

10

Les Bantous de la capitale de Brazzaville : Cycle de vie et productions culturelles¹

Geneviève Mayamona Zibouidi

Introduction

L'espace africain du fait de la mondialisation est de plus en plus traversé par plusieurs courants musicaux : les musiques traditionnelles, la world music, les musiques religieuses et les musiques savantes d'origine occidentale. L'histoire de la musique africaine suit étroitement l'histoire globale de l'Afrique depuis la période coloniale.² Si la musique a aujourd'hui une place importante dans la société africaine, c'est parce qu'elle est devenue un moyen d'expression des sensibilités des peuples. Le brassage culturel qu'elle a engendré a traversé les frontières et favorisé l'unité des africains dans ce qu'ils ont d'essentiel : l'identité culturelle. Toutefois, en dépit de leur particularité, on trouve néanmoins les mêmes traits dominants qui s'accordent sur le triple plan ethnique, esthétique et historique aux musiques d'Afrique noire.

Par ailleurs, cette musique, comme les autres valeurs traditionnelles, a subi diverses mutations qui lui ont permis d'acquérir une nouvelle originalité. L'urbanisation, la division du travail, l'apparition de nouveaux instruments de musique, la considération de la musique comme produit de consommation courante, les nouveaux circuits de diffusion, sont autant d'éléments déterminants dans ce changement (Mahaman Garba 2004).

Cependant, bien que le rôle de la musique soit reconnu au niveau des sociétés, notamment sur l'émancipation des peuples, la cohésion sociale et la mobilisation des peuples dans l'affirmation de leurs identités, celle-ci n'est pas encore suffisamment étudiée en Afrique.

En Afrique centrale, la majorité des pays sont confrontés à la crise du fait de la faiblesse des économies, d'une mauvaise gouvernance et de la réticence à l'éthique.

Olinga (2004) souligne que la musique en tant que fait social, participe intimement à l'évolution de la société, dans ses contenus thématiques, dans ses dimensions économiques et dans son rapport au politique.

Peu d'études sont consacrées à la musique populaire au Congo Brazzaville. Quelques études sur la musique se résument à la musique de deux Congo (la République du Congo et la République Démocratique du Congo). Ces études se limitent à son histoire, à la biographie des auteurs, à l'analyse de contenu des œuvres etc. Selon Léon Tsambu Bulu (2004) : « la plupart d'entre elles participent d'une littérature grand public ». Il faut faire un clin d'œil d'abord à des réflexions de fond sur les productions musicales.

Le Congo Brazzaville est l'un des pays d'Afrique centrale qui a connu une expansion de sa musique depuis les années 50 avec l'apparition le 15 Aout 1959 du groupe musical dénommé « Les Bantous de la Capitale ». Ce groupe qui a influencé les musiques des pays de la sous-région, de l'Europe et même des pays d'Amérique centrale comme la République populaire de Cuba, présente un cycle de vie tout à fait particulier qui va de l'expansion, à la maturité, de la stagnation au déclin, en passant par la reprise et aux phases de déclin et redressement. Cependant, malgré les nombreuses vagues de situations qui ont affectés cet orchestre, l'audience de la musique de Bantous de la capitale occupe encore une place de choix chez les amateurs de musique qui y trouvent un moyen d'inspiration, d'éducation sociale et de divertissement.

En effet, l'éveil de conscience de la population indigène des colonies a entraîné des mouvements de revendication des indépendances qui poussèrent les musiciens congolais évoluant à Léopoldville (actuelle Kinshasa) de regagner leur pays d'origine : le Congo Brazzaville. Ils étaient inspirés de rentrer au pays, avec un esprit nationaliste, pour travailler et relever la musique congolaise.

Selon les co-fondateurs des Bantous, le choix de ce nom a une signification capitale. Le concept Les Bantous veut dire « les hommes ». Ce terme désignant « *Bantu* » au pluriel, « *mutu* » au singulier, est une entité raciale qui, historiquement, est descendue des contrées d'Egypte jusqu'en Afrique du sud. Les Bantu se distinguent des autres groupes comme les Bochimans, Ottantos, Pygmées, par des traits physiques et culturels. Ils ont aussi des affinités linguistiques et anthroponymiques.

« Les Bantous » sont des hommes capables d'entreprendre quelque chose qu'on peut apprécier (Entretien avec les co-fondateurs 2007). Cette affirmation traduit et prouve que ces hommes aiment leur nation. Ils expriment des idées nationalistes qui affirment la prééminence de l'intérêt de la nation par rapport aux intérêts des groupes, des classes, des individus. Ils sont aussi imprégnés par des idées panafricanistes prônées par les premiers pères des indépendances africaines. Ces

idées s'engagent dans un mouvement tendant à favoriser le rapprochement et l'union des pays, des cultures africaines. Ce sont ces deux thèses qui forgent cette formation musicale jusqu'à ce jour. Le panafricanisme et le nationalisme ont constitué pour ces musiciens une source inépuisable d'inspiration, c'est là que Joseph Kabasselé (Kallé) et l'African Jazz ont taillé leur place (Bemba 1984). Il est donc important de regarder à fond l'évolution de cet orchestre.

La formation musicale les Bantous de la Capitale est un groupe très ancien, à travers son histoire, on explore l'histoire de la République du Congo. Cette formation est vieillissante, les co-fondateurs ont pris de l'âge, il est nécessaire de recueillir leur mémoire et leurs témoignages afin que ceux-ci soient un guide pour les jeunes groupes musicaux congolais et africains. L'étude de cet orchestre contribue à la promotion de la culture congolaise pour laquelle Les Bantous continue de jouer un rôle appréciable.

Au regard de ce qui précède, l'objectif de ce travail est d'étudier le cycle de vie de la production culturelle de l'orchestre Les Bantous de la Capitale. De façon spécifique, il s'agit de dégager les tendances des productions et produits musicaux de ce groupe, d'identifier les étapes qui ont déterminé le cycle de vie de ce groupe et enfin de trouver les principaux facteurs explicatifs du cycle de vie de l'orchestre. Cette étude s'articule autour de trois questions : quelles sont les productions culturelles de l'orchestre Les Bantous, quel est le cycle de vie de ce groupe musical et quels sont les facteurs qui expliquent et influencent le cycle de ce groupe musical? La réponse à ces interrogations exige une certaine approximation théorique et méthodologique préalable du cycle de vie.

Approche théorique et méthodologique de cycle de vie

Jusqu'ici, très peu d'études se sont penchées sur cette problématique du cycle de vie de production culturelle. Dans cette approche théorique nous avons trois acceptations : la thèse de Raymond Vernon sur le produit, celle des sociologues de la famille et les cycles économiques de Kuznets.

- Selon la thèse de Vernon. R (1966) relative à la décomposition de l'évolution des ventes d'un produit, le cycle dégage quatre phases successives : lancement, décollage, maturité et le déclin. Ces différentes phases permettent de cerner l'évolution d'un produit dans sa durée de vie et de voir comment intervient l'innovation pour renouveler le cycle (Kindlberger et Lindert 1978).
- Quand les sociologues de la famille parlent de cycle de vie, ce sont les repérages de périodes clés : âge au mariage, temps écoulé entre celui-ci et la naissance du premier enfant, acquisition d'un logement.

- Aussi, le cycle économique peut-il être décomposé en quatre phases : l'expansion (mouvement ascendant), la crise (point de retournement), la dépression (contractive de retournement) et la reprise (Kuznets 1930).

Pour répondre aux objectifs de cette recherche, la méthodologie a été axée sur l'analyse de contenus, des entretiens avec les co-fondateurs et les autres musiciens de cette formation. Enfin, une enquête de terrain auprès des mélomanes a permis d'affiner les résultats de cette étude. Les données collectées sont de nature quantitative et qualitative.

- (a) Quatre entretiens successifs ont été effectués auprès de trois co-fondateurs (Jean Serge Essous, Edouard Nganga et Dieudonné Nino Malapet) et onze autres musiciens de ce groupe. L'objectif de ces entretiens était de collecter les informations sur le groupe : le fonctionnement institutionnel, les ressources humaines, matérielles et financières, et les activités (chansons, concerts, festivals) réalisées qui ont permis que cet orchestre ait une durée de vie d'un demi-siècle.
- (b) L'enquête : les informations provenant des entretiens ont été complétées par une enquête de terrain auprès de cinquante consommateurs des produits des Bantous de la Capitale. Le choix des consommateurs s'est fait d'une façon aléatoire. On a pris soin d'avoir dans l'échantillon des hommes et des femmes. Cet échantillon se justifie aussi par le fait que nous voulons avoir les facteurs explicatifs de la longévité de ce groupe, à partir des mélomanes de la musique congolaise.

Les productions culturelles de l'orchestre « Les Bantous »

Cette partie décrit les tendances des productions culturelles de la formation musicale congolaise. Les auteurs comme Sylvain Bemba (1984) et Manda Tchébwa (1996) pensent que « Les Bantous » sont un orchestre monument et une école. Dans les deux Congo, parmi les plus grands groupes musicaux populaires modernes du XXe siècle, il y a eu trois grandes écoles de la musique à savoir l'African Jazz, l'Ok Jazz et Les Bantous de la Capitale.

Nous nous proposons donc de mieux cerner la production culturelle des Bantous, les principales tendances des productions musicales et le cycle de vie.

Principales tendances des productions musicales

Les artistes musiciens

Il y a 49 ans que l'orchestre Les Bantous, un vivier de la rumba congolaise a été créé. Cette formation est une organisation bien structurée qui fonctionne comme une entreprise. Les Bantous est un groupe restreint, caractérisé par l'intensité des rapports entre les membres, une certaine intimité des relations et de solidarité. Il a

pour objectif de produire les œuvres de l'esprit, en particulier les chansons et réaliser les spectacles (concerts et festivals) pour obtenir des gains. En créant Les Bantous de la Capitale, les membres fondateurs ont visé des objectifs précis : hisser l'orchestre à un très haut niveau en produisant une musique de qualité ; et se démarquer des orchestres kinoïses en se forgeant un style original et convaincant. Les responsables des Bantous ont atteint ces objectifs grâce à un travail exigeant, soutenu, et grâce aussi à un recrutement judicieux de jeunes talents surs (Tchichellé Tchivéla 2004).

Depuis 1961, les œuvres musicales de ce groupe sont protégées par le Bureau Congolais de Droits d'Auteurs (BCDA) et la Société des auteurs-compositeurs et éditeurs de la musique (SACEM). Il a connu plusieurs producteurs nationaux et étrangers qui ont financé la production de leurs œuvres musicales comme Pathé Marconi, Stenco, Socodi, etc. Actuellement, l'orchestre est composé de 22 artistes musiciens.

Le groupe est structuré autour de deux musiciens qui constituent le pilier de l'orchestre au cours du cycle de vie. Ces deux musiciens ont occupé tour à tour la fonction de chef d'orchestre. Il s'agit de Jean Serge Essous et de Dieudonné Nino Malapet.

Tableau 1 : Structuration du groupe

Différentes phases de cycle de vie	Périodes	Chef d'orchestre	Secrétaire	trésorier	Comité artistique
Lancement	1959-1960	Jean Serge Essous	Edouard Nganga	Alphonso et Pandi	-
Décollage	1960-1967	Jean Serge Essous	-	Alphonso et Pandi	-
Maturité	1967-1972	Nino Malapet	Edouard Nganga	Edouard Nganga	-
Déclin	1972-1978	Nino Malapet	Coplan (membre du comité Bantous)	Coplan (membre du comité Bantous)	-
Dernière relance (la renaissance)	2003 à nos jours	Jean Serge Essous	Faustin Nsankanda et Nstounga Dédé	Edouard Nganga	Constitué par quatre musiciens

Source : auteur à partir des données d'enquête (entretiens, 2007)

Les caractéristiques sociodémographiques montrent que 78,6 pour cent d'artistes interrogés sont compris dans la tranche d'âge de 51-80 ans, et 21,4 pour cent sont entre 20-40 ans. 66,7 pour cent sont mariés, la majorité de ces musiciens sont pères de famille, 7,7 pour cent seulement sont célibataires sans enfants, et 57,1 pour cent ont fait des études secondaires. Le niveau d'éducation a une influence

très importante dans l'organisation du groupe, ce qui fait que quelque soit les situations qui se présentent, les artistes arrivent à régler leurs problèmes.

Les caractéristiques socioprofessionnelles montrent que 28,4 pour cent ont eu une expérience professionnelle autre que la musique. Nous notons cependant, dans la fonction musicale, 50 pour cent d'artistes sont des auteurs et compositeurs, l'orchestre est constitué de 35,7 pour cent de chanteurs, 21,4 pour cent de souffleurs, 21,4 pour cent de guitaristes, 7,1 pour cent de batteurs et enfin 7,1 pour cent de pianistes.

Cette formation musicale a vu passé 68 artistes musiciens dont 24 chanteurs, 12 joueurs de cuivre (saxophones, trompettes, clarinettes, flûtes, trombones), 24 guitaristes (solistes, accompagnateurs, rythmiques et basses), 7 percussionnistes (tumbas ; drums) et 1 accordéoniste (Makaya. M 2007). Selon les musiciens du groupe, plus d'une centaine d'artistes musiciens ont joué dans cet orchestre (entretien avec les co-fondateurs 2007).

En effet, plusieurs artistes de tous âges ont évolué au sein de cet orchestre. On les catégorise par rapport à leur date d'entrée dans le groupe. On distingue trois générations d'artistes.

La première génération d'artistes : les co-fondateurs

Elle est représentée par les co-fondateurs qui constituent l'ossature principale de l'orchestre. Il s'agit de Jean Serge Essous, Dieudonné Nino Malapet, Edouard Nganga, Saturnin Pandi*, Célestin Nkouka, Daniel Loubelo de la Lune* et d'Alfonso Ntaloulou, Rossignol*.³ En 1960, les musiciens de la République démocratique du Congo (RDC) intègrent le groupe. Il s'agit de Papa Noël, Diccky Baroza, Gerry Gérard*, Jacques Dinos et le capverdien André Arigot.

Nombre de ces musiciens congolais sont d'ailleurs considérés comme faisant partie de l'élite intellectuelle de l'époque. Comme le dit Luc Mayitoukou, directeur de la société ZHU (Mermo Makaya 2007) : « Nino, a toujours eu le charisme qui force le respect et la figure emblématique de Jean Serge Essous contraignait les jeunes recrues à respecter leurs engagements vis-à-vis de l'ensemble... ».

Avant d'être un métier, la musique constitua pour eux comme pour les jeunes citadins de cette époque une sorte d'exutoire, un dérivatif à la violence du monde urbain (Gondola 1997). Ils considéraient la musique comme une simple activité de divertissement. « On a joué longtemps pour le plaisir » disent-ils après un long concert. Les premiers musiciens paraissaient d'abord soucieux d'aménager leur cadre professionnel florissant sinon convenable ; ensuite ils s'adonnaient à leur passion musicale.

Du point de vue scolaire, le niveau général atteint, complété pour certains par la formation technique, distingue notablement ces musiciens de la majorité des jeunes urbains. Au niveau professionnel, on les trouve placés en bonne position

sur le marché du travail urbain. Le terme consacré pour les désigner sans ambiguïté est celui de « évolué » (Gondola 1997).

La condition professionnelle et surtout la formation intellectuelle les ont donc placés au-dessus du citoyen moyen. C'est ainsi que la grande partie des musiciens des Bantous ont marqué leur notoriété pendant la première décennie suivant l'après-guerre mondiale.

Avant de créer l'orchestre Les Bantous de la Capitale, la majorité de ces artistes ont évolué dans des grands ensembles musicaux, en 1954, dans Negro Jazz à Brazzaville et Rock-A-Mambo, Ok Jazz à Léopoldville, Kinshasa actuelle, en 1957. De ce dernier groupe sortiront, du reste, les co-fondateurs du célèbre orchestre Ok Jazz. Ces artistes ont toujours entretenu de bonnes relations de travail avec les grands musiciens de l'époque (Joseph Kabasele, Manu Dibangou, le musicien manager Henri Bowane et tant d'autres).

Lorsque ces musiciens sont engagés au sein des maisons d'éditions phonographiques de Léopoldville à savoir Loningisa (1955) et Essengo (1956), ils ont abandonné leurs métiers et se sont consacrés totalement à la musique. Ils se sont produits dans les plus prestigieux lieux de divertissement et de culture à Kinshasa (Air France, Park de Borck, Petit Pont...) et à Brazzaville (Faigmond, Macédo, Élisée bar, Congo zoba, les centres culturels de Poto-poto et de Bacongo...).

Deuxième génération : intermédiaire

Cette génération est constituée par des artistes qui sont entrés au sein de l'orchestre à partir de 1963. Il s'agit de Guy Fylla, Mpassi, Mermans Mbemba Pamelolo Mounka*, Mascott Samba*. En 1965, c'est la rentrée de Kosmos Mountouari, Samuel Malonga (Sammy Trompette) et Rikky Siméon Malonga en 1967.

La qualité de la voix et le bon maniement des instruments musicaux apportés par ces derniers vont augmenter l'audience et le renom de cette formation. L'arrivée du duo « Pamelolo et Kosmos » a révolutionné de plus cette formation comme le dit Tchichellé (2004) : beaucoup de mélomanes les considéraient, à un moment donné, comme les meilleurs voix de « deux rives du majestueux fleuve Congo ».

Le chanteur Ntesa Daliens, fondateur du groupe musical « Les Grands Maquisards » de la République Démocratique du Congo, tenait Les Bantous de la Capitale en très haute estime, puisque son souhait fut longtemps « d'évoluer dans cet orchestre avant de mourir ou de laisser la musique ». Selon lui, « l'orchestre Les Bantous est un monument et une école ; si l'on n'est pas un bon artiste, il est difficile d'y entrer et d'y rester longtemps car on y faisait des recherches, on n'admettait ni banalités ni facilités » (Manda Tchibwa 1996). Cet auteur pense qu'en 1967, Les Bantous allaient entamer leur ascension vers « le firmament des meilleures formations africaines ».

La troisième génération : la pépinière

Elle se forme à partir des années 70 par les artistes de la première et la deuxième génération qui préparent leur relève en recrutant les musiciens le plus jeunes. Ceux-ci vont constituer la troisième génération qui va assurer la relève de l'orchestre. On y compte Pambou Tchikaya, Simon Mangouani, Lambert Kabako, David Sita, Pierre Mafouta, Roger Siannard, Toussaint Essous, Yannick Mackango, etc. Selon J. Serge Essous, les meilleurs auteurs compositeurs de cette formation musicale sont : Pamelò, Kosmos, Bichikou, Mpassi Mermans et Samba Mascott (entretien 2007).

Il existe dans cette formation musicale, une relation intergénérationnelle qui favorise une interaction entre les membres de l'orchestre. Il y a aussi une stratification de groupe, chaque catégorie subit l'influence des autres. Les aînés initient les cadets dans l'apprentissage de la musique et l'utilisation des instruments comme la clarinette, la trompette. Ils les orientent dans le modellement des compositions par rapport à la vision du groupe et de s'inscrire dès leurs premiers enregistrements, aux bureaux de droits d'auteurs.

Les résultats de l'enquête menée auprès des musiciens montrent que 70 pour cent de musiciens sont nés dans les différentes régions (Likouala, Lékoumou, Bouenza, Sangha, Plateau, Cuvette, etc.) du Congo et 30 pour cent d'entre eux sont nés à Brazzaville les musiciens appartiennent à différentes ethnies, ce qui fait la diversité des thèmes dont l'inspiration vient des réalités traditionnelles. Nous ne pouvons pas parler de ces produits sans évoquer la source d'inspiration de ces artistes, leur thématique et leur style.

- La source d'inspiration :

Dans sa construction rythmique aussi bien que dans son interprétation, cette musique, pour reprendre l'expression consacrée par Sylvain Bemba, « a puisé dans une variété de sources qu'on peut essayer de répertorier en suivant un ordre chronologique approximatif. Toutes ont eu autant d'influences qui ont permis à cette musique d'exprimer sans cesse l'innovation, en rupture constante avec son propre passé » (Bemba 1984). Ainsi, comme sources d'inspiration, on peut citer :

- La musique traditionnelle : elle est l'une des sources fécondes qu'on peut à juste titre placer aux origines premières et de laquelle la musique des Bantous s'est sans cesse inspirée au cours de son évolution. Un grand nombre d'artistes n'étaient d'ailleurs pas des citadins.
- La trilogie coloniale : les chants des scouts, des chorales religieuses et les fanfares militaires ont poussé certains artistes à jouer les instruments comme la clarinette, le saxophone.

- Le high-life et les rythmes latino-américains : l'apport extraordinaire renouvelé des autres styles musicaux africains (le high-life ghanéen, la caste des Saros du Nigeria), les rythmes trépidants venus de Cuba et des Caraïbes et de l'Amérique latine ont imprégné et donné des sons et des nouveaux styles à la musique congolaise en général et aux Bantous en particulier.
- La chanson Française a aussi influencé les musiciens des Bantous. Il s'agit particulièrement des romances de Tino Rossi avec des mélodies comme « Marinella » qui ont contribué à la vulgarisation de cette musique française. Celle-ci est bien connue dans les milieux dits « évolués » (Bemba 1997).
- Les faits vécus et rapportés, la fiction qui vient de leur imagination font aussi partie de ces sources.

- La thématique

La thématique de leurs chansons est très profonde comme le souligne Manda Tchébwa dans son livre. L'auteur essaye de mesurer la diversité des thèmes utilisés par les musiciens congolais. L'amour en est de loin le plus fréquent, le plus important ; les fêtes, l'éducation de citoyens, le domaine politique « *Tokumisa Congo, l'Unité africaine* », la mort ou le deuil. Le respect de la femme, sa sacralisation en tant que mère sont aussi des thèmes qui ont été abordés.

Le discours véhiculé par cette musique était essentiellement un discours d'intégration et d'adaptation au monde urbain nouvellement organisé. Cette musique est née de la ville, elle porte les caractéristiques de la ville et est discours de la ville (Matondo Koubou Touré).⁴

- Le style

La rumba congolaise a commencé, dans nos villages, avec le tam-tam ou « *ngoma* » et la voix humaine. Mais c'est avec la guitare qu'elle a acquis ses lettres de noblesse. Elle est partie ensuite à la conquête du monde, a séjourné dans les Caraïbes, l'Europe, puis est revenue au pays ancestral où elle « accompagnera toutes les péripéties de l'évolution des musiques des deux rives... » (Manda Tchébwa 1996). La *Nkoumba*⁵ appelée plus tard à Cuba Rumba est une danse de nombril ayant pour origine l'Afrique Centrale. La danse du nombril est une expression folklorique charnelle permettant à un couple de danseurs de danser nombril contre nombril. Lorsque la Rumba est revenue en Afrique entre les années 40 et 50 après avoir été longtemps un moyen d'expression artistique et de revendication des Noirs qui dénoncent l'injustice dont ils sont victimes à Cuba, elle a été réappropriée par les Africains. Avec le temps, les musiciens africains intègrent leur folklore dans ce riche patrimoine culturel et enrichissent d'autres courants musicaux.

Parmi les innovations introduites par cette formation musicale, nous citons la salsa Congolaise, qui s'est spécialisée dans l'adaptation des compositions latino-américaines. Ce groupe a aussi créé des danses comme : le « *cha cha cha* » ; le « boucher » ; et le « *kiri-kiri* » qui ont fait le tour du monde et restent la source profonde de nouvelles danses actuelles en Afrique centrale et de l'ouest.

Les tendances des produits musicaux

Les tendances des produits musicaux de cet orchestre se sont situées à l'intersection de l'évolution de leurs chansons ainsi que dans les différents spectacles réalisés tout au long de son parcours.

Les chansons

Bivoua (2004) définit la chanson comme un art du langage et de l'organisation des mots, mémoire des peuples, conservatoire de leur passé, instrument de dialogue social. Elle est aussi un liquide organique qui irrigue constamment tous les secteurs de la vie collective... c'est par conséquent un document oral important (Obenga 1988). La particularité de ce groupe est qu'il accorde la primauté au texte des chansons.

Les chansons de cette formation ont subi de transformations au cours des différentes phases du cycle de vie de Bantous. Cette musique en tant que moyen d'expression et de communication, a aidé et dénoncé les travers, les défaillances de la société. Elle a créé, entretenu et galvanisé la fibre patriotique et a fait aussi prendre conscience aux africains.

Dans la phase de lancement de l'orchestre, il y a eu la création des œuvres nationalistes, une musique de revendication des indépendances, de liberté et de décolonisation de l'Afrique. Ces chansons devraient pousser les colons à libérer les colonies francophones d'Afrique noire, en particulier le Congo.

Ses chants engagés ont suscité une prise de conscience à la population congolaise, la chanson comme : « *Beto mpe ba bantu* » (nous sommes aussi des hommes) et « *l'Unité africaine* » de Jean Serge Essous ont été des véritables *best-seller* révolutionnaires. La chanson est apparue pendant cette période comme un moyen idoine pour redire, exalter et réaliser l'unité congolaise et/ou africaine prônée et revendiquée par Lumumba.

A la phase du décollage, l'orchestre a enregistré des chants patriotiques pour soutenir la révolution populaire avec le socialisme scientifique prôné par le Président A. Massamba Débat. On constate alors des chansons engagées comme : *Tongo etani na mokili ya Congo* (le réveil au Congo), *Tokumisa Congo* (Honorons le Congo), *Kota na URFC* (Entre dans l'union révolutionnaire des femmes congolaises) ...

La diversité des thèmes relate les réalités sociales congolaises : la femme, le mariage, l'amour, le voyage, ... et caractérise la période de la maturité. Celle-ci montre que ce groupe a apprivoisé, conquis et offert à son public, tant national

qu'international, ce qu'il vit au quotidien. Il compose des chants comme : *Masuma* (le Bateau), *Congo na biso* (notre pays le Congo), *c'est sérieux tantine*, *Bantous mokili mobimba* (les Bantous dans le monde entier).

Lors des dislocations du groupe qui correspondent aux phases de déclin, les musiciens continuent à composer les chants à l'intérieur desquels on remarque quelques compositions authentiques par rapport à la tension du moment : l'apparition de chants provocateurs. Ainsi, en 1975, Les Bantous de la capitale composent la chanson « *Nkoumbi nzila* » (un rat qui évolue sous la terre) de Gérard Biyela. Cette chanson stipule que quelles que soient les menaces et provocations qui se présentent, le rat est sous la terre et continue de vivre. En dehors de cette chanson, les musiciens qui sont restés fidèles à l'orchestre n'ont pas jugé nécessaire de composer des chansons pour « détruire » les groupes dissidents, ils resteront toujours nos frères, estiment-ils (entretien 2008).

Par contre les dissidents ont composé des chansons comme :

- « *La lettre ouverte* » de Kosmos Moutouari ; « *Nkouka badia nseke* » (un arbre solide, indéracinable) de Célestin Nkouka célio ; tous deux ayant rejoins l'orchestre CEPAKOS.
- En 1990, Célestin Nkouka évoluant dans l'orchestre le Bantou monument compose la chanson : le divorce consommé effacé de « *Lokoso Jannot* » (Jannot est gourmand) et de Mermans Mpassi.

Pendant les périodes de relance, l'orchestre a enregistré des chansons beaucoup plus conciliantes. Après avoir vécu ensemble depuis bientôt un demi-siècle, ces musiciens constituent une famille.

Cette formation musicale détient un répertoire très fourni contenant plus de deux cent chansons. La liste de produits (chansons) est très longue et variée. Nous avons répertorié quelques chansons produites au cours de leur cycle de vie (cf. tableau en Annexe).

Les spectacles (festivals, concerts)

La musique, sous toutes les latitudes, a constamment fait fi des frontières, passant d'un espace culturel à un autre, d'un pays à un autre par le truchement des brassages humains et des mouvements migratoires. Elle est au centre de la socialisation des peuples.

Juste après leur première sortie, le 15 août 1959 au bar dancing Faignond à Brazzaville, cette formation a réalisé plus d'un millier des concerts au Congo comme ailleurs. Dans les différents lieux de divertissement où se regroupent les associations, la musique de cette formation attire plus de foule. Le succès de cette formation conduira l'orchestre à participer à plusieurs rencontres tant nationales qu'internationales pour représenter la culture congolaise.

Tableau 2 : Production des spectacles au cours du cycle de vie des bantous

Phase du cycle de vie	Années	Activités (concerts et festivals)	Observations
Lancement (1959-1960)	1959	-1 ^{er} concert chez Faignond (Brazzaville) - Concert au Petit Pont (Léopoldville, actuel Kinshasa)	-Signature d'un contrat à durée indéterminée de jouer chaque week-end - Signature d'un contrat de jouer dans la semaine
Décollage (1960-1967)	1960 1964 1964 1965 1966	-Fête de l'indépendance, -Tournée internationale (Togo, Cote d'Ivoire, Sénégal, France, Belgique,...) - Tournée au Cameroun -1 ^{er} jeu Africain à Brazzaville -Festival mondial des arts nègres au Sénégal	
Maturité (1967-1972)	1969	-Festival panafricain de la musique en Algérie	
1^{er} Déclin (1972-1977)	1972 1974 1976 1977	1 ^{ère} séparation - Echange culturel entre le Congo et la Cuba - Festival de Dakar - Festival de Lagos	Création de l'orchestre National
- 11^{ème} Relance, 2^e décollage et 2^e maturité (1978-1987).	1978	- 6 ^e Festival de la jeunesse et des étudiants à la Havane à Cuba	Retour des musiciens dissidents
2^e Déclin (1988-1990)	1988	2 ^e séparation - quelques tournées à l'intérieur du pays (à Pointe Noire et Pokola)	Les événements politiques : la première guerre dans le quartier sud de Brazzaville en 1993 (déstabilisations des orchestres)
3^{ème} Relance (1996)	1996	-1 ^{er} Festival panafricain de la musique (FESPAM) : reconstitution de l'orchestre Bantous de la Capitale	
3^{ème} Déclin (1997-2002)	1997	- Ngombi festival de Bangui initiative de	les événements politiques : les guerres

Source : auteur à partir des données d'enquête (entretiens, 2007)

Les phases du cycle de vie et les facteurs explicatifs

Cette partie montre les différentes phases du cycle de vie de cette formation musicale depuis sa création jusqu' à nos jours et les facteurs déterminants.

Les phases du cycle de vie de l'orchestre

Les différentes phases de cycle de vie de l'orchestre se présentent comme suite :

La phase du lancement (1959)

C'est la période de la création de l'orchestre. Les musiciens sont en majorité des co-fondateurs que nous appelons les musiciens de la première génération. Ces sociétaires ont joué un rôle capital dans la fondation et l'évolution des deux grands orchestres Kinois (Rock-A-Mambo et OK Jazz). Ces musiciens sont revenus à Brazzaville en 1959. Ils étaient déjà à cette époque des artistes de renommée internationale.

Comme groupes rivaux à l'orchestre Les Bantous pendant cette période, on peut citer les orchestres concurrents tels que : au niveau de la République du Congo : le Cercul Jazz de Franklin Boukaka et le Negro Band. Du côté de la RDC, il y a trois orchestres : l'African Jazz de Kabasselé (grand Kallé), African fiesta de Nico Kassanda et Rochereau et enfin l'Ok Jazz de Luambo Makiadi (Franco). Ces trois groupes ont tenu tête pendant plusieurs phases de cycle de vie de Bantous.

La phase de décollage (1960-1967)

La prestation musicale des Bantous lors des festivités du premier anniversaire de l'ascension du Congo à l'indépendance fera date. En effet, par sa très haute facture, cette prestation qui a eu lieu en présence du président Fulbert Youlou, Président de la République, et ses hôtes Africains et Européens a été une opportunité majeure pour une meilleure reconnaissance de ce groupe. C'est ainsi que Les Bantous ont par la suite fait un long périple africain, européen et américain, représentant la culture congolaise à travers le monde et participant à plusieurs festivals.

Cette phase est caractérisée par le recrutement des musiciens de la deuxième génération. Malgré ce décollage, l'orchestre a enregistré des sorties et retours de quelques musiciens.

- En 1960, la sortie de guitaristes Dicky, Jacques Jacky et Edouard Nganga (qui va revenir en 1964) ;
- 1963 : la sortie de Papa Noël et Gerry Gérard qui vont repartir à Kinshasa ; et l'entrée de Mermans Mpassi qui va remplacer le guitariste Papa Noël ;
- 1965 : 1^{ère} sortie de Pamelou Mounka pour aller jouer à l'Africa Fiesta de Tabou Ley, il reviendra en 1966 ;
- 1966 : départ d'Essous pour Les Antilles pour revenir en 1971, il a évolué dans Ricco Jazz des Antilles.

La phase de la maturité (1967-1972)

Pendant cette période, l'orchestre arrive à son firmament de gloire, la majorité des musiciens de la deuxième génération deviennent de grands auteurs compositeurs et ont un renom international. L'orchestre compose au cours de cette phase ses plus grandes chansons qui sont devenues des classiques parce qu'elles sont toujours appréciées par le public. L'orchestre a eu une augmentation d'audience sur le plan national et international.

A ce niveau, il apparaît d'autres jeunes formations concurrentes. Au Congo, il y a l'entrée en scène des orchestres comme les Trois Frères de Locko Massengo, Michèl Boyibanda et Youlou Mabiala et l'orchestre le kamikaze Loningisa de Youlou Mabiala. Du côté de la RDC est apparu l'Afrisa international de Rochereau, les Grands Maquisards de Ntesa Daliest et tant d'autres.

La phase de 1^{er} déclin (1972-1977)

A la suite d'une grande réunion convoquée par la direction de l'orchestre, il y a eu des incompréhensions qui poussèrent une bonne partie des musiciens de quitter le groupe en 1972. Il est à noter qu'au cours du lancement de l'orchestre, 100 pour cent de musiciens co-fondateurs étaient des auteurs et compositeurs. Ces derniers ont formé les musiciens qui sont entrés pendant les phases de décollage et de maturité, ce qui fait que pendant les années 72, 90 pour cent de musiciens de la deuxième génération deviennent aussi des auteurs compositeurs (enquête 2008). Pendant cette période, l'orchestre subit quelques influences tant internes qu'externes et celles-ci produisent des incompréhensions qui conduisent au conflit.

Le conflit est présent dans toutes les sociétés. La lutte est aussi une forme d'action sociale, c'est aussi un bon catalyseur d'une société (Bonnier 1997). Le conflit est une opposition de sentiment, d'opinion entre deux personnes ou dans un groupe. Dans une perspective sociologique large, les conflits peuvent être définis comme l'expression d'antagonismes entre des individus ou des groupes pour l'acquisition, la possession et l'utilisation de biens matériels ou symboliques (richesses, pouvoir, prestige...), l'objet de tout conflit ouvert étant de modifier le rapport de forces entre les parties (Bonnier 1997). M Crozier (1963) souligne que, dans la plupart de cas, il y a conflit entre deux objectifs considérés comme contradictoires d'efficacité dans l'instant et de capacité d'adaptation au changement.

Ces conflits au sein du groupe Les Bantous de la Capitale entraînent la formation de trois groupes musicaux, aux intérêts différents, éclatés, réducteurs de l'audience du premier groupe :

- En 1973, Célestin Nkouka, Kosmos Moutouari et Pamelou Mounka vont créer l'orchestre « Le Peuple » qui deviendra plus tard « CEPAKOS » qui signifie : Célestin (*Cé*); Pamelou (*Pa*) ; Kosmos (*Kos*) ;

- Un autre groupe de musiciens : Edo Nganga, Mermans Mpassi, Théo Bichikou vont fonder l'orchestre « Les NZOÏ » c'est-à-dire les Abeilles ;
- Les Bantous ont continué leur parcours en recrutant les trois premiers musiciens de la troisième génération.

A l'analyse des mutations qui s'opèrent au sein de ce groupe, force est d'affirmer que dans une organisation sociale, tout s'explique par les réalités inaliénables répondant à un ordre : la naissance, la croissance, la maturité et la mort. Or, en sociologie, la mort signifie la vie. Autrement dit, pour qu'on parle de l'existence, de la vie, il faut qu'il y ait d'abord la mort, comme des grains enfuient dans le sol avec l'espoir de les voir ressortir très nombreux. C'est ainsi que le premier déclin de ce groupe Les Bantous fait naître deux grandes formations musicales à savoir le CEPAKOS et Les NZOÏ.

La question de leadership est l'un des facteurs essentiels qui a généré les conflits au sein de ce groupe en 1972. L'implication maladroite des mélomanes et des producteurs véreux dans ces conflits entraîna la déstabilisation de ce groupe. On sait dorénavant que le problème de leadership est un des problèmes majeurs qui occasionnent les séparations des groupes.

En effet, des enjeux sociaux liés à la rentabilité font apparaître les relations conflictuelles entre les musiciens. Tout le monde veut gérer, jouer le rôle de leader. La majorité des musiciens deviennent célèbres, leurs chansons font du succès sur le plan national et international. Pendant les concerts et festivals, les mélomanes demandent les « nouveaux succès ». Cela crée certains comportements (orgueil personnel...) auprès de musiciens, le succès exaltant les ambitions de certains auteurs et compositeurs au détriment de l'harmonie du groupe. Il se pose aussi le problème de suspicion entre les membres du groupe sur les questions de la gestion financière et de l'administration.

Certains mélomanes et producteurs véreux encouragent et poussent ces musiciens à créer aussi leurs formations musicales en leur promettant un soutien financier et moral total (enquête, 2008). Ces contradictions amènent le conflit dans le groupe et celui-ci se disloque.

Nous sommes en présence de trois groupes musicaux. On a constaté une diminution de l'audience et des recettes au sein de la formation parce que certains consommateurs suivaient leurs idoles qui travaillaient pendant cette période soit dans l'orchestre CEPAKOS, soit dans Les NZOÏ.

En 1976, pendant la période du monopartisme, le Ministère de la culture et des arts, à travers la Direction générale des affaires culturelles, a décidé de créer l'Orchestre national. Celui-ci est composé de meilleurs musiciens de différents groupes musicaux congolais. Mais l'ossature de cette formation était composée par les musiciens des Bantous au sens le plus large (les artistes des Bantous et ses

dissidents). Cet orchestre national a représenté le Congo en 1977, au Sénégal, lors du 70^e anniversaire du Président Léopold Sédar Senghor, puis au festival de Lagos. Cet Orchestre National a réalisé plusieurs tournées à travers le monde.

La phase de la 1^{ère} relance et de redécollage (1978-1987)

Grâce au concours des mélomanes de la musique des Bantous de la capitale, certaines associations telles que le Comité Bantous, le média et les grands mécènes, les artistes dissidents vont regagner leur formation d'origine. Le retour de ces artistes notamment Edo, Célio, Mermans, Bichikou, Pamelou, et Kosmos va redynamiser le groupe.

En allant créer d'autres groupes musicaux, ces musiciens dissidents ont vu leur popularité augmenter pendant un certain temps, mais après, ils réalisèrent que leurs recettes ne faisaient que chuter et aucun des groupes n'avait percé sur le plan national et international. Ils ont oublié qu'en travaillant ensemble ils gagneraient plus. Les Bantous, étant un groupe primaire solidaire, accepte d'intégrer les musiciens dissidents. Selon E. Durkheim, l'intégration est garante du fonctionnement même de la société (Echaudemaison 2007 et R. Benedict 2002). Il pense que cette intégration sociale est un mode non violent de résolution des conflits, déjouant toute agressivité. Il y a une réorganisation de l'orchestre, les musiciens prennent la résolution de travailler ensemble comme avant car il constitue une famille.

En 1986, le Maire de Brazzaville Jean Jules Okabando achète des instruments de musique qu'il a offerts à l'orchestre. Par ailleurs, la reprise des concerts et tournées va prendre de l'ampleur et l'orchestre produit des nouveaux albums.

La phase de la 2^e maturité (1987)

Neuf ans plus tard, l'orchestre a retrouvé sa notoriété au niveau national et international. Il réalise quelques tournées dans la sous-région de l'Afrique centrale. Plusieurs orchestres des deux Congo entrent en compétition au cours de cette deuxième phase de maturité: le kamikaze Loningisa, l'Ok Jazz, Zaïko Langa Langa et Viva la Musica...

La phase du 2^e déclin (1988-2000)

Après un voyage au Gabon, il a y eu des incompréhensions entre les musiciens, certains artistes sont découragés et quittent le groupe. Il s'agit de Célestin Nkouka, Jerry Gérard, Alphonso Ntaloulou, Pamelou Mounka, Edo Nganga, Mermans Mpassi, Sammy Trompette. Ces derniers vont créer en 1990 l'orchestre « Les Bantous Monument ». Pendant cette période, les deux groupes, Les Bantous de la Capitale et Les Bantous Monument entrent en compétition.

Cependant, l'orchestre Les Bantous de la Capitale continue d'évoluer avec Nino Malapet, Saturnin Pandi et quelques musiciens de la deuxième et de la troisième

génération malgré la diminution des audiences. Le groupe a effectué quelques voyages à l'intérieur du pays : à Pokola et Pointe Noire.

La décennie 1990 a été sombre pour cette formation. Les conflits armés à répétition sont venus renforcer la marche vers le bas de l'orchestre. Ces conflits ont par ailleurs déstabilisé la production culturelle congolaise.

La phase de la 4^e relance (2003 à nos jours)

Le Festival Panafricain de la Musique (FESPAM) est une organisation panafricaine qui vise à regrouper des artistes du monde entier et essaye de redynamiser la musique congolaise. La 5^e édition du festival de 2003 a entraîné la reconstitution, et la relance de l'activité culturelle de cette formation musicale. En outre, l'orchestre a participé au mois de mai 2007 au Festival de musique métis d'Angoulême en France et deux autres festivals en Belgique et en Hollande et continue actuellement à se produire.

A côté du FESPAM, il faut noter aussi le retour d'un climat sociopolitique favorable à la reprise intégrale des activités culturelles dans tout le pays.

Les facteurs explicatifs du cycle de vie

Plusieurs facteurs politiques, économiques et socioculturels ont favorisé et influencé le cycle de vie de cet orchestre pendant ses 49 ans d'existence.

Facteurs politiques

La République du Congo a été colonisée par la France. Elle a fait partie des pays membres de l'Afrique Equatoriale Française (A.E.F) dont Brazzaville était la capitale et celle de la France libre en 1944. Or, cette formation musicale a vu le jour pendant la période de transition coloniale. Au cours de cette période très sensible de l'histoire, les mouvements de revendication des indépendances africaines (en RCA, au Congo belge, au Gabon, etc.) ont influencé la majorité des artistes de cette formation. L'éveil de conscience de la population des colonies poussa les musiciens congolais évoluant à Léopoldville (actuelle Kinshasa) de regagner leur pays pour y travailler et relever la musique congolaise.

Le 15 août 1960, à la proclamation de l'indépendance du Congo, l'orchestre participa à cette grande manifestation devant les hôtes du nouveau Président élu, l'abbé Fulbert Youlou. Suite à cette prestation, les Bantous ont commencé à avoir un rayonnement international.

La chute du président Fulbert Youlou en 1963, a conduit à un changement de régime politique. Du régime « libéral », les nouveaux dirigeants politiques du Congo ont opté par « le socialisme scientifique », option politique qui tolère moins bien la libre expression des citoyens. Dès lors, cette musique a cessé d'être le moyen permettant à l'artiste d'affirmer son identité dans la société, de dénoncer les maux

et les souffrances liées à la crise urbaine. La doctrine marxiste a galvanisé à ses dépens les forces musicales locales, au profit d'une idéologie qui envisageait le monde autrement. En effet, selon Sylvain Bemba,

La philosophie du moment était : il faut donc poser le problème de la destruction de la culture bâtarde dont nous sommes les héritiers. Nous devons détruire pour construire... Nous devons détruire les traits négatifs de nos coutumes et traditions afin que l'ancien, expurgé des éléments négatifs, serve le contemporain afin que notre culture ait une forme nationale et un contenu révolutionnaire (Bemba 1984).

Ngodi (2004) pense que le socialisme scientifique considère l'art comme une arme de combat pour affronter les dérives des sociétés capitalistes. Les oeuvres musicales sont exploitées pour propager et défendre l'idéologie du parti unique. Selon toujours cet auteur, tous les événements mémorables du Congo font l'objet des chants patriotiques et des hymnes à la gloire du pouvoir. La musique engagée a dès lors fait son entrée, contribuant à intégrer le message politique dans la socialisation des loisirs (Bemba 1984). Malgré cette intrusion du politique, ce groupe musical a essayé de garder son thème favori : l'amour. Il chante parfois sur l'inégalité, la cohésion, la réconciliation. Ce dernier thème est inspirateur, dans ce sens qu'il souligne par la « réconciliation », les vellétés d'une époque et d'un Congo déchirés par d'incessantes crises politiques et idéologiques. La réconciliation, via le thème de la « paix » reste d'actualité dans le monde politique actuel. Les crises politiques aidant, politiques, chrétiens, musiciens et associations féminines lient le développement du Congo à la réconciliation nationale, au dialogue intégral et inclusif et la paix sociale.

Les conflits armés à répétition que le Congo a connus ont contribué à la destruction des infrastructures musicales (pillage de l'Institut Africain du Disque (I.A.D) en 1993, vol des instruments de musique de ce groupe, pertes des biens de musiciens). Ce contexte de chryso-gène a replongé Les Bantou de la Capitale dans une nouvelle phase de déclin.

La musique congolaise, bien que présente dans le continent africain, n'est pas encadrée sur le plan local, faute d'une politique culturelle vivante au niveau du pays. Dans un environnement non structuré, les artistes musiciens travaillent plus pour la survie.

Les facteurs économiques

Pendant la période coloniale, la deuxième guerre mondiale a entraîné l'exode des marchands européens vers l'Afrique, d'où l'installation de maisons d'éditions phonographiques à Léopoldville actuelle Kinshasa en 1948 par des Grecs. Lorsque ces musiciens (de la première génération) furent engagés dans ces maisons d'édition

Loningisa et Essengo, ils ont abandonné leurs fonctions professionnelles (électromécanicien, aide comptable, etc.), et se sont consacrés totalement à la musique, celle-ci étant devenue leur carrière définitive, l'ère du professionnalisme commença. Depuis lors, la musique est devenue un produit de consommation, une marchandise.

Les bars dancing étaient et sont encore des lieux de divertissement, mais aussi des endroits où ces musiciens vendaient leurs produits à travers des concerts. L'éclosion des bars dancing est directement liée à la professionnalisation des musiciens congolais et à la compensation en numéraire (Gondola 1997).

La vente d'instruments de musique comme la guitare, le saxophone, la clarinette..., et les nouveaux instruments modernes utilisés par les orchestres et la vente libre des appareils (radio, tourne-disque, phonographe) permettent aux mélomanes d'acheter les disques et de savourer cette musique.

L'installation de la première radio dans la zone A.E.F en 1940, et plus tard de la radio Congo, permet la diffusion continue des différentes partitions de la musique des Bantous.

Le lancement de la télévision congolaise et zaïroise en 1967, au temps du régime de parti unique, a contribué à l'influence, à la promotion et la diffusion de cette musique. Les téléspectateurs des deux Congo, ne visualisaient que ces deux chaînes. Cela a eu comme conséquences une augmentation d'audience de ce groupe musical (l'achat des produits : disques et cassettes ; la participation aux concerts et les tournées).⁶

Deux chroniqueurs de la radio et télévision congolaise affirment que ces deux stations publiques avaient pour mission de diffuser et promouvoir la musique congolaise. Les médias congolais jouent un grand rôle dans la promotion de la musique de Bantous.

Avant 1990, les professionnels de la communication proposaient 90 pour cent de l'audition de la musique congolaise et le reste de la musique étrangère (entretien 2008). Ce n'est qu'après les périodes de conflits que sont apparus, d'une part plusieurs médias privés qui jouent diverses musiques, privilégiant de moins en moins la musique des Bantous, et d'autre part, des comportements nouveaux : certains musiciens viennent corrompre les médias pour que leurs tubes soient plus diffusés.

Pendant les périodes de déclin les médias nationaux ont joué un rôle très important de médiation pour réconcilier les différents acteurs du groupe.

L'année 70 marque le démarrage effectif de la Société Congolaise du Disque (SO.CO.DI) et plus tard, l'Industrie Africaine du Disque (I.A.D). Cette société phonographique a permis de relancer la production musicale de la sous-région d'Afrique centrale et de l'orchestre Les Bantous.

Par contre, certains facteurs économiques ont contribué à réduire l'audience de cette formation et engendré des phases de crise et de déclin. Il s'agit notamment :

- Des crises économiques et de la dévaluation du franc CFA qui ne permettent plus aux mélomanes aux revenus modestes d'acquérir les produits et d'assister fréquemment aux spectacles de cet orchestre.
- La destruction de quelques infrastructures musicales au cours des derniers conflits socio-politiques qui a limité la production musicale ; avec comme conséquence une faillite de l'économie musicale congolaise. Ainsi, les artistes sont contraints d'enregistrer leurs produits à l'étranger et cela implique des coûts de production importants. En effet, les Bantous ont enregistré en Mai 2007 leur dernier album *Les succès de Bantous de 1980 à nos jours* en Europe. Selon Léon Tsambu Bulu (2004) : « En travaillant à l'extérieur de manière permanente ou intermittente, les artistes congolais font tourner à plein régime les usines et l'économie des pays d'accueil au détriment de nos économies nationales ». Cette extraversion représente un manque à gagner et une sortie des capitaux pour l'économie nationale.

La mondialisation conduit à la libéralisation des marchés politique, économique et social, qui occasionne la concurrence entre ces différents marchés (Sylla 2003). Aujourd'hui, la rapidité des communications permet à une véritable culture mondiale d'influencer les modes de vie et de consommation. La mondialisation traduit l'ouverture des frontières et la musique étrangère envahit l'environnement culturel congolais. Cette musique est devenue une menace pour l'évolution de la musique congolaise. La présence constante de la musique américaine (le Rap, R'NB, le hip-hop, la musique techno et tant d'autres) et de la musique de l'Afrique de l'Ouest (le coupé décalé) affectent la musique de l'orchestre Les Bantous. La diffusion de ces musiques par plusieurs stations de radio et chaînes de télévision influence aussi les auditeurs qui sont des clients potentiels.

Comme ces derniers apprécient aussi d'autres musiques étrangères que Congolaise, il y a eu une diminution d'audience de ce groupe. Beaucoup des courants musicaux s'essoufflent, les médias nationaux sont devenus la cible principale des nouveautés musicales étrangères. Ils font alors la propagande des idées d'une société multiculturelle.

L'avancée des nouvelles technologies de l'information et de la communication, par l'implantation des antennes paraboliques, l'Internet, la standardisation de l'outil informatique... affecte cette musique comme on peut l'illustrer par la « piraterie » qui est un phénomène négatif nouveau. Le phénomène de la piraterie est devenu un mal international. Elle affecte la propriété intellectuelle de ces artistes, surtout les auteurs et compositeurs qui ne vivent que du fruit de leurs œuvres.

Le bureau congolais de droit d'auteur (BCDA), depuis 1992 ne joue plus son rôle sur le plan national et ne travaille plus avec les autres bureaux de la sous-région, même du continent africain. Il reste en relation partielle avec le bureau de la France.

Les facteurs socioculturels

Plusieurs facteurs socioculturels ont influencé le groupe pendant l'époque coloniale et post coloniale. Une grande majorité de co-fondateurs ont débuté leur carrière musicale à Brazzaville avant d'aller à Léopoldville où ils vont développer leurs talents dans les orchestres phares de la place.

- La création des centres culturels de Poto-poto et Bacongo, deux quartiers populeux de Brazzaville comme lieux de manifestations culturelles et de divertissement, a aidé nos jeunes musiciens à apprendre à jouer les instruments modernes comme la guitare, la clarinette, etc. La musique était un élément culturel lié au divertissement des indigènes ou population autochtone.
- La création des bars dancings comme lieux de divertissement, a contribué à renforcer la socialisation et l'émancipation des populations.
- La mise en place de certaines associations telles que le Comité Bantous, a permis de soutenir ce groupe à travers un appui moral, logistique et financier. Selon les chroniqueurs musicaux, ce groupe a de la chance par ce qu'il est aussi soutenu par des grands mécènes comme les présidents Sassou Nguesso, Omar Bongo, l'actuel Ministre du travail Martin Bemba, l'Ambassadeur Jean Jules Okabamdo (représentant de la République du Congo en Lybie) et un grand nombre de mélomanes qui sont devenu avec le temps des grands responsables dans ce pays. A chaque fois qu'il y a des tensions au sein de l'orchestre, ils interviennent pour la réconciliation et aident tant soit peu financièrement le groupe (entretien 2008).
- La phraséologie idéologique et le culte du parti unique se sont développés immédiatement au lendemain de la chute du régime du président Youlou, premier président du pays. Les orchestres ont participé au sentiment patriotique et révolutionnaire. En janvier 1964 par exemple, Radio Congo organisait pour la première fois le prix de la chanson « Référendum » dont le thème choisi fut la « révolution ». En gagnant le premier prix du concours, Les Bantous perdait par là leur indépendance vis-à-vis du pouvoir politique et de leur rôle d'interprète des sentiments populaires. C'est en grande partie cette allégeance au pouvoir politique et sa transformation en organe de propagande politique qui stérilisa au moins jusqu'au début des années 1970 la musique congolaise (Gondola 1997). Les mouvements révolutionnaires des années 63 ont entraîné un changement des habitudes

des musiciens et des consommateurs de leurs produits. A ce titre, on peut citer la réduction des heures de production (concerts) à cause du couvre-feu.

- L'influence de la musique de la République Démocratique du Congo. Cette musique est plus suivie par les congolais de Brazzaville. Les phénomènes de « générique : sorte d'introduction, de prélude dans une chanson sous forme de 'chauffé' qui est un rythme saccadé, a pris le dessus sur la longueur des paroles. Un album qui serait entièrement « à la parole », serait voué à l'échec commercial international puisque limitant son audience à quelques nostalgiques d'antan ». Un autre phénomène est suivi : le « *Mabanga* »⁷ les artistes s'appliquent à citer des noms des individus, des notables, hommes politiques » moyennant finance. « Ces phénomènes ont dépassé le cadre de la chanson pour devenir un enjeu économique majeur. On s'achemine vers une musique plus commerciale, lucrative au détriment de la créativité, de la recherche des langages poétiques (Mambankou 2007). Le *Mabanga* est devenu une forme de corruption musicale qui viole sous le couvert de la quête du bien-être social des musiciens, l'identité et la personnalité morale des individus fréquemment cités dans ces chansons. Ce qui traduit une déchéance morale et sociale de ces individus, quoi qu'ils se considèrent eux-mêmes honorés par ceux qui chantent pour eux. La musique congolaise est donc à la croisée des chemins entre la volonté de promotion culturelle et la quête permanente du bien-être social des ces principaux acteurs que sont les musiciens.
- La musique religieuse qui a une large écoute depuis la décennie 90, affecte aussi la musique de cette formation.
- L'absence des salles de spectacle dans le pays. Les musiciens vivent de leur art qui est la musique. L'un des sources de production financière de groupe est le spectacle. Il s'avère que depuis les années 90, les différentes salles de spectacle publiques du pays ont été cédées à des acteurs privés qui privilégient souvent leur cession aux groupes religieux pour de célébration de cultes, de mariages, etc.
- Les effets de la guerre et la pauvreté ont fait perdre aux mélomanes, le goût et l'habitude de fréquenter les lieux de spectacles. Certains musiciens des Bantous trouvent que les concerts réalisés dans les salles louées par le groupe ne sont plus rentables. Par ailleurs, ceux-ci pensent que les contrats de production relatifs aux mariages, aux retraits de deuil, aux anniversaires, et fêtes nationales rapportent plus de gain à l'orchestre.
- Depuis la fin de la guerre, cet orchestre est un peu absent de la scène congolaise, il n'est plus apprécié que par un carré des mélomanes qui veulent savourer les merveilles du passé.

En somme, la conjugaison de ces facteurs a favorisé et affecté l'évolution de cette formation musicale pendant ce demi-siècle.

Enquête sur les consommateurs

Notre enquête de terrain sur un petit échantillon de mélomanes a permis d'avoir quelques tendances explicatives de l'apport de l'orchestre à la musique congolaise (tableau 3) et les facteurs influençant le cycle de vie des Bantous (tableau 4).

Tableau 3 : Apport des Bantous à la musique congolaise

Apport à la musique congolaise	nombre	Pourcentage (%)
-l'orchestre a représenté le pays à l'étranger	3	8,8
-il a une renommée internationale	12	35,3
-il est l'âme, le socle, le pilier de la musique congolaise de deux rives	7	20,2
-la thématique touche la sociologie congolaise	13	38,2
-l'évolution et l'épanouissement de la musique congolaise	2	5,8
-ils jouent d'autres rythmes et créent des danses qui ont fait le tour du monde (boucher, cha cha cha, kiri-kiri)	2	5,8

Source : Calculs de l'auteur à partir des données d'enquête (2007)

Ce tableau montre que cet orchestre a une contribution à la musique congolaise sous plusieurs formes : 44,4 pour cent trouvent que cette formation a représenté le pays à l'étranger et a une renommée internationale ; 20,2 pour cent pensent que l'orchestre est l'âme, le socle, le pilier de la musique congolaise des deux rives ; et 44 pour cent trouvent que la thématique de leurs chansons touche la sociologie congolaise et cette formation joue d'autres rythmes musicaux et crée des danses qui ont fait le tour du monde à savoir boucher, cha cha cha et kiri-kiri.

Tableau 4 : Facteurs de la longévité du groupe

Longévité	nombre	Pourcentage (%)
la vitalité des musiciens	1	2,9
le sens de l'organisation	9	26,5
le soutien de l'Etat	3	8,8
l'entente, la sagesse des musiciens	1	29,4
l'amour du travail, le talent	0	
les co-fondateurs constituent une fondation solide de l'orchestre	2	8,8
		3

Source : Calculs de l'auteur à partir des données d'enquête (2007)

Ce dernier tableau montre que le cycle de vie de cet orchestre et sa durabilité se justifie par les facteurs suivants :

- l'amour du travail, plus de talent, l'entente et la sagesse des musiciens (64,7%) ;
- le sens de l'organisation (29,4%) ;
- les cofondateurs constituent une fondation solide de l'orchestre (8,8%) ;
- l'aide de l'Etat (8,3%).

Conclusion

Cette étude que nous avons menée est complexe du fait de la longue durée du groupe et des nombreuses péripéties qui émaillent son cycle de vie. Ce travail est une partie d'une recherche qui s'insère dans un travail de mémoire sur une des plus grandes formations musicales africaines.

L'analyse du cycle de vie des Bantous montre qu'une organisation, pour survivre pendant des décennies et marquer la culture de son temps, doit remplir au moins deux conditions : l'idéal noble ancré dans les traditions populaires de ceux qui ont fondé le groupe d'une part, la stabilité de leurs convictions en dépit des vicissitudes de l'histoire d'autre part. Souvent, la réalisation de grandes œuvres culturelles nécessitent au départ une passion et un dévouement pour faire face à tous les sacrifices, aux hauts et aux bas. L'expérience des Bantous de la Capitale est de ce point de vue très instructif pour les jeunes générations. En effet, cette expérience doit être étudiée dans tous ses apports multidisciplinaires pour en tirer de précieux

enseignements qui pourront contribuer à inspirer les jeunes générations d'artistes tant dans leurs thématiques, leurs rythmes que dans l'organisation et le fonctionnement d'un groupe musical.

Notes

1. Nous remercions Jean Christophe Boungou Bazika, Directeur général du CERAPE, Romain Bagamboula Mpassi ; Jean Félix Yekoka, Jean Serge Essou, Mermans Mpassi, Arlette Akiana, les enquêteurs du CERAPE et les agents du FESPAM pour leur précieuse contribution.
2. On sait que la musique moderne dans les deux Congo a commencé avec la bénédiction européenne, notamment les Grecs et les Portugais qui ont initié volontairement les Noirs à l'art musical.
3. *Artistes décédés.
4. Cours de Sociologie de la musique Congolaise ; Université Marien Ngouabi 2004.
5. *Nkoumba* ou *mukumba* signifie en langue *koongo* « le nombril ».
6. Le manque des données chiffrées ne permet cependant pas d'apprécier efficacement le succès économique et culturel atteint par cet orchestre au cours de ce cycle de vie. La faillite et le pillage des maisons d'enregistrements (SOCODI, I.A.D) et de vente de produits musicaux sont des facteurs majeurs qui expliquent l'absence de ces données. Les musiciens eux-mêmes ne gardent plus des documents susceptibles d'analyser sur une longue période les données de leurs différentes entrées financières.
7. Le *mabanga* est un mot en langue lingala qui veut dire littéralement pierre. Ici, il justifie l'action de « jeter », il symbolise en fait l'action de dédier les gens dans une série musicale. La langue lingala est parlée dans les deux Congo, elle est la langue de base de la musique moderne dans ces deux pays.

Bibliographie

- Bemba, S., 1984, *Cinquante ans de Musique du Congo-Zaïre*, Paris : édition Présence Africaine.
- Bivoua, C., 2004, « La chanson congolaise moderne, une analyse sémantique et stylistique », in Kadima-Nzujji Mukala & Malonga A.N. (eds.), *Itinéraires et convergences des musiques traditionnelles et modernes d'Afrique*, Paris : Edition FESPAM & L'Harmattan.
- Bonnier, F, Dominique Bolliet D., 1997, Les conflits sociaux: enseignement sociologie, changement social et les conflits : K Marx : document tiré du site Internet : <http://www2.ac-lyon.fr/enseigne/ses/stages/bolliet.html#théor>.
- Brémond, J. et Gélédan, A. 2002, *Dictionnaire des sciences économiques & sociales*, Paris : édition Belin.
- Echaudemaison, C-D., 1989, *Dictionnaire d'économie et de sciences sociales*, Paris : Nathan, 7^e éd.
- Gondola, C. D., 1997, *Villes Miroirs : migrations et identités urbaines à Kinshasa et Brazzaville 1930-1970*, Paris : édition L'Harmattan.
- Kadima-Nzujji M. & Malonga, A. N. (dir), 2004, *Itinéraires et convergences des musiques traditionnelles et modernes d'Afrique*, Paris : Edition FESPAM & L'Harmattan.
- Kalilou S., 2005, *Démocratie et développement en Afrique de l'Ouest : mythe et réalité*, Dakar : CODESRIA.
- Kindlberger, P., Lindert, H P., 1978, *Economie internationale*, Paris : édition Economica.

- Kuznets, S., 1930, "Secular Movements" in *Production and Prices: Their Nature and their Bearing upon cyclical Fluctuations*, Boston, Mass. And Trade, New York: Houghton Mifflin.
- Makaya, M., 2007, Les Bantous de la Capitale : orchestre mythique, document tiré sur le site internet : www.bassola.com.
- Mahaman, G., 2004, « Divergences et convergences des musiques traditionnelles et modernes dans la culture nigérienne », in *Mukala Kadima-Nzuzi & Malonga A.N.(eds.), Itinéraires et convergences des musiques traditionnelles et modernes d'Afrique*, Paris : Edition FESPAM & L'Harmattan, pp. 161-190.
- Mambankou, A., 2007, document tiré sur le site internet : [www.congo.com /article 2648.html](http://www.congo.com/article/2648.html).
- Manda T., 1996, *La terre de la chanson. Musique Zaïroise hier et aujourd'hui*, Louvain-la-Neuve : Bruxelles : éditions Duculot-Afrique.
- Matondo Koubou T., 2004, « Cours de Sociologie de la musique Congolaise », Faculté des Lettres et Sciences Humaines, Brazzaville : Université Marien Ngouabi.
- M'Bokolo, E., 1987, « La naissance de l'orchestre OK jazz, émission radiographique Autour du Monde » de la voix du Zaïre, cité par Gondola C.D in *Villes Miroirs : migrations et identités urbaines à Kinshasa et Brazzaville 1930-1970*, Paris : Edition L'Harmattan.
- Ngodi, E., 2004, « La musique dans l'imaginaire populaire : le cas des deux Congo » in *Les musiques d'Afrique centrale : entre culture, marché et politique, Enjeux, Géopolitique de l'Afrique centrale*, n°20, Juillet-Septembre, Edition FPAE, Yaoundé, Cameroun, pp. 7-13.
- Obenga, Th., 1988, « Chansons d'Afrique et des Antilles », in *Itinéraires et contacts de cultures*, vol 8, Paris : L'Harmattan.
- Olinga, A.D., 2004, « Musiques d'Afrique Centrale » in *Les musiques d'Afrique centrale : entre culture, marché et politique, Enjeux, Géopolitique de l'Afrique centrale*, n°20, Juillet-Septembre, Edition FPAE, Yaoundé, Cameroun, pp. 5-6.
- Tchichellé, T., 2004, « Rencontres et croisement : études d'influences exercées et subies par la musique moderne de l'espace Congo », in *Mukala Kadima-Nzuzi & Malonga A.N. (eds.), Itinéraires et convergences des musiques traditionnelles et modernes d'Afrique*, Paris : Edition FESPAM & Harmattan, pp. 69-106.
- Tsambu, Bulu, L., 2004, « La musique populaire urbaine en République Démocratique du Congo : Le paradoxe d'un produit culturel national et marchand importé » in *Les musiques d'Afrique centrale : entre culture, marché et politique*, Enjeux, Géopolitique de l'Afrique centrale, n°20, Juillet-Septembre, Edition FPAE, Yaoundé, Cameroun, Cameroun, pp. 7-13.

Annexe**Tableau 1** : Classification des produits musicaux (chansons) selon le cycle de vie de l'orchestre Les Bantous de la Capitale

Les différentes phases	Les chansons	Auteurs et Compositeurs
Lancement (1959)	Baïla, Mandola , Beto mpe ba Bantou ;	Jean Serge Essous,
(1960-1967)	Augui na Fort-Rousset, Sala lokola olingi ngai, Tongo etani na mokili ya Congo ; Pobre tantine, loutaya , Tokumisa Congo ; Omonani, Elekeli ngai ye ;	Jean Serge Essous ; Pamelo Mounka ; Mermans Mpassi ;
Maturité (1967-1972)	-Masuwa, Mado nalingaka, Annie teye, Makiri, Alphonsine, Mon Trésor, Congo na biso, maman na Muana ; Mon cœur est coupé, Milena ; choisi ou celui ou c'est moi, Merci maman, Qui es-tu, un ange ou un démon ?; Timothée ; Bantous mokili mobimba, Maboko makaku, Pitié, Trois mois de tristesse ; Libala ekeseni, Badetty, Buboté mona pele, c'est sérieux tantine, A mon avis, Yuda	Pamelo mounka ; Kosmos Moutouari ; Alphonso ; J. serge Essous ; Rikky Malonga ; Mermans Mpassi
1^{er} Déclin 1972	Tant pis pour les complexé, René na ye kotubela ; Naweyi tété, Julie, Banoko ya mokili, Annie Annie ;	Rikky Malonga ; Lambert Kabako
Redécollage (1973-1977)	Monologue ; Degé, Mondo ; Wapi lokoumou Guy ; Ca ne te ressemble pas ; Nzonga sueka ; Yuda ; osali ngai nini , Muana kukala ;	Rikky Malonga Michel Ngoulali ; Rikky Malonga; Mermans Mpassi; Lambert Kabako
Maturité (1978)	Nouvelle cité ; Losayi ;	Simon Mangouani ; Michel Ngoulali ;
2^e Déclin (1988)	Kiwalakasa ; Maou vivi, Nayoki trop ;	Michel Ngoulali ; Lambert Kabako ;
2^e redécollage jusqu'à la 3^e relance (La renaissance : 2000- à nos jours)	Dette morale, Qui aime bien châtie bien ; n'est musicien qui le veut	Rikky Malonga ; Mermans Mpassi

Source : auteur à partir des données d'enquête (entretiens 2007)

