



*Séance de discussion pendant une entrevue de groupe à la « maison blanche » de l'équipe à Kinshasa (photo : Serge Makobo)*



VIII.

**ECOUTER ENSEMBLE, PENSER TOUT HAUT :  
MUSIQUE POPULAIRE ET PRISE DE  
CONSCIENCE POLITIQUE AU CONGO- ZAÏRE**

*Bob W. WHITE*

Département d'anthropologie  
Université de Montréal

L'histoire de ce texte commence à l'automne 1997, dans le salon d'une collègue, à l'Université du Michigan, aux Etats-Unis.<sup>1</sup> Nous avons été invités à animer une soirée informelle à la fin d'une journée de colloque sur la jeunesse, la culture et les événements politiques récents au Zaïre. Dans ce contexte, nous avons alors décidé de présenter un court spectacle qui était en rapport avec des messages subversifs dans la musique populaire de Kinshasa. L'une des chansons choisies pour la présentation était la composition d'un musicien dont le père avait été assassiné peu de temps après l'indépendance en 1960. Dans ce texte, l'artiste chante les lamentations d'un homme désespéré par le fait qu'il ne verra plus jamais son fils :

---

<sup>1</sup> Mes remerciements à J.P. Busé et Dieudonné Mbala Nkanga pour l'inspiration initiale du projet. Ensuite, j'aimerais remercier Nancy Rose Hunt et Fred Cooper pour leur invitation à leur colloque portant sur la politique et la jeunesse du Congo à l'Université du Michigan, à l'automne 1997. D'autre part, le *Center for the Study of Public Scholarship* (Emory University, Atlanta), sous la direction d'Ivan Karp et Corinne Kratz, m'a gracieusement reçu comme chercheur post-doctoral en 1999 et m'a offert plusieurs ressources techniques et intellectuelles pour aborder la question de la mémoire par rapport à la violence et à la musique populaire. Lye Yoka, Serge Makobo, John Nimis, et Dieudonné Mbala Nkanga m'ont donné des suggestions importantes par rapport au contenu de ce texte. Serge Makobo m'a aidé avec la correction du français.

Le bateau dans lequel je me trouve ne s'arrêtera  
Qu'à sa destination finale  
Je serai parti pour toujours  
Je descendrai en Amérique  
Je suis esclave, travaillant les terres des autres  
Oh! Seigneur, l'homme noir a tant souffert!  
Nos cœurs écrasés, nos familles divisées  
Ils ont commencé par les MauMau  
Et maintenant, ils tuent tous les dieux du Congo  
Aujourd'hui, ils m'ont séparé de mon fils  
J'ai si mal que je suis incapable de parler  
Autant de pensées envahissent mon esprit  
Je ne verrai plus jamais mon pays natal<sup>2</sup>

J.P. Busé (ancien membre du groupe Zaïko Langa Langa), le chanteur avec qui j'avais organisé la soirée, avait choisi cette chanson non seulement parce qu'il connaissait personnellement le compositeur, mais aussi parce qu'elle lui rappelait sa jeunesse à Kisangani dans le nord-est du pays. Pendant la dernière partie du spectacle, après avoir assisté à plusieurs jours de réflexion et de souvenirs de son pays—dont il avait été absent pendant plus de sept ans—J.P. s'est mis à pleurer. Ce rossignol, qui volait allègrement à travers les phrases complexes de la rumba africaine, était soudainement incapable de chanter. Sa voix avait craqué. Il avait essayé de nouveau, mais aucun son ne sortait de sa bouche. Et puis il tourna le dos au petit public rassemblé devant nous et essaya de se reprendre pendant que les larmes mouillaient son visage. Mon collègue, Mbala Nkanga et moi, tous les deux visiblement déstabilisés par ce qu'il arrivait à côté de nous, avons repris le refrain de la chanson (« Humanité, Humanité-oh ») pendant que J.P., s'embrassant lui-même, se berça jusqu'à la fin de la chanson. Une fois le morceau fini, J.P. s'est ressaisi, puis s'est

---

<sup>2</sup> Extrait traduit de la chanson « Humanité » de Max Moundali, c. 1965

retourné vers les spectateurs pour essayer d'expliquer ce qui lui était arrivé :

Je suis désolé vraiment. Je n'ai jamais parlé de ça devant les autres. C'est difficile de...Bon, en 1963 quand les rebelles se sont approchés, on n'a pas pensé qu'on serait visé. Donc quand ils ont forcé la porte chez nous, on ne savait pas quoi faire. Ils nous ont dit d'attendre dehors et de regarder pendant qu'ils vidaient tout ce que nous avions de valeur et mettaient le feu à la maison...On ne pouvait rien faire, on regardait pendant qu'ils détruisaient tout...Cette chanson m'a permis d'exprimer des émotions que je voulais ignorer depuis longtemps. C'est pour dire que je me sens beaucoup mieux maintenant...je vous remercie (octobre 1997).

En racontant cette histoire, J.P. cherchait ses mots pour tenter d'expliquer non seulement ce qui s'était passé ce soir-là à Ann Arbor, mais aussi pour ce qu'il était arrivé l'autre soir à Kisangani; deux événements reliés par l'interprétation d'une chanson. Ainsi, dans son récit, se profile la complexité de l'interaction entre la mémoire de la violence et la culture populaire. La violence fait partie intégrante de l'économie politique et de l'histoire du Congo-Zaïre, et les récits des individus affectés par cette violence démontrent que la mémoire fonctionne à la frontière des identités individuelles et collectives (Foxen 2007; Jewsiewicki 1993). Les récits de vie des victimes de la violence s'expriment à travers un sentiment d'impuissance, qui se traduit par leur incapacité d'agir et celle d'en parler et qui sont intimement liées à leur incapacité de s'en souvenir (Antze & Lambek 1996). Quand les émotions se font surprendre, comme dans le cas d'une performance musicale intime, les souvenirs sont mobilisés et c'est ainsi une occasion qui se présente pour articuler un récit personnel. Les différentes formes d'expression artistique comme la musique, l'écriture, la danse, etc..., facilitent l'articulation de tels récits en partie parce qu'elles comptent sur la présence d'un public—même

dans les situations où celui-ci est physiquement absent—qui joue le rôle de témoin de l'injustice mais aussi de catalyseur.

### 1. Sentiments, structures, émergence

Pour reprendre la formule de l'historien Henry Rousso (1994), j'aimerais explorer les conditions qui permettent ou facilitent le *passage* du passé. Pour que la mémoire soit engagée dans un projet thérapeutique ou politique, elle a besoin de dépasser le stade corporel, sans pour autant perdre l'association au corps. L'intensité et la nature de cette association peuvent avoir un impact sur la capacité du soi à mettre des mots sur son expérience et de jeter un pont entre la mémoire individuelle et l'identité collective. La mise en discours du passé nous oblige à reconnaître que le temps n'est pas singulier ou linéaire, mais qu'il s'exprime à travers une série de ruptures pour être réconciliées au présent et traduites par des horizons d'attentes pour l'avenir (Jewsiewicki et White 2005). Que ce soit par les représentations d'un passé lointain (Fabian 1996; White 2002) ou à travers des événements d'un passé douloureux plus récent (Jewsiewicki 1999), la culture populaire se rappelle du passé afin de pouvoir lui donner un sens dans le présent. Dans les cas présentés ici, l'écoute de la musique populaire ouvre une discussion sur les prises de conscience des phénomènes politiques et de la désillusion vis-à-vis d'un système politique qui ne semblait n'avoir aucun souci quant à l'avenir politique du pays.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Mon utilisation du terme « conscience politique » s'inspire de la notion de « conscience historique » de Gadamer. Pour lui, la conscience historique est un processus par lequel les acteurs puisent continuellement dans le passé (souvent de façon inconsciente) afin de renouveler leur compréhension du présent. À cause de ce mouvement double, Gadamer parle d'une sorte de « surexcitation » (1996 : 14) qui ressemble plus ou moins à la qualité émergente des « structures du sentiment » élaborées par Raymond Williams (voir plus bas). Dans mon analyse, j'utilise le

Le critique littéraire anglais Raymond Williams a utilisé l'expression « structures of feeling » pour expliquer le lien—aussi complexe qu'éphémère—entre l'expérience individuelle subjective et la nature émergente des expériences collectives.<sup>4</sup> Cette notion, qui est souvent citée, mais rarement expliquée, pourrait nous aider à comprendre les rapports entre les formes émergentes de la culture populaire et les consciences politiques. Selon Williams, l'art est inséparable de l'histoire (1977 : 133), mais la nature exacte de ce lien a toujours besoin d'être expliquée. S'il est vrai que la culture évolue à travers ce que Tedlock et Mannheim qualifient de « dialogic emergence » (1995), il est aussi vrai que l'anthropologie fournit très peu de modèles pour expliquer l'émergence du savoir. Même dans sa version la plus « dialogique », le post-modernisme nord-américain, le regard anthropologique se réduit trop souvent à une série de formules faciles sur la réflexivité ou sur la plurivocalité (White 2006a). Le philosophe allemand Hans-Georg Gadamer situe la compréhension dans des moments d'intersubjectivité où le soi et l'autre ne partagent pas la même vision, mais un horizon qui se déplace continuellement. Dans le modèle herméneutique de Gadamer, le préjugé n'est pas un obstacle à la compréhension, mais plutôt une ressource pour retravailler la vérité à travers une série de questions, de réponses, et ceci, dans un constant réajustement. Selon ce modèle, le savoir n'est pas le résultat d'une « communion mystérieuse des âmes, mais [celui de la] participation à une signification commune » (1996 : 319).

---

terme « prise de conscience » pour mettre l'accent davantage sur cet aspect émergent.

<sup>4</sup> Sur la notion de « structures du sentiment », Williams n'a jamais donné une définition très claire. En général, il le présente comme une façon de définir les « ...forms and conventions in art and literature as inalienable elements of a social material process » (Williams 1977 : 133). Son analyse de ce phénomène met également beaucoup d'accent sur la nature émergente—c'est-à-dire présente mais inarticulée—de ces structures.

Deux des trois rencontres présentées dans ce texte concernent un milieu assez restreint.<sup>5</sup> Il s'agit d'une entrevue de groupe qui a eu lieu en février 2006, à Montréal et dont la plupart des participants avaient la ville de Lubumbashi comme point commun d'origine ; une bonne partie d'entre eux ayant déjà vécu à Kinshasa avant de se retrouver à Montréal. Leur sentiment de groupe signalait une identité particulière à l'intérieur de la communauté congolaise : celle d'être des Kinois d'origine *lushoise*, vivant dans le milieu immigrant du Canada francophone. L'entrevue de groupe a fait ressortir que la plupart d'entre eux se sentent étrangers non seulement à Montréal, mais aussi à Kinshasa. Ce sentiment peut exercer une influence sur leur façon d'interpréter la musique et l'histoire. Cette position de marginalité relative (puisqu'ils ont plus d'éducation que la plupart des gens de leur âge vivant à Kinshasa) soulève la question de la représentativité, une question posée dans l'introduction de ce volume (voir « Démarche » de White et Yoka). La séance de travail en question qui, non seulement s'est avérée l'entrevue de groupe la plus longue, mais aussi la toute dernière depuis le début du projet, a été le résultat d'un long processus de recherche et d'analyse. Elle s'est déroulée à Montréal, donc bien loin de Kinshasa. C'est beaucoup plus qu'un simple fait de trajectoire pour mes interlocuteurs, surtout si l'on considère que la distance physique peut engendrer des dispositifs de souvenir particuliers.

Dans la présentation de ces exemples, mon analyse donne une place centrale à la conversation.<sup>6</sup> La décision de garder ces

---

<sup>5</sup> Dans le troisième cas, il s'agit d'une entrevue de groupe composée de jeunes gens dans la vingtaine, tous originaires de Kinshasa, dont les familles avaient des origines ethniques et régionales hétérogènes. Il serait intéressant de faire une analyse plus poussée sur les différences générationnelles des Congolais se trouvant dans la diaspora congolaise au Canada. Au sujet de la diaspora congolaise, voir Goldschmidt (2002).

<sup>6</sup> La conversation est à la fois un événement et une métaphore. L'étude de la conversation a évolué dans plusieurs disciplines, surtout en anthropologie, en sociologie, et en linguistique. La démarche que j'utilise dans ce travail s'inspire de deux sources



extraits dans leur forme intégrale relève non seulement du fait qu'il s'agit des idées qui semblent s'articuler pour la première fois (ce qui permet d'insister sur la nature intersubjective du savoir), mais aussi parce que le va-et-vient entre le chercheur et les participants permet au lecteur d'observer la démarche méthodologique et d'interroger son statut comme source de vérité objective. Dans ce texte, je ne vise pas à démontrer que la musique est politique—une question complexe qui mérite une réflexion plus approfondie (White 2008)—mais plutôt qu'en regardant les gens qui écoutent la musique, on peut mieux comprendre l'articulation des « conjonctures » politiques dans l'imaginaire populaire. En écoutant la musique ensemble—parce que l'écoute dans ce contexte est nécessairement une activité de groupe—les mélomanes font un lien entre leur expérience subjective et l'évolution politique de leur pays, articulant parfois des prises de conscience politiques et personnelles qui rappellent la notion de « structures of feeling » articulée dans l'analyse de Williams.<sup>7</sup> Après avoir présenté trois exemples de prise de conscience politique—les débuts de l'opposition politique, la période de réajustement structurel, et la chute du régime Mobutu—je propose une analyse du rapport entre la conscience politique et la musique

---

principales : 1) l'analyse sociolinguistique de Gumperz (1982a, 1982b), qui insistait sur les failles communicatives dans des situations discursives interculturelles et 2) l'analyse de discours à partir des « cultural models » (voir Holland & Quinn, 1987). Voir aussi Bauman et Sherzer (1975), pour avoir un aperçu de la littérature « ethnography of speaking », qui a eu beaucoup d'influence sur les recherches dans les domaines de la sociolinguistique et dans ceux de l'analyse de discours.

<sup>7</sup> A ne pas confondre avec l'idée essentialiste d'« émotion nègre » de Senghor. Au contraire, je propose l'exemple historiquement spécifique de la prise de conscience politique chez les jeunes Congolais comme l'illustration d'un phénomène plutôt universel, c'est-à-dire l'articulation de l'expérience subjective à travers des moments de communication intersubjective. La dernière section de mon texte contient une discussion approfondie de cette démarche analytique.

populaire à partir de la notion d'écoute interpersonnelle : écouter ensemble, penser tout haut.

## **2. Prise 1 : Manuaku s'en va, vive Manuaku!**

En tant que groupe « phare » de la troisième « génération » de la musique congolaise moderne, l'orchestre Zaïko Langa Langa a réussi à se donner une place privilégiée auprès du public kinoïse, surtout parmi la catégorie d'âge des « baby boomers » c'est-à-dire celle des enfants nés dans la période suivant la fin de la Seconde Guerre Mondiale. S'inspirant en partie des jeunes orchestres formés par les enfants de familles congolaises vivant et étudiant en Europe dans les années 1960 (*les Belgicains*), la formation Zaïko Langa Langa est devenue, après un certain temps le groupe de référence de sa génération. Son succès en tant que tête d'affiche de la « nouvelle vague » vient non seulement du tempo énergique et du spectacle délirant qui a influencé toute une génération de jeunes (Ngandu 1979), mais aussi du fait que Zaïko est l'un des rares groupes dans l'histoire de la musique congolaise moderne à n'être pas issu d'un orchestre d'une génération musicale précédente. En cassant avec l'hégémonie de la deuxième génération (surtout avec le « cartel » de Franco, Tabu Ley et Verckys), Zaïko est devenu l'un de ces groupes qui marquent l'imaginaire de toute une génération, en partie parce que leur musique a souvent été associée à des changements esthétiques importants dans la musique (White 2008). Dans l'esprit de beaucoup de Kinoïse, Zaïko représente une nouvelle façon non seulement de jouer de la musique, mais aussi de l'organiser.

Créée en 1969, la formation Zaïko est restée plus ou moins stable jusqu'en 1973, année de sa première scission qui a donné naissance à l'orchestre Isifi Lokole.<sup>8</sup> Six ans plus tard, l'orchestre

---

<sup>8</sup> Pour lire davantage sur l'importance de la dislocation dans la musique congolaise moderne, voir White (2008). Leon Tsambu (2004) explore la dislocation comme une expression de la violence

connut une deuxième dislocation, mais cette fois-ci la nouvelle formation garda une partie du nom du groupe original et prit l'appellation de Grand Zaïko Wawa, avec à sa tête le guitariste de génie Félix Manuaku, alias Pépé Fély. En 1981, intervint un nouveau départ de musiciens avec qui quelques collègues de la dislocation de 1973 formèrent Langa Langa Stars. Le groupe initial (qui a gardé le nom Zaïko Langa Langa) a tenu bon, malgré tous les changements intervenus depuis sa formation. Il fallait recruter de nouveaux musiciens à chaque dislocation et vers la fin des années 1980, Zaïko vécut une autre scission, celle de Zaïko Langa Langa Familia Dei. Le départ de Manuaku en 1979 semble avoir été le plus marquant :

**Participant 1** : Isifi n'a pas fonctionné, donc ça n'a pas affecté Zaïko comme tel...Parce que quand Wemba a quitté Zaïko, ce n'était pas une grande vedette. C'était un chanteur parmi tant d'autres.

**Bob White** : Ok. Donc ça n'a pas été ressenti comme une dislocation...

**P1** : Mais, le départ de Manuaku, je n'ai jamais vécu quelque chose comme ça...

**Participant 2** : Alors Manuaku était partisan du...il voulait amener un autre son, un autre rythme. Il est venu avec sa guitare de double manche, il est venu avec le style « ouan ouan ouan » [le pédale Wawa de la musique rock américain], un peu rock et tout ça. Ça ne plaisait pas beaucoup à [son collègue] Nyoka Longo. Nyoka Longo a dit : « Ce n'est pas nous là. Nous, kaka wana, seben » [nous, on joue seulement le style de chez nous]. Lui, il est venu avec le : Ouan, ouan! C'est quoi déjà la chanson où il a commencé à jouer un peu...? Et puis il a ramené des musiciens. Donc les gens entraient dans Zaïko par l'intermédiaire de Manuaku. Il y a eu Chekedan, Yenga-Yenga junior, Evoloko lui-meme. Il y a eu...en tout cas, un certain

---

symbolique chez les jeunes artistes et consommateurs de la musique à Kinshasa.

nombre de personnes qui sont rentrées par son intermédiaire. Alors, on a suspendu ces personnes-là sans le dire à lui, alors que c'était lui qui était le chef d'orchestre, l'adjoint c'était Nyoka Longo. Alors maintenant, quand on fait la grande réunion, les Evoloko sont venus...les anciens et tout ça, et on a fait un vote. Tout le monde a voté contre lui, même les Evoloko. Alors que quand Evoloko était parti en '75, c'est Manuaku qui avait accepté qu'il revienne.

**BW** : À partir du moment qu'on a su que Manuaku allait quitter Zaïko, c'était grave?

**Participant 3** : C'était très grave. Moi j'étais à Matonge, ce jour-là. Bataxibus etelemei [les taxis se sont arrêtés]. Pépé Fely alongwe [On entendait dire que Manwaku a quitté l'orchestre]. Moi je ne comprenais pas...

**P1** : C'est comme tu mets au monde un enfant et tu le rejettes finalement. Parce que ça c'est tout un événement.

**BW** : Mais il a quitté de son propre gré...?

**P2** : On a voulu faire partir ses gens. Lui il amenait ses gens et puis...

**P1** : Lui qui était le chef d'orchestre n'était pas au courant.

**BW** : [Maintenant] il va faire son propre orchestre. Bon, l'effet que ça vous a fait d'entendre que Manuaku n'était plus dans l'orchestre?

**P1** : Moi, personnellement j'en étais malade.

**P3** : Non, ça c'était nous tous. On ne pouvait pas imaginer Zaïko sans Pépé Fély.

**P1** : Pour tout mélomane qui suivait la musique de Zaïko, c'était la mort de Zaïko. On ne voyait pas d'où pouvait encore venir la force de Zaïko. Pourquoi? Par ce que tout reposait sur Manuaku.

**BW** : Au niveau de la structure, du son ou de quoi?

**Participant 4** : Le son. C'était le soliste.

**P1** : Tout était basé sur lui. C'était lui...

**P2** : Il faut savoir une chose, quand tu dis que tout était basé sur lui, c'est parce que quand vous prenez une chanson comme 'Eluzam' par exemple. Ce gars-là Manuaku, même Nico l'a dit : Je ne reconnais qu'un seul.

**P4** : Parce que Eluzam, c'était une chanson...au concert c'était grave. Quand on joue Eluzam, Onassis, c'était terrible. Mais qui faisait ça? Manuaku. C'est pour cela que les gens allaient au concert de Zaïko et ils voyaient comment ces gens-là se comportaient. Parce que Manuaku, lui, c'était le calme.

**BW** : Mais vous n'étiez pas les seuls, il y a eu beaucoup de gens qui disent la même chose. Ok, mais pourquoi ça devait déranger qu'il quitte l'orchestre? Puisqu'ils vont continuer de jouer...?

**P4** : Il était le garant du rythme de l'orchestre.

**P1** : Ce n'est même pas le fait d'être garant comme tel, mais beaucoup de gens croyaient plutôt que cet orchestre lui appartenait. Imagines-toi, tu apprends un jour que Franco a quitté l'O.K. Jazz? Ce qui est arrivé, c'était exactement ça!

**P3** : Les gens croyaient que Zaïko était à lui et qu'il l'avait abandonné.

**P1** : C'est comme si aujourd'hui on vous disait que Koffi a quitté Quartier Latin.

**BW** : Dis-moi, si je vais trop loin : est-ce qu'on pourrait dire que le départ de Manuaku a été une déception aussi par ce qu'on pensait qu'il était un bon chef?

**P1** : Oui, c'est ça.

[Plusieurs participants en même temps] : Oui, oui!

**P3** : Avec le départ de Manuaku, Zaïko a eu beaucoup de turbulences aussi. Pour moi personnellement, je ne pensais pas que Manuaku était un musicien parmi tant d'autres. Et le fait qu'il soit parti m'a aidé à réfléchir. Ce n'est pas possible. Lui il tenait au groupe, et il est parti pour des gens qui étaient minoritaires, pour des gens qui n'étaient même pas connus.

**BW** : Ça c'est très intéressant. Qu'est-ce qu'on est supposé de comprendre dans ce geste-là?

**P1** : Pour moi c'est un geste de grandeur avec le recul. Mais dans le temps les gens se sont beaucoup plus penchés sur lui. On avait dit : qu'il ne devait pas le faire. Mais lui, il avait ses raisons...disons qu'il faisait confiance en l'administration de l'orchestre. Et lui en tant que chef, il pensait qu'il devait y avoir une certaine concertation. Quand on a pris une décision derrière son dos, il a dit : « Je quitte et je ne reviendrai pas ».

(Entrevue de groupe, G3, Montréal, 18 février 2006)

Cet échange démontre que le départ de Manuaku avait eu un effet profond sur les jeunes mélomanes de l'époque, assez profond pour qu'ils s'en souviennent encore plus de vingt-cinq ans plus tard et que le souvenir s'exprime à travers l'expérience du corps (« j'étais malade », « j'étais à Matonge, tous les taxis se sont arrêtés »). Quitter l'orchestre dont il était lui-même l'un des propriétaires avait alors été compris comme un « geste de grandeur », parce que Manuaku agissait par principe (« homme de principes »). Selon les intervenants, malgré son pouvoir au sein de l'orchestre, il avait renoncé à sa position de co-fondateur pour défendre non seulement ceux qui ont été expulsés du groupe, mais aussi comme signe de protestation contre le refus de consensus et contre l'équivoque d'une telle décision. Le sort de Manuaku n'était pas sans importance, surtout dans la mesure où son statut au sein du groupe dépendait davantage de sa signature sonore (« Tout était basé sur lui », « C'était le garant du rythme de l'orchestre »). Mais son statut de *leader* dans le groupe relevait aussi de son

tempérament (« Parce que Manuaku lui, c'était le calme », « il est parti pour les gens qui étaient minoritaires »).

D'autre part, les bouleversements dans la structure de l'orchestre Zaïko ont correspondu à une période d'instabilité politique sur la scène nationale. C'est dans la deuxième moitié des années 1970, faut-il le rappeler, qu'ont commencé à apparaître les premières failles dans le système politique de Mobutu. Après la désastreuse expérience de la nationalisation de l'économie («zaïrianisation » et « rétrocession ») et les abus de plus en plus visibles du parti-État (le M.P.R.), la légitimité du régime Mobutu, qui avait aussi promis la stabilité et la prospérité, a atteint son plus bas niveau au début des années 1980. La communauté internationale, la société civile et surtout les parlementaires qui vont devenir les fondateurs de l'UDPS (Union pour la Démocratie et le Progrès Social), avec Etienne Tshisekedi à leur tête, commencent à faire pression et exigent la démocratisation d'une « révolution » qui a eu tendance à se pérenniser. En décembre 1980, Tshisekedi et douze de ses collègues signèrent la fameuse « lettre des 13 parlementaires » qui dénonçait les dérives du mobutisme et celle de la concentration du pouvoir de ce régime. Malheureusement, explique l'historien Isidore Ndaywel è Nziem, « Cette initiative fut mal accueillie. Les auteurs de la lettre furent déchus de leurs privilèges parlementaires et arrêtés » (1998 : 759). Contraints à l'exil politique dans leur propre pays, les signataires de cette lettre de protestation mirent néanmoins en forme une première opposition politique au pouvoir de Mobutu. Comme pour les responsables de l'orchestre Zaïko, Mobutu avait permis à ses objectifs personnels de prendre le dessus sur un certain processus politique en devenir. En effet, ce geste de dénonciation s'est gravé de façon indélébile dans la mémoire collective et l'imaginaire moral de toute une génération de Congolais.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Dans une réponse à ce texte, mon collègue Lye Yoka écrit : « N'oublions quand même pas que Zaïko = Zaire ya Bankoko (Le Zaire des Ancêtres) dans la droite ligne de l'Authenticité de Mobutu... » (communication personnelle, 24 avril, 2008). Sans vouloir relier l'orchestre Zaïko et la contestation au régime

### 3. Prise 2 : Koffi Olomide et la futilité des études

Les premières tentatives de rompre avec la génération de Zaïko ne se sont révélées que dans la première moitié des années 1980, au moment où les protégés de Papa Wemba ont commencé à se faire connaître comme artistes autonomes, en l'occurrence Kester Emeneya et Koffi Olomide. Très jeune, cet artiste s'était fait un nom comme parolier de Wemba, suite à une série d'enregistrements réalisés à la fin des années 1970. Les premiers enregistrements solo d'Olomide ont connu un succès considérable, mettant en évidence non seulement son talent comme compositeur, mais aussi comme « crooner » (chanteur romantique). À l'opposé de la musique d'ambiance incarnée par Zaïko, Olomide s'est, lui, servi de son talent pour écrire des chansons à texte et s'est ainsi confectionné une place particulière dans l'industrie nationale du disque. Au début des années 1990, quand il décida d'intégrer la chorégraphie synchronisée et le *seben* (séquence de danse accélérée à la fin des chansons) dans sa musique, il a atteint alors un niveau de succès commercial et populaire peu connu auparavant, mais qui a continué bien après la fin de l'an 2000.

Dans un certain sens, la formule de Koffi Olomide, alliant la combinaison de chansons mélancoliques à texte et des partitions de danse, a certainement eu un impact sur la forme des compositions et sur la qualité des productions sonores à Kinshasa. Déjà, au milieu des années 1990, il dominait la scène musicale de Kinshasa. Ce qui fut le cas avec la sortie de son album « V12 », toujours considéré à date comme l'un des meilleurs du genre. Il est aussi important de mentionner qu'à cette période, Olomide figurait parmi les rares musiciens à avoir suivi des études universitaires. Depuis, la situation n'a guère changé. Même s'il n'avait pas entrepris des études d'art musical ou autre (il dit avoir fait des

---

Mobutu, j'essaie plutôt de montrer comment la contestation de l'abus du pouvoir au sein de l'orchestre Zaïko a eu des résonances pour les mélomanes de l'orchestre, qui essayaient en même temps de donner un sens à la turbulence qu'ils observaient plus globalement sur la scène politique nationale.



études de marketing à Bordeaux), Olomide est connu comme étant un « poète », dans la lignée de Lutumba Simaro de l'O.K. Jazz, préparant ainsi le chemin pour Reddy Amisi de l'orchestre Viva La Musica de Papa Wemba. Ces deux aspects de la carrière d'Olomide, l'un représentant la mélancolie de ses œuvres et l'autre comme quelqu'un qui a fait des études, sont à retenir en considérant les commentaires des mélomanes qui ont été marqués par sa contribution musicale :

**Bob White** : Qu'est-ce qui se passe maintenant avec l'Objectif 80?<sup>10</sup>

**Participant 1** : L'espoir de l'Objectif 80, ça c'était politique. Avec la politique, les gens pensaient que ça va s'arranger un peu. Mais il n'y a rien eu. On va plus parler de la vague des gens qui ont commencé maintenant à se tourner vers l'étranger [pour les opportunités de vie].

**BW** : Bon, on a commencé par là. Parce que tu [P3] avais dit au départ qu'auparavant on voulait quitter le pays pour revenir plus vite. Mais dans cette période-là, est-ce que c'est la question de l'âge ou c'était la conjoncture économique ou la situation politique qui a fait que les gens commençaient à partir, à vouloir rester à l'étranger?

**P3** : Pour répondre à la question que tu poses, [...] à cette époque, nous qui étions jeunes, on aspirait à une vie meilleure quand on a parlé de l'Objectif 80. On avait connu les années 70 où on a commencé à avoir un petit espoir, et puis Mobutu nous a dit Objectif 80... Donc nous, on se projetait, on se disait que dans les années 80, on va voir du changement...

**P1** : Nous on était en deuxième graduat,<sup>11</sup> on disait dans deux ans j'aurai un bon boulot, cadre d'une société. Et puis tout à

---

<sup>10</sup> « Objectif 80 » fait référence à toute une série de programmes et de politiques proposée par Mobutu pour relancer l'économie nationale en réponse à l'instabilité de la deuxième moitié des années 1970.

<sup>11</sup> deuxième année du premier cycle d'enseignement supérieur.

coup le début des années 80...

**BW** : Je te coupe pas, mais on sait ce qui s'est passé dans l'économie à la fin des années 70. C'était la crise du pétrole, et deuxièmement il y avait la zaïrianisation. [Dans l'industrie du disque], il y avait juste Mazadisc. Prendre les entreprises et les donner à ses amis politiciens, je pense que ça, ça a eu beaucoup d'impact sur l'économie.

**P3** : Effectivement. Alors, ça a changé l'économie, mais on était pas..

**P1** : Le petit peuple ne le voyait pas.

**P2** : Quand Mobutu a changé la monnaie, du Franc congolais en Zaïre, les économistes ont déjà vu le dérapage [venir].

**BW** : Ils savaient ce que ça allait donner. Est-ce que la population était indifférente ou contente d'avoir des Zaïres?

**P1** : La population était contente par ce qu'on leur a dit que c'est ça qui est bien pour vous. Un Zaïre valait deux dollars!

**P2** : Tu vois, ça rejoint ce que mon collègue te disait. Au début de l'animation politique, pour le petit peuple, ça faisait du bien. Ça faisait beaucoup de bien. Et à l'époque de la zaïrianisation, pour le petit peuple, ça a fait beaucoup de bien. Mais pour toutes les personnes qui voyaient...

**BW** : C'est comme s'il y avait des attentes qui se créaient à travers l'Objectif 80, maintenant 1980 arrive...

**P5** : Et c'est ça que Mobutu a dit aux gens : « On fait des efforts, on aura les résultats ».

**BW** : Le sentiment de désillusion ou de déception vis-à-vis de l'Objectif 80, est-ce qu'il y avait un lien entre les déceptions que vous avez ressenties vis-à-vis de Manuaku? Je sais que je vais loin, excusez-moi, mais il me semble qu'il y a un lien...

**P4** : Non, ça c'est juste politique.

**P1** : On voit quand même le papa qui te dit qu'au boulot on est en train de supprimer le travail, et c'est ton professeur qui est en grève. Pourquoi il est en grève, c'est parce que l'économie ne marche pas. Tu parles avec ta mère pour prendre le transport... À ce moment-là, il n'y avait pas la télé par tout et ce n'est pas n'importe qui avait la possibilité de s'acheter une cassette et tout ça...

**P3** : Pourquoi on fait allusion à ça? Ça nous tente parce que début 80, c'est là où pour la première fois les étudiants—moi j'en faisais partie—prenaient conscience de leur situation. Parce que maintenant les gens commencent à se rendre compte que ce qu'on nous avait dit, c'était du pipeau, et puis, en réalité, la vie va très dure. Et puis on commence à voir le Fonds Monétaire International, qui, avec ses programmes des ajustements, ... alors les gens commencent à dire : « Ah, ça va mal! »

**P1** : Pour Moi, c'est à l'époque d'Olomide, à ses débuts. J'étais étudiant. J'avais un copain, il n'avait que les disques d'Olomide. Alors, on allait chez lui écouter les [chansons comme] « Anibo » et tout ça... On a fait la grève. Pendant la grève nous on allait dans sa chambre, on écoutait « Aribò ». Alors ce qui fait qu'économiquement, pour moi, ce sont des chansons qui sont liées à de mauvais souvenirs. Disons que mauvais souvenirs, ça veut dire que c'est l'époque où tu n'es rien. Pour que notre objectif à nous...en fait nous, nous sommes une génération de transition. La plupart de nos parents n'ont pas beaucoup étudié. Ils nous ont poussés dans le dos pour aller étudier. Quand tu arrives aux études et que tu te rends compte que finalement tu vas aller nulle part, qu'est-ce qui te reste? Tu prends le disque et tu écoutes. C'est pas que c'était mauvais, c'est pas que c'est méchant. On écoutait ça et ça nous entraînait un peu dans une espèce de mélancolie...

(Entrevue de groupe, G3, Montréal, 18 février 2006)

Cet échange avec des personnes qui étaient étudiants à l'époque rappelle l'expérience de la transition économique et politique ainsi que l'impact de celle-ci sur les perspectives d'avenir. Les espoirs de ce groupe de jeunes sont marqués non seulement par leur position dans la société (élites puisqu'ils sont à l'université, mais marginalisés par rapport à leur accès aux privilèges de l'État et par leur région d'origine), mais aussi par l'image d'un jeune musicien qui, grâce à la force de sa parole, a atteint un niveau de succès qui n'a presque rien à voir avec son éducation. Cette génération sacrifiée, qui considère que l'indépendance a été « bouffée » par les pères (Jewsiewicki et White 2005), a connu autant d'optimisme que de désillusion. C'est une génération qui a eu l'impression d'être coincée entre la promesse de l'éducation et l'injustice du favoritisme politique. Par le biais de leur situation de vie, ces jeunes ne pouvaient qu'assimiler le cynisme d'un système politique qui déplaçait continuellement le problème, en pouvant faire pourtant sa propre « autocritique » afin d'arriver à afficher, au nom du peuple, de nouveaux « objectifs » qu'il ne tenait d'ailleurs pas.

Pour ces jeunes, les signes de la crise économique étaient assez évidents : la présence du FMI, la perte de l'emploi, le besoin de demander aux parents de l'argent pour leurs transports. En 1982, le rapport Blumenthal avait exposé les abus des premières quinze années du gouvernement de Mobutu et bon nombre d'agences humanitaires et d'entreprises internationales ont commencé à retirer leurs investissements du pays à ce moment-là. En 1983, Mobutu se déclara « Maréchal ». Les activités de l'animation politique et culturelle battaient leur plein (White 2006b), comme si tout ce qui restait de la légitimité du régime, c'étaient des danses, des uniformes et de la rhétorique révolutionnaire vide. Tout en faisant la grève, les étudiants écoutaient de la musique pour se consoler, mais la musique ne cachait pas leur dure réalité : « Qu'est-ce qu'il nous reste ? Tu prends le disque et tu écoutes ». Vingt ans plus tard, elle rappelle une période d'insécurité et d'inquiétude face à l'avenir (« ce sont des chansons de mauvais souvenirs », « c'est l'époque où tu n'es rien ») où la musique constituait un des seuls moyens qui

permettait de se raccrocher à quelque chose : « On écoutait ça et ça nous entraînait un peu dans une espèce de mélancolie ».

#### **4. Prise 3 : Wenge Musica et le spectre de la guerre ethnique**

Avec l'arrivée sur scène de l'orchestre Wenge Musica, à la fin des années 1980, la quatrième génération de la musique zaïroise était née. La formation de Wenge ressemblait à celle de Zaïko dans le sens qu'il s'agissait aussi d'un modèle de *leadership* partagé et qu'aucun musicien ne provenait d'un orchestre déjà existant. Comme Zaïko (et avant lui l'O.K. Jazz), Wenge a percé tout seul. L'orchestre connut une première dislocation assez tôt dans son parcours avec le départ de Marie-Paul (Wenge El-Paris) en 1993, mais il resta plus ou moins stable jusqu'au milieu des années 1990. Avec la sortie de l'album solo *Feux de l'amour*, en 1996, le chanteur J.B. M'piana créa un fossé important entre lui et son co-chanteur et rival principal Werrason. Un samedi soir du mois de décembre 1996, à l'occasion d'un concert donné à l'Hôtel Intercontinental, la séparation de Wenge est apparue inévitable et cette même nuit les rumeurs ont commencé à courir.<sup>12</sup> Suite à une protestation organisée par les mélomanes désireux d'empêcher la séparation du groupe, le gouvernement manifesta l'inquiétude de voir le conflit se terminer en violence généralisée, au même moment où la guerre de libération conduite par Laurent Désiré Kabila s'intensifiait à l'Est du pays. Dans le contexte de ces événements, en décembre 1997, le Ministre de l'information et des affaires culturelles a organisé une rencontre entre les deux chanteurs antagonistes, J.B. M'piana et Ngiam Werrason, afin de maintenir la paix et l'unité au sein de l'orchestre :

...il existait de sérieux problèmes au sein de l'orchestre dus à l'absence de concertation, mais il n'était pas encore question de parler de scission. En outre, il a été demandé aux musiciens de ne

---

<sup>12</sup> Pour lire une version plus détaillée de la séparation de Wenge, voir White (2008).

pas se laisser distraire à un moment où on a besoin de l'unité pour la reconstruction nationale (cité dans Kasongo 1997).

Mais cette rencontre était vouée à l'échec et quelques jours plus tard Wenge Musica se scinda en deux : Wenge Musica B.C.B.G. (de J.B. M'piana) et Wenge Musica Maison Mère (de Werrason). Dans les années suivantes, une véritable prolifération d'orchestres venant du clan Wenge s'est produit. Au point qu'à un moment donné, Werrason lui-même dira qu'il y avait « trop de Wenge au Congo ».

À la fin des années 1990, l'impression était que tout le monde ne parlait que de Wenge et du conflit persistant entre J.B. et Werrason. Rares étaient les personnes qui n'avaient pas d'opinion là-dessus et la plupart des jeunes gens à Kinshasa avaient chacun choisi son camp. Les participants aux entrevues de groupe se souviennent de cette période comme d'un moment de division au sein des familles et dans le pays lui-même. Dans les récits des jeunes de cette période, les deux conflits—celui à l'Est du pays, mais aussi celui du clivage J.B.-Werra—se fondaient l'un dans l'autre :

L'album de J.B. c'était vraiment un point tournant en termes politiques...à partir de ce moment-là, le conflit entre les musiciens s'est empiré et pour la première fois dans les quartiers, on commençait à voir qui était qui (entrevue de groupe, G4, Montréal, 15 mai 2005)

Un autre jeune homme dans la vingtaine nous a expliqué qu'il avait « perdu beaucoup d'amis pendant cette période-là » (ibid). Il faisait référence non seulement à ceux qui avaient quitté le Congo à cause de l'instabilité politique, mais aussi au fait que le conflit Wenge semblait diviser les gens selon leur appartenance ethnique, tribale ou régionale. Les gens du centre du pays (Kasaï) soutenaient J.B. et ceux des régions plus près de Kinshasa (surtout

le Bandundu) Werrason. La composition ethnique du groupe ne semble pas avoir été un problème dans le passé et le fait que ce conflit soit perçu en termes ethniques signalait pour certains observateurs un changement structurel, autant dans la vie politique que dans l'organisation de la scène musicale.<sup>13</sup>

### 5. Penser tout haut ensemble

Au Congo, où l'écoute est une activité fondamentalement sociale, la musique populaire représente un phénomène chargé de signification sociale et politique, un laboratoire pour l'étude du « moral imagination » (Beidelman 1993). Mais il ne suffit pas de constater que la musique populaire est importante pour ceux qui l'écoutent. Au contraire, il faut chercher à savoir comment la musique est mobilisée dans la production de sens dans la vie de tous les jours. Pour la plupart des Congolais, les aspects extra-musicaux de la musique sont aussi importants que la musique en elle-même (White, à paraître). À titre d'illustration, considérez le fait que dans les trois exemples présentés ici, on ne fait que peu de mention des paroles, pas plus que du son de la musique d'ailleurs. Dans le contexte des entrevues de groupe, ce qui semblait intéresser le plus les participants, c'était l'organisation sociale des orchestres et nos interlocuteurs mettaient souvent ces informations au service de l'analyse de la vie politique. Quand Manuaku quitte Zaïko pour protester contre les actions de ses co-fondateurs, les

---

<sup>13</sup> En réponse à cette interprétation, Lye Yoka offre l'analyse suivante : « Je reste aussi sceptique sur le fait que l'on met trop en avant la dimension « ethniciste » dans la période Wenge. Pour moi, Wenge, à la différence de Thu Zaina et de Zaïko (qui avaient comme « fans » des jeunes structurés, scolarisés) a amassé des jeunes désœuvrés, des *shégués* [enfants de la rue]. Les vraies et profondes rivalités, pour moi concernent les bandes différentes de « fans » recrutés dans ces catégories-là. Et puis comment veux-tu qu'un « fan » marginal soit sensible spontanément à l'appartenance ethnique s'il n'est pas lui-même manipulé par les lobbies politique et économique...? » (communication personnelle, 24 avril 2008).

jeunes de l'époque commencent à remettre en question les idées reçues sur la gestion du pouvoir (« Chez nous, le chef ne peut pas démissionner comme ça... »). En écoutant la musique de Koffi Olomide, les étudiants prennent conscience des abus du système politique et deviennent cyniques vis-à-vis de l'éducation comme voie de l'avenir. Avec le spectre de la dislocation dans le groupe Wenge Musica, les jeunes du quartier commencent à sentir les effets de la guerre à travers la division sociale et ethnique dans le quartier et à l'intérieur de la famille; plusieurs d'entre eux se demandent si le Congo ne va pas devenir un autre Rwanda.

Qu'est-ce qui rend possible la prise de conscience politique? D'abord il y a la mémoire. Elle cherche à donner de la cohérence aux événements du passé afin de donner un sens au présent (Fabian 1996). La culture populaire est utilisée comme une fabrique de cette cohérence, à travers un projet diffus qui permet la reproduction des valeurs de la société sans refaire un monde qui fait face constamment au bouleversement. Soit en écartant la douleur, soit en la neutralisant, la culture populaire donne les outils nécessaires pour mobiliser la mémoire au-delà de l'absurde et de l'indicible.<sup>14</sup> Ensuite, il y a la musique. Par sa capacité à graver des

---

<sup>14</sup> Les commentaires de mon collègue Mbala Nkanga revendiquent l'importance de la mémoire dans la constitution de l'expérience. Je cite ici un long extrait pour mieux saisir son analyse : « Ensemble nous [Mbala et J.P.] avons discuté de la violence et des symbolismes de violences dans la musique congolaise. Nous avons alors parlé du symbolisme du bateau et de la pirogue dans la musique congolaise en particulier et de la musique en général. Nous avons lié le bateau et la pirogue au départ sans retour—les esclaves noirs .... C'est alors que ses souvenirs de la rébellion des années 1960 à Kisangani lui sont revenus à l'esprit. Il était très ému par la profondeur de la chanson qu'il chantait depuis longtemps sans pourtant s'en rendre compte, parce que jusque là il ne voyait que l'aspect lyrique et mélodique de la chanson. C'est alors qu'il s'est mis à faire des associations avec son propre sort, sa vie. Il s'est souvenu de la façon dont ses frères et lui avaient fui Kisangani sous la menace des rebelles alors qu'ils venaient d'assassiner leur père. Ils avaient fui en pirogue. Ainsi le soir durant ce spectacle improvisé, tout lui est revenu comme un coup



idées dans la mémoire du corps, la musique joue un rôle primordial. Elle travaille et se fait travailler plus que les autres formes de culture expressive en Afrique, et ce, de façon quasi universelle. Ici je ne veux pas dire que la musique constitue un langage universel qui va au-delà des frontières linguistiques, mais plutôt que partout où elle s'installe elle facilite de nouvelles formes de communication et d'expérience. Si la musique facilite l'expression, ce n'est pas parce qu'elle transcende les mots, mais à cause plutôt de sa capacité à permettre leur articulation. C'est dans ce sens-là qu'il faut considérer le rôle de l'intersubjectivité, ne fut-ce que par la simple raison que sans interlocuteur, le soi reste dans la répétition de l'inconscient. Face à un ou plusieurs locuteurs, le soi articule de nouvelles versions et de nouveaux aspects de son récit et, pendant que le récit se transforme, le soi se transforme aussi.

Quel meilleur exemple de l'aspect intersubjectif du savoir que le chant cathartique de J.P. Busé lors du colloque sur la violence au Congo? Dans sa réaction à mon texte, Serge Makobo a voulu questionner le rôle de l'observateur dans l'analyse de cet événement :

Peut-être qu'il serait plus intéressant que Bob nous dise ce qui l'a motivé à joindre sa voix au chapitre; autrement dit, le sentiment que [Bob White et son collègue Mbala Nkanga] ont éprouvé tous les deux quand, subitement, les nerfs de J.P. ont cédé face à la douleur du souvenir. Comment expliquer scientifiquement cette reprise en main d'une douleur ressentie par quelqu'un d'autre? Comment [les chercheurs] peuvent-ils comprendre ce partage d'un souvenir ancien par un vécu présent? (communication personnelle, 13 juillet 2007).

---

de poing au moment où il s'y attendait le moins. Les larmes ont coulé comme ce fut le cas dans ma chambre. Dans ce cas précis, il faut donc penser à associer la MEMOIRE avec la résurrection des émotions (communication personnelle, 21 avril, 2008).

D'un côté, le récit de J.P. explique une découverte complètement inattendue : la capacité de la musique à faire un travail de mémoire. Cette découverte m'a, en quelque sorte, préparé à celles produites plus tard par les entrevues de groupe; ce texte en est une bonne illustration. Donc je vois le récit de J.P. comme un point tournant dans mes recherches au Congo, et l'inclusion de son récit me permet d'insister sur la co-production du savoir scientifique dans le travail ethnographique. Ma première réaction aux larmes de J.P. a été une réaction de confusion et d'angoisse, pas autant pour le spectacle que nous avons préparé, mais pour J.P. qui avait visiblement perdu le contrôle de ses émotions. Mais dès que nous avons fini la chanson et que J.P. a repris le microphone, j'ai eu un sentiment de soulagement et le courage de son témoignage m'a donné un nouveau respect pour lui comme artiste mais aussi en tant que personne. L'amitié et la recherche se ressemblent dans la mesure où leur succès dépend de la capacité de révéler, petit à petit, les nombreuses couches de complexité d'un sujet qui est à la fois individuel, social et culturel. Si nous arrivons à comprendre quelque chose de ce qui s'est passé ce jour-là, ce n'est pas dans le sens de pouvoir nous mettre à la place de J.P.—ce qui serait impossible—mais plutôt de l'accompagner dans l'articulation de quelque chose qui fait partie de lui et qui reste à la fois plus grand que lui. Et parce que la compréhension ne peut pas fonctionner autrement, nous sommes aussi transformés par son témoignage, sans que ce soit pour les mêmes raisons ou avec les mêmes effets.

L'idée de *penser tout haut ensemble* pourrait sembler complexe, surtout si nous nous limitons à un modèle communicatif où le langage sert à extérioriser la pensée unique d'un soi essentiel et cohérent. Une définition herméneutique du langage permet une analyse considérablement plus dynamique. Dans les termes de Gadamer, pour qui toute compréhension est toujours et déjà une forme d'interprétation, « dès que l'on comprend, on comprend autrement » (1996 : 318). C'est donc à travers son contact avec l'autre que le soi prend conscience de lui-même (voir aussi Mead 1967). Ce jour-là, dans le salon d'un Congolais depuis longtemps résident à Montréal, nous avons échangé pendant plusieurs heures

en parlant de Zaïko, Mobutu et la musique des jeunes. Ma curiosité persistante sur le rapport entre la musique populaire et la culture politique au Congo n'a pas découragé mes interlocuteurs. Au contraire, l'énergie de notre intérêt commun pour ce sujet poussait nos capacités d'analyser les liens entre ces deux domaines ostensiblement séparés. Mais comme un chemin dans la forêt, la discussion sur la musique revenait toujours sur ses pas pour parler des phénomènes politiques.

Je ne m'inquiète pas pour l'impact de mes questions sur l'évolution de notre discussion, cette vieille question qui continue à hanter les sciences sociales, soucieuses d'assurer une objectivité scientifique. Comme Gadamer l'a proposé, le principal préjugé des sciences (et celui des Lumières), c'est le préjugé contre les préjugés (1996 : 291). Je suis de l'avis que ma présence ne constitue pas une distorsion du propos anthropologique, mais plutôt qu'elle représente un objet d'étude en soi. Les entrevues de groupe ont tenté de recréer une ambiance naturelle où le monde s'explique et se refait à travers l'écoute et la parole, une sorte de « working through together ».<sup>15</sup> Il s'agit d'une situation d'écoute qui est certainement différente des milliers d'échanges qui ont lieu tous les jours entre Kinois autour d'une table en plein air, remplie de bouteilles de bières et de « sucrés ». Et c'est justement cette différence qui, selon moi, a permis une réflexion poussée sur l'éveil des consciences politiques. Ce qui m'intéressait dans certaines entrevues, c'était le niveau de concentration qui se lisait sur le visage des participants, qui cherchaient à répondre—autant pour eux-mêmes que pour moi—à mes questions. C'était aussi l'articulation des liens qui avaient été ressentis depuis longtemps, mais qui n'avaient jamais été nommés : famille et rébellion, musique et abus d'autorité, paroles et mobilité sociale, dislocation et unité nationale. C'est cet aspect du *penser tout haut ensemble* qui représente le sens herméneutique du dépassement du savoir; par la force des choses, *comprendre, c'est comprendre autrement*.

Les exemples présentés dans ce texte explorent différents moments dans lesquels certains Congolais ont commencé à prendre

---

<sup>15</sup> John Nimis, communication personnelle, 19 juillet 2007.

conscience des failles du système politique dans lequel ils vivaient; il ne s'agit pas nécessairement de la construction d'un récit collectif sur l'identité nationale.<sup>16</sup> Ces failles deviennent particulièrement évidentes à travers les différentes formes de culture expressive (non seulement la musique) et à des moments précis dans l'histoire, surtout les moments de crise ou d'inquiétude. Le sentiment d'inquiétude est à la fois personnel et public, individuel et collectif. C'est un sentiment souvent vague et abstrait, mais dans ces moments de « conjoncture », l'expérience subjective de la vie politique s'exprime en des termes assez concrets : comment assurer un *leadership* responsable face à la frénésie de dislocation? Comment contrecarrer le besoin de mobilité sociale alors qu'il s'avère impossible de finir une année scolaire? Comment empêcher la montée de la tension inter-régionale qui risque pourtant continuellement de basculer en guerre ethnique? Quand les Congolais évoquent la conjoncture, c'est de cette conjoncture-là dont ils parlent : un moment dans l'histoire où la musique constitue un des meilleurs moyens pour exprimer la peur que quelque chose de terrible pourrait arriver.

### Bibliographie

- Antze, Paul et Michael Lambek. 1996. *Tense Past : Cultural Essays in Trauma and Memory*. New York : Routledge.
- Bauman, Richard et Joel Sherzer. 1975. Ethnography of Speaking. *Annual Review of Anthropology*, vol. 4. Pp. 95-119.
- Beidelman, T.O. 1993. *Moral Imagination in Kaguru Modes of Thought*. Washington : Smithsonian Institution Press.

---

<sup>16</sup> Ici, je m'intéresse plutôt aux récits qui mettent la lumière sur les insuffisances du récit national unificateur, surtout ceux qui permettent aux jeunes de prendre conscience de la complexité de la situation politique dans laquelle ils évoluent. S'il y a un moment où l'articulation d'un récit national joue un rôle important, ce serait principalement pendant l'articulation de la politique d'authenticité au milieu des années 1970 (à ce sujet voir White 2006b).

- Fabian, Johannes. 1996. *Remembering the Present : Painting and Popular History in Zaïre*. Berkeley : University of California Press.
- Foxen, Patricia. 2007. *In Search of Providence : Transnational Mayan Identities*. Vanderbilt University Press.
- Gadamer, Hans-Georg. 1996 [1960]. *Vérité et méthode : les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*. Paris : Éditions du Seuil.
- Goldschmidt, Elie. 2002. Migrants congolais en route vers l'Europe. *Temps Modernes (Les Afriques du monde)*. n° 620-621. Pp. 208-239.
- Gumperz, John J. (éd.) 1982a. *Discourse Strategies*. Cambridge : Cambridge University Press.
- \_\_\_\_\_. 1982b. *Language and Social Identity*. Cambridge : Cambridge University Press.
- Holland, Dorothy and Naomi Quinn (eds.). 1987. *Cultural Models in Language and Thought*. Cambridge : Cambridge University Press.
- Jewsiewicki, Bogumil. 1993. *Naître et mourir au Zaïre : Un demi-siècle d'histoire au quotidien*. Paris : Éditions Karthala.
- \_\_\_\_\_. 1999. *A Congo Chronicle : Patrice Lumumba in Urban Art*. New York : Museum for African Art.
- Jewsiewicki, Bogumil et Bob W. White. 2005. Mourning and the Imagination of Political Time in Contemporary Central Africa : Introduction. *African Studies Review*, 48 (2) September. pp. 1-9.
- Kasongo, Emile L. 1997. « Affaire Wenge Musica : L'immaturation des musiciens à la base de l'imbroglie. » Journal hebdomadaire *La Société*.
- Mannheim, Bruce et Dennis Tedlock (eds.). 1995. *The Dialogic Emergence of Culture*. University of Illinois Press.
- Mead, George Herbert. 1967. *Mind, Self, & Society from the Standpoint of a Social Behaviorist*. Chicago : The University of Chicago Press.
- Ndaywel, Isidore è Nziem. 1998. *Histoire Générale du Congo*. Brussels : Duculot.
- Nkashama, P. Ngandu. 1979. « Ivresse et Vertige : les nouvelles danses des jeunes au Zaïre. » *L'Afrique littéraire et artistique* 51 : 94-102.
- Rousso, Henry et Eric Conan. 1994. *Vichy, un passé qui ne passe pas*. Paris : Fayard.

- Tsambu Bulu, Léon, 2004. « Musique et violence à Kinshasa », in Theodore Trefon (éd), *Ordre et désordre à Kinshasa. Réponses populaires à la faillite de l'Etat*, Tervuren/Paris : MRAC/L'Harmattan, Cahiers Africains, pp. 193-212.
- White, Bob W. 2002. Congolese Rumba and Other Cosmopolitanisms. *Cahiers d'études africaines*. XLII (4) 168. Pp. 663-686.
- \_\_\_\_\_. 2006a. Pour un « lâcher prise » de la culture. *Anthropologie et Sociétés*, 30 (2). Pp. 7-26.
- \_\_\_\_\_. 2006b. L'incroyable machine de l'authenticité : L'animation politique et l'usage public de la culture dans le Zaïre de Mobutu. *Anthropologie et Sociétés*, 30 (2). Pp. 43-64.
- \_\_\_\_\_. À paraître. Listening to the Aesthetics of Popular Music. Manuscrit.
- Williams, Raymond. 1977. *Marxism and Literature*. New York : Oxford University Press.

