, 2000, pp. 41-71.
24. Zonabend, F., « Nom », in P. Bonte et M. Izard (sous la direction de), *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, PUF, Collection Quadrige, Paris, 1991, pp. 508-509.

C. Articles de revues scientifiques

1. Baruani Mbayu wa Laziri, « Chanson "Trahison" ou une nouvelle écriture de "Mabele". Un essai de commentaire composé », in *Congo-Afrique*, n° 337, Kinshasa, pp. 396-416.
2. -----, « Lecture pédagogique d'un texte de la musique zaïroise : "Mabele" de Lutumba Ndomanueno (OK Jazz) », in *Zaire-Afrique*, n° 238, Kinshasa, pp. 443-459.
3. Biyoya Makutu, P., « De la fonction politique de la musique dans la construction du leadership national et international », Philosophat Saint-Augustin, *Impact de la musique dans la société congolaise contemporaine, Actes des Sixièmes Journées Phiosophiques du Philosophat Saint-Augustin du 19 au 21 décembre 2002*, Pensée Agissante n° 12, Kinshasa, février 2003, pp.53-58.
4. Clerfeuille, S., « Tabu Ley « Rochereau » innovateur de la musique africaine », note de lecture in *Notre Librairie, Paroles et musique*, n° 154, Paris, avril-juin 2004., p. 139.
5. Debhonvapi Olema, « Société zaïroise dans le miroir de la chanson », in *Revue Canadienne d'Etudes Africaines*, Vol. 18, N°1, 1984, pp. 120-130.
6. Etzkorn, K. P., « Sociologie de la pratique musicale et des groupes sociaux », in *Revue Internationale des Sciences Sociales-Composantes de la musique. La sociologie, les contextes et les créateurs de l'art*, n° 4, Volume 34, Unesco, Paris, 1982, pp. 599-614.
7. Gondola, C. D., « Musique moderne et identités citadines : le cas du Congo-Zaïre », in *Afrique Contemporaine*, numéro spécial, 1993, pp 155-168.
8. Grenier, L., « La recherche fait la sourde oreille à la musique populaire. On ne connaît pas la chanson ! », *Communication-Information*, Vol. 8, n° 2, août-septembre 1986, pp. 83-110.
9. Mabanckou, A., « Chanter en lingala : quelles évolutions ? », in *Notre Librairie Paroles et musiques*, n° 154, Paris, avril-juin 2004, pp. 58-63.
10. Mondo Mumbaza, « La musique de la nouvelle génération. Diagnostic et thérapeutique », in Philosophat Saint-Augustin, *Impact de la musique dans la société congolaise contemporaine, Actes des Sixièmes Journées Phiosophiques du Philosophat Saint-Augustin du 19 au 21 décembre 2002*, Pensée Agissante, n° 12, Kinshasa, février 2003 , pp. 73-92.
11. Morin, E., « On ne connaît pas la chanson », *Communications*, n° 6, 1965, pp. 1-19.

12. Moutsinga, B., « Note de lecture sur *Sylvain Bemba, l'Écrivain, le Journaliste, le Musicien* (sous la direction de Mukala Kadima-Nzuji et A.-P. Bokiba, L'Harmattan, 1997), in *Notre Librairie, Paroles et musiques*, n° 154, Paris, avril-juin 2004, p. 85.
13. Musangi Ntemo, P.-O., « Les sources d'inspiration de la musique congolaise, base de son évolution, de ses dérives et notre interpellation », in Philosophat Saint-Augustin, *Impact de la musique dans la société congolaise contemporaine, Actes des Sixièmes Journées Philosophiques du Philosophat Saint-Augustin du 19 au 21 décembre 2002*, Pensée Agissante n° 12, Kinshasa, février 2003, pp.45-52.
14. Ngoye, A. F., « Diversité des influences dans la rumba congolaise », in *Notre Librairie, Paroles et musique*, n° 154, Paris, avril-juin 2004, pp.64-69.
15. Nzete, P., « Le lingala de la chanson zaïro-congolaise de variétés », in *Afrique 2000*, n° 4, Bruxelles, février-mars 1991, pp. 95-101.
16. Okolo Okonda, B., « Musique congolaise moderne et culture de la paix », in Philosophat Saint-Augustin, *Impact de la musique dans la société congolaise contemporaine, Actes des Sixièmes Journées Philosophiques du Philosophat Saint-Augustin du 19 au 21 décembre 2002*, Pensée Agissante n° 12, Kinshasa, février 2003, pp. 123-127.
17. Ovtchinnikov, N., « La méthodologie de la science : théorétisation du savoir », in Académie des Sciences de l'U.R.S.S., *Sciences Sociales*, n° 2 (36), 1979.
18. Silbermann, A., « Les visées cognitives de la sociologie empirique de la musique », in *Revue Internationale des Sciences Sociales*, Vol. XXXIV, n°4, éditions Unesco, Paris, 1982, p.p.599-820.
19. Tsambu Bulu, L., « La musique populaire urbaine en RDC : le paradoxe d'un produit culturel national et marchand importé », in *Enjeux, Les musiques d'Afrique centrale entre culture, marché et politique*, n° 20, FPAE, Yaoundé, juillet-septembre 2004, pp. 5-9.
20. -----, « Manipulations sociomusicales de l'ethnicité et contre-culture de la paix », in Faculté des Sciences Sociales, administratives et Politiques, *Premières journées scientifiques : Quel type d'homme, quel projet de société pour une transition efficiente en R.D.C. ? Les Sciences Sociales s'interrogent*, Kinshasa, 2003, pp. 67-84.
21. -----, « Les images sociomusicales de la femme dans la musique congolaise moderne », in *Alternative, Femme, famille et société*, n°00 7, Kinshasa, 2001, pp.19-24.
22. Tshonga Onyumbe, « La musique dans la culture d'une société. Une dynamique de la mentalité humaine », in *Zaire-Afrique*, n° 224, Kinshasa, avril 1988, pp. 2 39-244.

23. -----, « Franco Luambo », in *Annales Aequatoria*, n° 19, Centre Aequatoria, Bamanya- Mbandaka, 1998, pp.195-230.
24. -----, « L'homme dans la musique zaïroise », in *Zaire-Afrique*, n° 186, 1984, pp. 357-365.
25. -----, « L'homme vu par la femme dans la musique zaïroise moderne de 1960 à 1981 », in *Zaire-Afrique*, n° 184, 1984, pp. 229-243.
26. -----, « La femme vue à travers la musique zaïroise moderne, de 1960 à 1980, in *Zaire-Afrique*, n°162, 1982, pp. 83-89.
27. -----, « Les problèmes socio-économiques dans la chanson zaïroise moderne », in *Zaire-Afrique*, n°205, Kinshasa, pp. 289 314.
28. -----, « Lutumba Simaro », in *Annales Aequatoria*, n°20, Centre Aequatoria, Bamanya-Mbandaka, 1999, pp. 355-378.
29. -----, « Nkisi, nganga et nganga nkisi dans la musique zaïroise moderne, de 1960 à 1981 », in *Zaire-Afrique*, n°169, 1982, pp. 555-556.
30. -----, « Tabu Ley, un musicien congolais », in *Annales Aequatoria*, n° 18, Centre Aequatoria, Bamanya- Mbandaka, 1997, pp. 435-469.
31. Waberi, A. A., « Graeme Ewens, Congo Colossus : The Life and Legacy of Franco & OK Jazz, Norfolk (UK), Buku Press, 1994, 320 p. », in *Notre Librairie, Paroles et musique*, n° 154, Paris, avril-juin 2004, p. 131.
32. White, B. W., "Congolese Rumba and Other Cosmopolitanisms", in *Cahiers d'Etudes Africaines*, 168, XLII, Paris, 2002, pp. 663-686.
33. -----, « Modernity's trickster:"Dipping" and "Throwing" in Congolese Popular Dance Music», in *Research in African Literatures*, Volume XXX, n°. 4, 1999, pp. 156-175.
34. Yoka Lye Mudaba, « Les légendes sont immortelles », in Editions Lokolé, *Hommage à Grand Kallé*, Collection Témoignages, Editions Lokolé, 1985, pp. 79-82.
35. -----, « Musique et littérature des deux rives », in *Notre Librairie, Paroles et musique*, n° 154, Paris, avril-juin 2004, pp. 50-57.
36. -----, « Sociologie du "Bar" à Kinshasa. La quête des paradis artificiels », in *Lokolé*, Kinshasa, septembre 1986, p. 29.

D. Articles de presse écrite

1. B.G., « Des plans pour poignarder JB Mpiana dans le dos dénoncés », in *V.S.M.*, n° 150, 15-18 juillet 2005, pp. 1 et 3.
2. B.M.B.et B.J.D., « Le Karmapa crache sur Maïsha Park IV », *V.S.M.*, n° 162, p. 2.

3. Baba, Z., « J.B. Mpiana et le Wenge BCBG ont livré un concert à guichet fermé », in *L'Alerte Ndule*, lundi 13 septembre 1999, p.5.
4. Bacchus, B., « Paris dans la fièvre de l'arrivée de Werra », in *V.S.M.*, n° 68, 7-9 septembre 2004, pp.1et 3.
5. Bakumanya, B.-M., « Werra : "Locataire incapable" JB Mpiana : "Essoufflé" », *V.S.M.*, n° 162, 26-29 août 2005, pp. 1 et 3.
6. Bonsange, Feu d'Or, «Après avoir ridiculisé Koffi à la Fikin. J.-B. Mpiana a confirmé sa suprématie face à Werrason », *Ndule*, n° 096, 2 août 2003, pp. 1. et 8.
7. Denis, J.-M., « Star wars à la kinoise », in *A m Afrique Magazine*, n°218, Paris, novembre 2003, pp.52-58.
8. EL. Kas, « Koffi Olomide promet des répliques salées à Werrason et JB Mpiana », *V.S.M.*, n° 45, 15 - 18 juin 2004, p.1.
9. Grands Lacs, « Werrason et J.B. Mpiana divisent les mélomanes congolais ! " A Londres, le conflit entre les deux stars est pris au sérieux », in *Grands Lacs magazine*, édition spéciale, octobre-novembre, London, 1999, 56 p.
10. James 007, « Qui est comédien et qui ne l'est pas entre Werrason et Ndule polémique ? Aux personnes éprises de justice de juger », *Ndule Polémique*, n° 51, 2001, p.1.
11. James 007, « Werrason a fait trois fois de suite la Fikin », in *Ndule*, n° 096, Kinshasa, 20 août 2003, p. 5.
12. Juka, « Autour du concert du 23 octobre dernier. Un échec voulu par Werrason ? », in *Ndule Polémique*, Kinshasa, octobre 1999, p.3.
13. Kasongo, R., « Au nom du business, Werrason pourrait rejoindre son "frère-ennemi" JB Mpiana sur la "Planète Primus" », in *La République*, n° 001 du 6 au 12 avril 2006, p. 27.
14. Kibain, « Des fanatiques drogués ont attenté à la vie de l'artiste-musicien Adricha Tipo-Tipo », in *Visa 2000*, n° 204, Kinshasa, p. 11.
15. Ladi Luya, M., « Qui se frotte à la presse s'y pique... », *Visa 2000*, n° 245, p.2. (Editorial.)
16. Mackaya Kumbu, « Werrason bientôt devant la justice », *Star 7*, n°2, 2001, pp. 1 et 2.
17. Mpaka Ikombe, J., « Wenge Musica un petit poisson est devenu grand », *Pop Stars*, 1^{er} avril 1996.
18. Mukumadi Nkoy, J., « Le Souverain 1^{er} J.B. Mpiana à Kinshasa avec un défi « Tokoniata bango » » in *Tribune des Stars*, n° 3, novembre 1999, Kinshasa, p.22.

19. Mukumadi, J. et V. Bony Bolondo, « Werrason, Adolphe et Wenge Musica M.M. sont triomphalement rentrés à Kinshasa et accueillis comme des petits princes », in *Tribune des Stars*, n°3, Kinshasa, novembre 1999, pp. 14 -15.
20. Ndjankolo, J.-M., « Stratégies diaboliques pour envoûter l'arrivée et le concert de J.-B. Mpiana », in *Ndule Polémique*, n° 18, 1999, pp. 1 et 3.
21. Oasis, « Koffi Olomide, Werrason et J.B. Mpiana. Qui est le plus grand ? », *Oasis*, 27 septembre 2001, p.4.
22. Sylvestre, « La polémique selon Zacharie Bababaswe », in (*Congo vision* et) *Grands Lacs magazine*, n° 22, Londres, avril /mai 2001, p. 50.
23. Tsambu, L., « Les métiers de la transition démocratique », in *La Tribune de la Nation*, n°s 39, 41, 43, Kinshasa, août-septembre 1994.
24. -----, « Un commando à la solde de Koffi Olomide agresse Hérode Mandiangu », in *Perspectives*, n° 109, 13-16 décembre 1996, Kinshasa, p. 6.
25. Tshibamba, L., « Emeneya : " La vérité que je dis sur Papa Wemba fait mal" », *V.S.M.*, n° 45, 15-18 juin 2004, pp. 4-5.
26. *Visa* n° 146 du 28 novembre 1999 ; n° 204 du 8 août 2000 ; n° 233 du 17 novembre 2000 ; n° 277 du 27 avril 2001 ; n° 281 du 11 mai 2001; n° 340 du 4 décembre 2001 ; n° 407 du 9 août 2002 ; n° 415 du 6 septembre 2002 ; n° 481 du 29 avril 2003 et n° 483 du 6 mai 2003.
27. *Visa*, « Jamais la haine entre les deux, n'a été ainsi affiché. Werra-JB Mpiana : voici les raisons cachées d'un explosif fara-fara ! », in *Visa*, n° 714, 26 août 2005, pp. 1 et 2.
28. *Visa*, « Un constat s'impose : le plus populaire que Werra n'est peut-être pas encore né... », in *Visa*, 25 mai 2001, p.1.
29. Zajtman, A., « Au Congo Kinshasa, la musique entre dans les " polémiques" », in *Le Monde*, Paris, samedi 4 septembre 2004, p. 28.

E. Articles de revues, journaux électroniques ou sites Web

1. Abalawi, E., « Werrason à couteaux tirés avec Koffi Olomide », in (*L'Avenir* et) <http://www.digitalcongo.net/fullstory.php?id=56829>, 13 août 2005, 8 septembre 2005.

2. Bakumanya, B.-M., « La Soneca s'en va-t-en guerre contre le piratage d'oeuvres d'artistes étrangers », in (*Le Potentiel* et) <http://fr.allafrica.com/stories/200511150570.html>, 22 novembre 2005.
3. Boubm Gel, « La Soneca se vide de ses sociétaires en faveur de la Sacem et de la Sabam », in *V.S.M.*, <http://www.digitalcongo.net/fullstory.php?id=54538>, 22 novembre 2005.
4. Bourreau, M. et B.Labarthe-Piol, « Le peer to peer et la crise de l'industrie du disque : une perspective historique », www.freescape.eu.org/biblio/IMG/pdf/music1.pdf, 10 octobre 2005.
5. Deramaix, P., « Guerre et complexité », in <http://membres.lycos.fr/patdermam/war3.htm> (mis en ligne septembre 2001), 7 septembre 2005.
6. Frank Bessem's, « *Musiques d'Afrique* : J.B. M'Piana & Wenge Musica BCBG (Congo-Kinshasa) », in http://www.geocities.com/MotorCity/Speedway/4939/frames/art_bcbg.html, 22 janvier 2006.
7. Frank Bessem's, « *Musiques d'Afrique* : Werrason & Wenge Musica Maison Mère (Congo-Kinshasa) », in http://www.geocities.com/MotorCity/Speedway/4939/frames/art_wenge_mm.html, 22 janvier 2006.
8. Gondola, C. D., « Unies pour le meilleur et pour le pire. Femmes africaines et villes coloniales : une histoire du métissage », in (*Clio*, n° 6-1997 et) <http://clio.revues.org/document377.html>, 29 avril 2006.
9. Gondola, C. D., « Unies pour le meilleur et pour le pire. Femmes africaines et villes coloniales : une histoire du métissage », in (*Clio*, n° 6-1997 et) <http://clio.revues.org/document377.html>, 29 avril 2006.
10. <http://apr-job.com/> « Le charisme, un atout qui peut s'acquérir », in <http://apr-job.com/newsletter/2005/février/candidats.html#focus>, 13 août 2005.
11. <http://agora.qc.ca>, « L'humain, Sciences et techniques », in <http://agora.qc.ca/mot.nsf/Dossiers/Cyborg>, 17 décembre 2005.
12. <http://idamawatu.tripod.com/>, « Press kit for Noël Werrason ngiama makanda », in <http://idamawatu.tripod.com/sitebuildercontent/sitebuilderfiles/werrason-press-kit.pdf>, 24 décembre 2005.
13. <http://m.jbmpiana.free.fr>, « J.B. Mpiana », in <http://m.jbmpiana.free.fr/biographie.html>, 24 décembre 2005.

14. <http://www.cpcc.umontreal.ca>, « Culture populaire, connaissance et critique », in <http://www.cpcc.umontreal.ca/Pages/accueil.html> , 27 septembre 2005.
15. <http://www.digitalcongo.net>, « Dictionnaire des immortels de la musique congolaise moderne », in http://www.digitalcongo.net/print_this.php?id=48455, (mis en ligne le 1 février 2005) le 11 janvier 2005.
16. <http://www.digitalcongo.net>, « Les raisons de l'avortement du concert de Werrason au stade des Martyrs », in http://www.digitalcongo.net/print_this.php?id=48169, (mis en ligne le 26 janvier 2005) 11 février 2005.
17. <http://www.experts.cd> « Les personnalités marquantes de l'année 2005 », in www.experts.cd/, 21 février 2006.
18. <http://www.experts.cd>, « Les personnalités marquantes de l'année 2003 », in <http://www.experts.cd/bests/best03.htm>, 27 septembre 2005.
19. <http://www.experts.cd>, « Les personnalités marquantes de l'année 2004 », in www.experts.cd/, 27 septembre 2005.
20. <http://www.experts.cd>, « Personnalités marquantes de l'année 2002 », in <http://www.experts.cd/sondages/meil5.htm>, 27 septembre 2005.
21. <http://www.kima-arts.com>, « Biographie et Discographie de Werrason », in <http://www.kima-arts.com/modules.php?name=Werrason> , 23 janvier 2006.
22. <http://www.nouvelouest.com>, « France », in <http://www.nouvelouest.com/no/mag/mag/076/france3.htm>, 18 janvier 2006.
23. <http://www.quotidienmutations.net/cgi-bin/alpha/j/25/2.cgi?category=all&id=1111613930> , 27 décembre 2005.
24. <http://www.rfimusique.com> « Koffi Olomide », http://www.rfimusique.com/siteFr/biographie/biographie_8964.asp.
25. <http://www.rfimusique.com>, « "Attentat" à Bercy », Entretien de Koffi avec François Besignor, in http://www.rfimusique.com/sitefr/cd_semaine/cd_semaine_13741.asp, 19 décembre 2005.
26. <http://www.rfimusique.com>, « Biographie. Papa Wemba », http://www.rfimusique.com/siteFr/biographie/biographie_8839.asp. août 2004, 19 décembre 2005.
27. Hugues D, « Sisqo. La biographie », in <http://www.7daynet.net/kelly/biographie.htm>, 12 janvier 2006.
28. JG, « Elton John et George Michael enterrent la hache de guerre », in <http://fr.news.yahoo.com/050705/306/4ho1b.html>, mardi 5 juillet 2005, 26 décembre 2005.

29. Johann, E., « Le langage comme outil de puissance au sein de l'espace public », in <http://www.infoguerre.com/article.php?sid=967> (mis en ligne le 21 février 2006), 25 février 2006.
30. Kléber Kungu, F., « Les stars de la musique congolaise, gourmandes de sobriquets », *Sélection Infos*, in <http://www.digitalcongo.net/fullstory.php?id=56935>, 12 octobre 2005.
31. Melanie B, « Sisqo. La biographie », in <http://www.7passions.com/sisqo/biographie.htm>, 12 janvier 2006.
32. Mukumadi, J. « Claude Mashala la nouvelle plaque tournante du comité de liquidation de la Soneca », in (*L'Avenir* et) <http://www.digitalcongo.net/fullstory.php?id=56323>, 22 novembre 2005.
33. Ne Nzau Diop, J., « Evolution de la musique congolaise moderne des années 60 et 70 », in (*Le Potentiel*, mercredi 25 mai 2005 et) www.laconscience.com/article.php?id_article=1681, 9 septembre 2005.
34. Nsamela, J.-B. et G. Mukolonga, « Interview de JB Mpiana (Wenge Musica) », in <http://www.congonline.com/Musiciens/Interview/JBMpiana.htm>, 31 janvier 1998, 24 décembre 2005.
35. Petiau, A., « Le Social et le musical » (séance du Groupe de Recherche et d'Etude sur la Musique et la Socialité du 22 novembre 2001), in www.gremes.free.fr/anne2.htm, 5 mai 2003.
36. *RevueNoire*, <http://www.revuenoire.com/francais/Livres/GrandsLivres/PhotoKin/Kin06.html#debut>, 1 août 2005.
37. Saint-Martin, A., « Disparition de Pierre Bourdieu » (Editorial), in (*Esprit critique*, Volume 04, n° 03, mars 2002) <http://www.espritcritique.org>, 11 juin 2005.
38. Syfa, « La RDC à l'heure de la télé-immigration », in <http://www.nekongo.org>.
39. Tabu Ley Rochereau, P., « Musique congolaise et son évolution dans le temps », in <http://malanga.free.fr/artistes.html>, 15 décembre 2005.
40. Wikipédia, « La musique populaire », in http://fr.wikipedia.org/wiki/Musique_populaire, 21 juillet 2005.
41. Wikipédia, « Musique de variétés », in http://fr.wikipedia.org/wiki/Musique_de_vari%C3%A9t%C3%A9s, 23 octobre 2005.
42. Wikipédia, « Pierre Bourdieu », in http://fr.wikipedia.org/wiki/Pierre_Bourdieu, 11 juin 2005.
43. Wikipédia, « Werrason », in <http://fr.wikipedia.org/wiki/Werrason>, 22 janvier 2006.

44. www.services-entreprises.com, « Leadership et charisme », in www.services-entreprises.com:leader.html, 21 janvier 2005.

F. Travaux académiques, mémoires et thèses

1. Debhonvapi Olema, *La satire amusée des inégalités socio-économiques dans la chanson populaire urbaine du Zaïre. Une étude de l'œuvre de Franco (François Luambo) des années 70 et 80*, Thèse de doctorat en Littérature comparée générale, Faculté des Arts et des Sciences, Université de Montréal, 1997, 609 p. (annexes y comprises), inédit..
2. Elengesa Ndunguna, P., *Loisirs et changements sociaux à Kinshasa (1881-1991)*, Thèse de doctorat en Anthropologie, Faculté des Sciences Sociales, Administratives et Politiques, Université de Lubumbashi, septembre 1997, 552 p., inédit.
3. Gallez, F., *Le paysage musical africain à Bruxelles*, Travail de fin d'études, Institut Supérieur de Formation Sociale et de Communication, Section Communication, Bruxelles, août 2002, 120 p., inédit.
4. Ilunga Kasongo, S., 2000, *Les jeunes kinoïses et la carrière musicale : une analyse sociologique*, mémoire de licence en sociologie, Faculté des Sciences Sociales, Administratives et politiques, Département de Sociologie et Anthropologie, Université de Kinshasa, 54 p., inédit.
5. Isenge Nkoy, G., *Histoire du quotidien de la population kinoïse à travers la musique de l'OK-Jazz (de 1960-1989)*, mémoire de licence en histoire, Faculté des Lettres, Université de Kinshasa, 124 p., inédit.
6. Kabeya Bondo, P., *L'univers mythique et social des artistes musiciens congolais modernes à travers leurs noms de scène*, mémoire de licence en sociologie, Faculté des Sciences Sociales, Administratives et Politiques, Université de Kinshasa, 1999-2000, 64 p., inédit.
7. Kapinga Tshisekedi, I., *Situation des adolescentes danseuses d'orchestres modernes de Kinshasa*, Travail de fin de cycle., Faculté de Psychologie et Sciences de l'Éducation, Département des Sciences de l'Éducation, Université de Kinshasa, 2001-2002, inédit.
8. Kasongo Ilunga K., F., *Essai d'analyse de la polémique entre artistes musiciens congolais modernes (de 1997 à 2001)*, mémoire de licence en sociologie, Faculté des Sciences, Administratives et Politiques, Université de Kinshasa, 1999-2000, 57 p., inédit.

9. Kazadi Mudiandambu et Mwadianvita wa Kalonji, *Bibliographie annotée des travaux de fin d'études présentés à l'Institut National des Arts/Kinshasa. De la création à 1998*, mémoire pour le Diplôme Spécial de Bibliothéconomie, Ecole de Bibliothéconomie, Université de Kinshasa, 1998, 126 p., inédit.
10. Likolo Efulaka, A., *La place de la musique congolaise dans la définition de la politique extérieure de la RDC*, mémoire de licence en Relations Internationales, Faculté des Sciences Sociales, Administratives et Politiques, Université de Kinshasa, 2001- 2002, 55 p., inédit.
11. Madibwila Itumba, P., *Etude sociologique du travail de danseuse dans la musique congolaise moderne*, Travail de fin de cycle, Faculté des Sciences Sociales, Administratives et Politiques, Département de Sociologie et Anthropologie, Université de Kinshasa, 2002-2003, inédit.
12. Mandondo Pwono, D., *Institutionalization of Popular Music in Zaïre*, Ph. D. Dissertation, University of Pittsburg, 1992, inédit.
13. Manimba, N., *L'impact de la fille danseuse dans la société kinoise*, Travail de fin de cycle., Faculté de Psychologie et Sciences de l'Education, Département de Psychologie, Université de Kinshasa, 1999- 2000, inédit.
14. Mondo Mumbanza, *Luambo Franco. Artiste et manager*, mémoire de licence en Animation culturelle. Option Administration et gestion des institutions culturelles, sportives et de loisirs, Institut National des Arts, Kinshasa, 1998-1999, 220 p. et 9 pages annexes, inédit.
15. Nzete, P., *Le lingala de la chanson zaïro-congolaise de variétés : cas de la chanson de Luambo Makiadi (alias Franco)*, doctorat d'Etat, Université de Paris V, 1991, inédit.
16. Nzita Nzuzi, Paul, *La gestion des ressources humaines et les conflits sociaux dans Tout Choc Anti-Choc Zaïko Langa-Langa*, mémoire de licence en Animation Culturelle, option Administration et Gestion des Entreprises Culturelles, Sportives et de Loisirs, Institut National des Arts, Kinshasa, 1998-1999, 60 p., inédit.
17. Tshoko Okako et alii. 2001-2002. «Place et rôle de la mascotte "Fula ngenge" dans la vie artistique de Papa Wemba », *T.P. de Sociologie des loisirs*, sous la direction de Shaje Tshiluilu et Léon Tsambu, 2è Licence en Sociologie, Université de Kinshasa, 2001-2002, 4p., inédit.
18. Tsambu Bulu, *L'impasse existentielle du métier d'artiste-musicien moderne à Kinshasa*, mémoire de licence en sociologie, Faculté des Sciences Sociales,

- Administratives et Politiques, Département de Sociologie et Anthropologie, Université de Lubumbashi, 1987, 165 p., inédit.
19. Tshitundu Munanga, A., *La place de la musique congolaise dans les relations internationales : cas de J.B. Mpiana Tshituka et Werrason Ngiama Makanda*, mémoire de licence en Relations Internationales, Faculté des Sciences Sociales, Administratives et Politiques, Université de Kinshasa, 2002-2003, 64 p., inédit.
 20. Yvart, F.-X., *L'émotion musicale : du rôle du contexte socio-émotionnel au partage social de l'émotion musicale*, thèse de doctorat en psychologie, Université Charles de Gaulle-Lille3, Villeneuve d'Ascq, 2004, in <http://www.univ-lille3.fr/theses/yvart-françois-xavier/html/these.html>; téléchargé le 22 juillet 2005.
 21. White W., B. *Modernity's Spiral: Popular Culture, Mastery, and the Politics of Dance Music in Congo-Kinshasa*, Ph. D. Dissertation, 1998, 560 p., inédit.

G. Communications, séminaires et colloques

1. Bouka, L., « Le discours polémique dans la musique congolaise contemporaine. Eléments pour une théorie de la contre-argumentation », Communication au colloque du Fespam 2003, *Itinéraires et convergences des musiques traditionnelles et modernes d'Afrique*, Kinshasa, inédit.
2. Conférence de presse de Elvis Kemayo (JPS Production) et Claude Maluma (Werrason) en prévision de la production de Werrason au stade des Martyrs, Salon Lubumbashi, Grand Hôtel Kinshasa, 12 octobre 1999.
3. Liyongo Empengele, Jean, « Une expérience d'entrepreneuriat au service des télévisions privées congolaises : "les émissions de variétés congolaises produites en Europe" », Colloque international de l'APAD, Yaoundé, 11-14 octobre 2005, Document CD-Rom en pdf, p. 2, inédit.
4. Champagne, P., *Préparation des entretiens*, leçon donnée au cours de l'Atelier méthodologique régional sur les sciences sociales en Afrique, Codesria, Libreville (Université Omar Bongo), le 20 octobre 2003, inédit.
5. Raquin, E., « Représentations et recompositions locales à Kinshasa : les Eglises de réveil et les fan-clubs comme réponses sociales à la crise urbaine », communication présentée à la *Conférence sur l'Afrique Centrale : crises, réforme et reconstruction*, Codesria, Douala, du 4 au 5 octobre 2003, inédit.

H. Sources audiovisuelles

1. Sanis J M Productions, *Les alliés contre Ben Laden. Songi songi...*, Document VHS.
2. Emission *Face B*, Raga TV, édition du 13 juillet 2001.
3. Emission *Top 10*, Antenne A, édition du 9 décembre 2000.
4. Entretien de Emeneya avec Doudou Nkunku, émission *Escalator*, RTNC2, Kinshasa, 1janvier 2006.
5. Entretien de J.-B. Mpiana avec 33 Tshitenge, émission *Seben « Spécial Noël »*, TKM, 24 décembre 1999. Rediffusion du 25 décembre 1999.
6. Journal télévisé du 17 janvier 2006, CEBS, Kinshasa.

I. Presse (bandes dessinées) *underground*

1. BD *Matchatcha, Evènement. J.B. na Werra baswani. Polémique*, s.d. 8 p.
2. BD *Matchatcha, Evènement. J.B. Mpiana*, s.d., 8 p.
3. BD *Matchatcha, Werrason plein na plein. 120.000 billets vendus. Apesi 3 bus : na V.Club, D.C.M.P, Dragons na b'appareils GSM na ba joueurs*, s.d, 2001, 8 p.
4. BD *Matchacha, Polémique. Nani aleki na succès ? Mbwa aswi mbwa. Guerre mondiale des musiciens congolais* (sic), s.d., 8 p.
5. BD *Super Kabos 4 x 4 n° 1 Mondiale, JB Mpiana succès fou na Zénith avec 6 milles billet* (sic) vendus. *Disque d'or*, s.d., 8 p.
6. BD *Super Kabos 4 x 4, « Werrason atamholi likolo ya charrette. Avec 200 policiers... Bakati concert*, s.d., 8 p.

J. Entretiens et correspondances électroniques

1. Entretien avec Alain Makaba à Genval (Belgique), 7 mars 2005.
2. Entretien avec Blaise Bula à Roissy-en-Brie (Région parisienne), 18 mars 2005.
3. Entretien avec le Pr René Devisch (KUL), Kinshasa, 28 mai 1999.
4. Entretien avec Wendo Kolosoy, Kinshasa, 30 septembre 1996.
5. Entretien avec Werrason, Kinshasa, 23 mai 2003.
6. Courrier électronique de Foshino Ntumba, 8 avril 2003.
7. Courrier électronique de Clélia Harbonnier (label Cantos) du 26-29 septembre 2005.
8. Correspondance avec mbc@services-entreprises.com du 22 janvier 2005.

TABLE DES MATIERES

	pages
Matières	
Résumé	i
Epigraphes	ii
Dédicace	iii
Avant-propos	iv
INTRODUCTION GENERALE.....	1
1. Définition du problème de recherche.....	1
2. Méthode de recherche.....	20
3. Techniques de recherche.....	22
1. L'observation directe.....	23
2. L'entretien.....	25
3. L'observation documentaire.....	26
4. Limites spatio-temporelles de l'étude.....	30
5. Considérations épistémologiques, socioanalyse et difficultés rencontrées.....	31
CHAPITRE I CADRE DE CONSTRUCTION THEORIQUE DE LA RECHERCHE.....	35
Section 1. Cadre de construction des concepts.....	35
Section 2. Quelques approches théoriques d'analyse de l'étude.....	54
1. La théorie des champs sociaux de Pierre Bourdieu.....	56
2. L'approche sociologique des faits musicaux d'Anne-Marie Green.....	65
3. L'optique d'esthétisation-sociologisation musicale d'Anne Petiau.....	67
4. La musique des variétés dans le champ théorique de la culture populaire.....	67
CHAPITRE II. CONTEXTES SOCIAUX DE LA MUSIQUE CONGOLAISE MODERNE :1940-1990	74
Section 1. Perspective diachronique de la musique congolaise moderne 1940-1990.	74
Section 2. Perspective synchronique de la musique populaire congolo-kinoise: 1990-2005	89



CHAPITRE III. L'ECONOMIE DE LA STRATEGIE LEXICALE DE QUETE, DE CONQUETE ET DE CONSERVATION DU LEADERSHIP (1990-2005).....	102
Section 1. Section 1. La sémantique socioanthropologique de noms de scène.....	103
Section 2. Lutttes de pouvoir à travers les titres et/ou contenu des oeuvres	122
Section 3. L'espace médiatique comme champ de violence symbolique	132
Section 4. La liturgie stellaire des fans et les opinions esthétiques du public.....	142
CHAPITRE IV. UN CAS DE FIGURE DE LA COMPETITION DE LEADERSHIP: LE DUEL ENTRE WERRASON ET J.-B. MPIANA.....	151
Section 1. Biographie et trajectoire sociale de Noël Ngiama "Werrason".....	152
Section 2. Biographie et trajectoire sociale de Jean-Bedel Mpiana.....	159
Section 3. Genèse d'une guerre des stars.....	163
Section 4. Les stratégies de compétition mobilisées.....	172
Section 5. Le cycle d'affrontements entre deux cyborgs.....	189
Section 6 Publics, médias et sponsors dans la danse	209
CONCLUSION GENERALE	221
BIBLIOGRAPHIE SELECTIVE ET SOURCES DIVERSES.....	229
TABLE DES MATIERES	247