

Université de Montréal

La satire amusée des inégalités socio-économiques dans la  
chanson populaire urbaine du Zaïre. Une étude de l'oeuvre  
de Franco (François Luambo) des années 70 et 80

par

Debhonvapi Olema

Département de littérature comparée

Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de  
Philosophiæ Doctor (Ph.D.) en Littérature  
Orientation: Littérature comparée générale

Octobre, 1997

©Debhonvapi Olema, 1997



PR  
14  
U54  
1998  
V.021



Université de Montréal

Bibliothèque



Université de Montréal  
Faculté des études supérieures

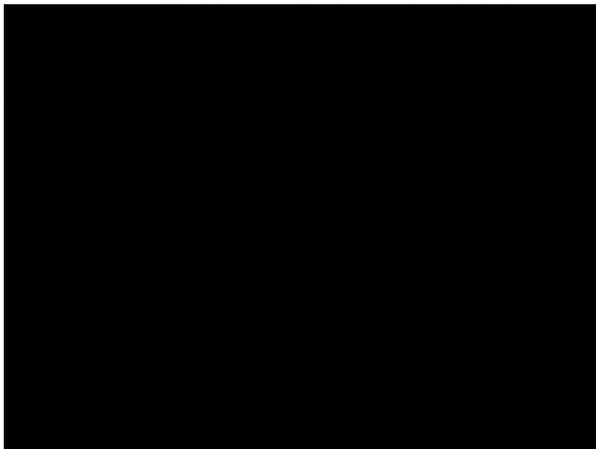
Cette thèse intitulée:

La satire amusée des inégalités socio-économiques dans la  
chanson populaire urbaine du Zaïre. Une étude de l'oeuvre  
de Franco (François Luambo) des années 70 et 80

présentée par:

Debhonvapi Olema

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes:



Thèse acceptée le:

10 août 1998

## SOMMAIRE

Mettant l'accent sur la chanson en lingala qu'accompagne surtout la guitare, la *chanson populaire urbaine du Zaïre*, qui est née au début du siècle, d'abord pour satisfaire le besoin de délasserment des travailleurs indigènes de l'ancien Congo belge, est un véhicule remarquable de la culture populaire zaïroise.

Cette culture populaire comprenant un ensemble d'expressions caractéristiques de la vision du monde des masses populaires, se retrouvent dans le discours de la *chanson populaire urbaine du Zaïre* certaines interprétations des événements qui lui sont propres. Ainsi, la paupérisation absolue de la plupart des Zaïrois au cours des deux dernières décennies trouve un écho dans un grand nombre de chansons comiques de cette période, surtout chez Franco.

À l'opposé des interprétations qui se passent de scruter les oeuvres, dont elles se contentent de définir les thèmes en fonction de références extérieures (par exemple: Ewens, 1986; Ngandu, 1979; Tshonga, 1982-1988), notre hypothèse de travail est que les références extérieures, notamment les scènes amusantes des moeurs citadines dont Franco raffole au cours des deux dernières décennies, servent de subterfuges à faire passer une satire des inégalités socio-économiques sous le régime oligarchique du président Mobutu. Franco étant par ailleurs le griot attitré du même président Mobutu, nous posons que l'interprétation des messages satiriques de son oeuvre comique nécessite une confrontation du discours de cette dernière et du

discours de ses chansons de propagande politique. Aussi quatre chansons de propagande politique sont-elles ajoutées aux vingt chansons satiriques qui constituent l'essentiel du corpus analysé dans la présente thèse.

Précédée d'un aperçu historique de la *chanson populaire urbaine du Zaïre* et de l'oeuvre de Franco, une description structurale du corpus isole d'abord les personnages-types des différentes chansons et leurs rôles thématiques. Suit l'examen des mécanismes de la propagande politique et du rire ayant pour objet les problèmes des modes du discours et des protagonistes de la communication. Il révèle tour à tour un discours laudatif sur les soi-disant hauts faits du président Mobutu, qui est présenté comme un homme providentiel, et un discours comique qui montre le ridicule de nombreux personnages-types en rapport avec les réalités économiques de tous les jours. Enfin, il y a l'interprétation des messages satiriques.

En ce qui concerne les mécanismes du rire, l'intégration, dans la théorie du «Problème sociologique du rire» d'E. Dupréel, des explications classiques des causes du rire -- appelées également la théorie de la dégradation et la théorie du contraste -- permet de considérer à la fois les causes du rire et les groupes sociaux visés: les vieilles commerçantes et les exigences de leurs gigolos, les épouses des nouveaux riches et les rivalités qui les opposent aux maîtresses de ceux-ci, les paysans pauvres et l'envahissement par ces derniers de la maison d'un parent nommé cadre supérieur du parti-unique.

Ces groupes sociaux et leurs attributs, qui font partie

des représentations favorites de la vision du monde de la culture populaire généralement acceptables, expliquent les mécanismes du rire servant de subterfuges à faire passer la satire. Cependant, c'est le nombre élevé de personnages-types pauvres par rapport à l'infime minorité de personnages nantis, souvent associés au mobutisme et au bon vouloir desquels ces pauvres doivent leur survie, qui permet de considérer l'oeuvre comique de Franco des années 70 et 80 comme une satire parodique insinuant des déclarations négatives au sujet des soi-disant hauts faits du président Mobutu, l'homme providentiel qui est censé assurer à chacun de ses concitoyens le bien-être public.

## TABLE DES MATIÈRES

Sommaire	.....	i
Sigles et abréviations	.....	vii
Remerciements	.....	viii
Avant-propos	.....	x

### PREMIÈRE PARTIE

Introduction générale	.....	1
La définition du terme « <i>chanson populaire urbaine du Zaïre</i> », p. 1; l'étude de la chanson populaire urbaine du Zaïre, p. 4; l'analyse de texte et la méthode thématique, p. 8; notre hypothèse de travail, p. 14; la composition de l'étude, p. 18; un aperçu de la chanson populaire urbaine du Zaïre, p. 19; l'analyse structurale du corpus, p. 22; l'analyse des dispositifs énonciatifs, p. 27; la chanson de propagande politique et ses contraintes, p. 31; les mécanismes du rire dans la chanson satirique, p. 33; l'interprétation des messages satiriques, p. 38.		
Chapitre II: Aperçu historique de la chanson populaire urbaine du Zaïre	.....	41
Le changement des traditions musicales en Afrique noire, p. 41; les théories de l'acculturation, p. 42; solutions de rechange aux théories de l'acculturation, p. 51; aperçu de la chanson populaire urbaine du Zaïre, p. 53; la période précoloniale, p. 55; la période de la colonisation belge, p. 59; la chanson populaire urbaine katangaise, p. 62; la chanson populaire urbaine kinoise, p. 66; la période de l'indépendance congolaise, p. 81; la situation politique à l'époque de l'indépendance, p. 82; la situation de la chanson populaire urbaine, p. 88; conclusion, p. 97.		
Chapitre III: la chanson populaire urbaine du Zaïre sous le régime de Mobutu et l'oeuvre de François Luambo, alias Franco	.....	100
Quelques caractéristiques du régime de Mobutu, p. 100; l'appareil étatique sous le régime de Mobutu, p. 101; l'économie nationale sous le régime de Mobutu, p. 110; les nationalisations et la réforme monétaire, p. 111; les malversa-		

tions et les aberrations économiques, p. 113; la chanson populaire urbaine sous le régime de Mobutu, p. 123; l'âge d'or de la chanson populaire urbaine du Zaïre, p. 123; l'embrigadement des musiciens en vue de la propagande, p. 126; la coercition et l'exode massif des musiciens, p. 130; L'écho des événements dans les chansons, p. 136; Franco (1939-1989), sa carrière et son oeuvre, p. 141; Franco et sa carrière, p. 142; un aperçu de l'oeuvre poétique de Franco, p. 150.

Chapitre IV: l'analyse structurale et la description du corpus	155
Les unités constitutives du récit et leurs relations, p. 155; la morphologie du conte de V. Propp, p. 156; A. Dundes et la méthode propéïenne, p. 157; la logique du récit selon C. Bremond, p. 159; l'analyse structurale préconisée par C. Lévi-Strauss, p. 163; présentation des modèles actantiels greimassiens, p. 164; l'utilité des modèles actantiels selon A. J. Greimas, p. 170; le problème des rôles thématiques et des personnages, p. 178; analyse structurale des chansons de propagande politique, p. 184; analyse structurale des chansons satiriques, p. 189; conclusion, p. 209.	
Chapitre V: Les dispositifs énonciatifs et les mécanismes de la propagande	216
Les dispositifs énonciatifs, p. 216; les déictiques, p. 216; les modalités, p. 223; les actes de langage, p. 227; les mécanismes de la propagande politique, p. 231; l'analyse de texte des chansons de propagande politique, p. 233; «Objectif 80», p. 234; «République du Zaïre», p. 242; «Belela authenticité na Congrès ya MPR», p. 251; «Candidat na biso Mobutu», p. 259; conclusion, p. 270.	
Chapitre VI: Les mécanismes du rire dans les chansons satiriques	281
les théories de la dégradation, p. 281; les théories du contraste, p. 285; critique des explications classiques du rire, p. 291; le problème sociologique du rire selon E. Dupréel, p. 294; l'analyse des mécanismes du rire des chansons satiriques, p. 298; les vieux coquets, p. 299; Chérie Bondowe et Papa Bondowe, p. 299; la vieille coquette innommée qui entretient le jeune Mongali, p. 305; la commerçante âgée qui entretient l'étudiant Mario, p. 307; les gigolos, p. 312; Mongali, p. 312; Mario, p. 313;	

les nouveaux riches et les polygames citadins, p. 317; l'apologiste de la polygamie citadine pour les nouveaux riches, p. 318; le caissier de l'état, p. 320; le méchant acquéreur, p. 322; monsieur le directeur général et son entourage, p. 325; les rivales: «deuxièmes bureaux» vs épouses légitimes, p. 330; Mama na Kyky et le «deuxième bureau» de Papa na Kyky, p. 331; Kabibi et le «deuxième bureau» de son mari Mahindua, p. 333; Mamu, l'épouse légitime d'un riche, et son amie intime Madilu, p. 335; Madilu, l'amie intime qui s'est révélée une rivale, p. 340; Azuakate, l'écolière devenue «deuxième bureau», p. 343; les parents, p. 346; les parents de l'universitaire et cadre supérieur, p. 346; les nécessiteux, p. 351; Iluse, la quémandeuse de vêtements, p. 351; Kayonda, le jeune parent villageois de Mbuta Miyalu, p. 352; l'incapable qualifié de farceur, p. 353; conclusion, p. 355.

Chapitre VII: Interprétation des messages satiriques: remarques conclusives .....	359
approche de l'interprétation des messages satiriques, p. 360; la distribution inique des richesses nationales, p. 369; l'inégalité de niveaux de vie, p. 373.	
Bibliographie .....	380

## DEUXIÈME PARTIE

### ANNEXE: LE CORPUS ÉTUDIÉ

Introduction: la traduction des chansons étudiées .....	397
La littérature orale africaine et l'anthropologie, p. 399; les textes de la littérature orale africaine, p. 406.	
Les chansons de propagande politique .....	412
«Objectif 80», p. 412; «République du Zaïre», p. 415; «Belela authenticité na Congrès ya MPR», p. 419; «Candidat na biso Mobutu», p. 426.	
Les chansons satiriques .....	435
«Chérie Bondowe», p. 435; «Chérie Bondowe II», p. 439; «Mongali», par Tabu Ley avec l'orchestre Afrisa, p. 444; «Mongali», par l'orchestre Bella Bella, p. 447; «Londende ya bolingo», p. 451; «Azwakate azwi lelo», p. 453; «Mama na Kyky», p. 465; «Nakoma mbanda ya mama ya mobali na ngai», p. 469;	

«*Lisolo ya Adamo na Nzambe*», p. 480; «*Iluse*», p. 489;  
 «*Mobali malam*», p. 492; «*Mwana'nsuka*», p. 502;  
 «*Farceur*», p. 514; «*Lettre à M. le Directeur Général*»,  
 p. 517; «*Tu vois?*», p. 526; «*Mamu*», p. 537; «*La ré-  
 ponse de Mamu*», p. 544; «*Mario*», p. 555; «*Mario II*»,  
 p. 571; «*Mario III*», p. 587; «*La réponse de Mario*»,  
 p. 594.

Discographie

..... 610

## LISTE DES SIGLES ET ABRÉVIATIONS

C<sup>1</sup> = premier chanteur.

C<sup>2</sup> = deuxième chanteur.

C<sup>3</sup> = troisième chanteur.

Ch = plusieurs musiciens chantant en chœur.

Fr = partie chantée par Franco.

Ro = partie chantée par Rochereau.

[.] = mots ou passages inaudibles omis dans la transcription  
d'une chanson.

## REMERCIEMENTS

Depuis que nous poursuivons nos recherches sur la *chanson populaire urbaine du Zaïre*, nos enseignants, nos amis et les africanistes qui ont suivi nos communications aux congrès annuels de l'association canadienne des études africaines n'ont pas cessé de nous encourager. Nous serions ingrat de ne pas les en remercier tous.

Nous remercions en particulier, pour leurs conseils et leurs suggestions, les professeurs Stéphane Sarkany, Hans Ruprecht, Pierre Van Rutten et Pierre Laurette de l'Université Carleton; les professeurs Stephen Arnold et Milan Dimić de l'Université de l'Alberta; le professeur Frederic I. Case de l'Université de Toronto et le professeur Bogumil Jewsiewicki de l'Université Laval.

Nous devons au professeur Wladyslaw Godzich, directeur de la présente thèse de doctorat, la recommandation des lectures dont résulte l'orientation donnée à celle-ci. D'autre part, c'est grâce à la compréhension et à la patience dont il a fait montre que nous avons pu mener la rédaction de cette thèse à bonne fin. Nous lui en sommes très reconnaissant.

Mille mercis à Mme Christiane Ndiaye, qui a bien voulu lire notre manuscrit et qui nous a fait des suggestions fort utiles.

Nous avons souvent compté sur la générosité de nos amis en ce qui concerne la collecte des chansons. Nos amies Jane Turrittin et Anita Kern nous ont envoyé de Toronto plusieurs docu-

ments et cassettes sur la *chanson populaire urbaine du Zaïre*, y compris un album des chansons de propagande politique de Franco sorti en 1975, à l'occasion du 10<sup>e</sup> anniversaire du régime de Mobutu; M. Ndia-Bintu Kayembe, notre ami de longue date, nous a procuré plusieurs dizaines de cassettes; notre ami Lutumba Ntetu nous a aussi fait un don de plusieurs cassettes; en décembre 1989 et en janvier 1990, les révérends pères Karl Stuer et De Cat nous ont assuré le transport et nous ont réservé une chambre à la Maison Africaine pendant notre voyage d'études à Bruxelles, où le discaire et propriétaire de *Musica Nova* nous a aidé à trouver une vingtaine d'albums de Franco, y compris ses oeuvres posthumes à peine sorties. Qu'ils nous permettent de leur manifester notre reconnaissance.

À la suite du vol de notre ordinateur en 1992, la Faculté des études supérieures nous a accordé une bourse ponctuelle de deux mille dollars et le bureau des assurances de l'Université nous a payé une somme d'argent supplémentaire pour nous permettre d'acheter un nouvel ordinateur. Nous en remercions sincèrement le doyen Robert Cléroux, ainsi que les professeurs Walter Moser et Wladimir Krysinski qui ont bien voulu nous recommander auprès de lui. Nous sommes également reconnaissant à Mme Hélène Marcotte de la section «assurances» à la direction des finances de l'Université de Montréal pour s'être occupée d'urgence de notre dossier.

À quelque chose malheur est bon. Les responsables du comptoir des prêts de la Bibliothèque des lettres et des sciences humaines, dans l'une des salles de travail individuel de

laquelle a été perpétré le vol de notre ordinateur, nous ont autorisé à occuper ladite salle de travail jusqu'à l'achèvement de notre thèse. Nous les en remercions sincèrement.

## AVANT-PROPOS

L'écoute des chansons de la musique pop du Zaïre fait partie de notre quotidien depuis une trentaine d'années; mais notre intérêt pour l'étude des mêmes chansons remonte seulement au début de notre formation en littérature comparée au Canada.

C'est d'abord en prenant conseil de notre directeur d'études au programme de maîtrise en littérature comparée à l'Université Carleton, le professeur Pierre Van Rutten qui a un intérêt vif pour la littérature orale africaine, que nous avons fait de la chanson populaire urbaine du Zaïre l'un de nos domaines de recherche privilégiés.

Par la suite, ont servi de base à nos réflexions sur ce nouveau genre de littérature orale zaïroise les connaissances acquises en suivant notamment deux séminaires du professeur Stéphane Sarkany consacrés à la poétique socio-culturelle du récit court, un cours du professeur Hans Ruprecht sur l'esthétique littéraire, un cours du professeur Pierre Laurette sur le rire et la littérature et quelques cours du professeur Milan Dimić sur les formes poétiques du folklore.

Le professeur Ruprecht nous ayant par ailleurs suggéré d'écrire au professeur Frederic Ivor Case de l'Université de Toronto pour l'informer de notre projet de recherche, notre lettre nous a valu l'invitation à faire une communication au 12<sup>e</sup> congrès annuel de l'Association canadienne des études africaines se tenant à l'Université de Toronto, du 12 au 15 mai 1982, congrès dont le professeur Case était l'un des organisateurs.

En 1984, nous avons publié dans la *Revue canadienne des études africaines* un article intitulé «Société zairoise dans le miroir de la chanson populaire», article qui a eu un écho favorable et qui a été repris la même année dans un ouvrage sous la direction du professeur Boqumil Jewsiewicki<sup>1</sup> (*Jewsiewicki, 1984*). De là notre intérêt pour l'oeuvre de Franco et de l'orchestre O.K. Jazz produite au cours des deux dernières décennies, particulièrement marquées par l'abondance des chansons satiriques.

Après la rédaction d'un mémoire de maîtrise sur le rire comme moyen d'éducation dans le conte populaire africain, nous avons donc décidé de faire de la satire amusée des inégalités socio-économiques dans l'oeuvre de Franco des années 70 et 80 le sujet de notre thèse de doctorat. Nous espérons ainsi contribuer à l'avancement des connaissances sur la *chanson populaire urbaine du Zaïre* dont l'étude littéraire des textes en lingala a été longtemps négligée par les chercheurs.

---

<sup>1</sup>Par ailleurs, la traduction d'une des chansons analysées dans cet article fait partie d'un autre livre paru récemment sous la direction du même professeur Jewsiewicki: *Maître et ouvrier au Zaïre*, Paris, Karthala, 1993, p. 44-49.

## PREMIÈRE PARTIE

### INTRODUCTION GÉNÉRALE

La présente thèse de doctorat se veut une contribution à l'étude des textes de la chanson populaire urbaine du Zaïre. Il s'agit plus précisément d'étudier, relativement au thème des inégalités socio-économiques dans les chansons de Franco et de l'orchestre *O. K. Jazz* produites au cours des deux dernières décennies, l'expression de la vision du monde des masses populaires qui contredit la soi-disant idéologie officielle du régime oligarchique de Mobutu prônant l'équité et le bien-être public.

#### 1.1. La définition du terme «*chanson populaire urbaine du Zaïre*»

Par le terme «*chanson populaire urbaine du Zaïre*», nous entendons la musique zaïroise de danse et de récréation en milieu urbain. Celle-ci est née et s'est développée pendant la colonisation belge, d'abord pour satisfaire le besoin de délasserment sur les plantations et les fermes des entreprises agricoles, dans les camps des entreprises minières ou commerciales, dans les centres extra-coutumiers et les cités indigènes des grandes villes telles que la capitale coloniale Léopoldville<sup>1</sup> et la capitale du cuivre Elisabethville<sup>2</sup>, ensuite comme une activité économique et commerciale. Elle est connue des mélomanes du Zaïre et d'ailleurs sous les noms de «*musique congolaise mo-*

---

<sup>1</sup> Ville actuellement appelée Kinshasa.

<sup>2</sup> L'actuelle Lubumbashi.

derne» et «*musique zaïroise moderne*» sont consacrés par l'usage<sup>1</sup>.

La chanson populaire urbaine du Zaïre met particulièrement l'accent sur la chanson en lingala (l'une des quatre langues nationales du Zaïre) qu'accompagne surtout la guitare, quoique la place du tambour et des cuivres (surtout le saxophone et le trombone) ne soit pas négligeable. C'est ainsi qu'elle se distingue d'autres genres de musique zaïroise moderne, dont les nouvelles musiques religieuses catholique, kimbanguiste et protestante, la fanfare militaire postcoloniale, les chansons de propagande et d'«*animation*» politiques à caractère folklorique (dites «*chansons révolutionnaires*») faisant l'éloge du président Mobutu et de son régime, la musique peu connue du conservatoire national de musique et d'art dramatique de Kinshasa.

Cette musique zaïroise de danse et de récréation en milieu urbain étant par ailleurs une manifestation de la culture populaire des villes du Zaïre (*Fabian, 1978, p. 315*), nous proposons de l'appeler «*chanson populaire urbaine du Zaïre*».

Outre le besoin de définir l'objet de notre étude, la proposition du nom chanson populaire urbaine du Zaïre vise à apporter un élément de solution à la question de la spécificité de ce nouveau genre de musique populaire zaïroise posée par Kanza Matondo il y a une vingtaine d'années, mais qu'aucun autre chercheur ne semble avoir considérée. Kanza Matondo se de-

---

<sup>1</sup>Les noms «*musique congolaise moderne*», «*musique zaïroise moderne*», «*Congo Music*» ou «*Zaire Music*» sont consacrés par l'usage au Zaïre, au Congo et dans certains pays africains de langue anglaise. Selon Wolfgang Bender (*Sweet Mother: Moderne afrikanische Musik, Munich, Trickster Verlag, 1985, p. 55*), cette musique est connue aussi sous les noms de «*African Jazz*», «*Congo-Jazz*», «*Congo-Musik*», «*musique zaïroise*», «*Rumba*», «*Zaire-Rumba*» et «*Soucouis*».

mandait en effet, à juste titre, s'il ne fallait pas substituer l'adjectif «urbain» à l'adjectif «moderne», qui peut s'appliquer à toute musique zaïroise contemporaine, qu'elle soit produite en ville ou en milieu rural (Kanza, 1972, p. 15-16). D'autre part, il soulignait la prépondérance de la chanson «qui, aux yeux de beaucoup de Zaïrois, constituerait toute la musique» (*ibid.*, p. 21).

La chanson populaire urbaine du Zaïre a non seulement produit «les premiers disques de musique africaine moderne» (Bebey, 1974, p. 43-46), mais elle a également su se faire connaître et aimer de toute l'Afrique noire<sup>5</sup>. Certains spécialistes signalent même qu'elle a su établir dans cette partie du continent africain une suprématie qui est restée longtemps incontestée. C'est le cas de J. Kaemmer, qui écrit à ce sujet: «*The modern music emanating from Zaire, the most popular in Africa, is listened to more often than local music in East Africa, and broadcast across the continent from Sierra Leone to Malawi*» (Kaemmer, 1977, p. 373).

Une opinion semblable est aussi donnée par B. Bergman qui, dans un panorama de la musique pop noire africaine, écrit les phrases suivantes à propos de la popularité de la composante zaïroise de cette dernière: «*Congolese music has ruled the pop scene in most of Black Africa over twenty years. It's appropriate to catch it in a sports stadium: the pan-African passion for Congolese music is almost as universal as that for soccer*» (Bergman, 1985, p. 46).

---

<sup>5</sup>Francis Bebey, «La chanson populaire en Afrique noire», *Balafon*, N° 42, p. 43-46. Voir aussi les opinions semblables données par les musicologues Pierre Kazadi («Congo Music: Africa's Favourite Beat», *Africa Report*, Vol. 16, N° 4, 1971, p. 25-27) et Jeffrey Freedman («Le son d'amplificateurs lointains; une revue de la littérature sur la pop africaine», *Communication-Information*, Vol. 8, N° 2, 1986, p. 32).

On peut encore lire des phrases semblables dans un livre que W. Bender consacre lui aussi à la musique pop africaine:

*«Die Staaten Volksrepublik Kongo und Republik Zaire stehen im Zentrum jener Region, deren Musik sich innerhalb Afrikas während der vergangenen 40 Jahre am weitesten verbreitet hat. Von Senegal bis Südafrika wird die Zaire-Musik hochgeschätzt» (Bender, 1985, p. 55).*

## 1.2. L'étude de la chanson populaire urbaine du Zaïre

À l'opposé de la littérature zaïroise écrite, qualifiée par les spécialistes de «parente pauvre» de la littérature négro-africaine d'expression française (Chevrier, 1980) jouissant pourtant d'une «critique d'une exceptionnelle vitalité» (Cornevin, 1976, p. 233), la chanson populaire urbaine du Zaïre ne semble pas susciter beaucoup d'intérêt parmi les chercheurs. Au terme d'un parcours des recherches qui ont été faites sur elle, on conclurait même, en paraphrasant des propos tenus par E. Morin (Morin, 1965, p. 1) et L. Grenier (Grenier, 1986, p. 83), que l'intelligentsia fait la sourde oreille à la chanson.

Connaissant mal le lingala, langue de prédilection de la chanson populaire urbaine du Zaïre, les chercheurs non zaïrois ou congolais -- dont J. Kaemmer (Kaemmer, p. 373), F. Bebey (Bebey, p. 43), J. Freedman (Freedman, 1986, p. 32) et J. Collins (Collins, 1985, p. 53-56) -- situent généralement leurs études dans le cadre global du changement de traditions musicales en Afrique noire et ne s'intéressent guère qu'à l'histoire et à la description musicologique. Étant donné la trop grande importance accordée à la musique instrumentale, au dépens de la parole, ces cher-

cheurs réduisent la place de la chanson à peu de chose. C'est ainsi que la fascination pour la façon dont Jean-Bosco Mwenda joue de la guitare a amené D. Rycroft (*Rycroft, 1961, 1962*) et J. Low (*Low, 1982*) à consacrer respectivement deux longs articles et un livre à son style jugé mystérieux. Comme le rapporte par ailleurs G. Kubik, en plus des visites qu'ils n'ont cessé de lui rendre, en 1982 les ethnomusicologues allemands ont invité le même Jean-Bosco Mwenda (tombé dans l'oubli dans son pays depuis la fin des années 60) à venir jouer de la guitare à l'université de Bayeruth et au *Museum für Völkerkunde* de Berlin afin de permettre aux spécialistes de trouver la clé du mystère: «*Bosco's appearance in Europe solved within minutes some riddles concerning his guitar tunings and playing techniques which had tortured musicologists for nearly thirty years*» (*Kubik, 1986, p. 66-67*).

Évidemment, ces ethnomusicologues ne se sont pas préoccupés des belles paroles de Jean-Bosco Mwenda dans ses chansons en lingala et en swahili, chansons dont certains évoquent cependant les titres ayant un caractère didactique évident<sup>4</sup>.

Cette remarque s'applique aussi à B. Bergman, qui, dans la citation suivante, met davantage l'accent sur l'harmonie des instruments que sur le caractère apparemment gai du récit des scènes amusantes des moeurs citadines:

*«It's irresistibly happy music; the busy-bee guitars, jaunting bass, and punchy brass have a cheery interplay*

---

<sup>4</sup>Voir Gerhard Kubik, «*Stability and Change in African Music Traditions*», *The World of Music*, Vol. 28, N° 1 (1986), p. 63, qui évoque notamment la chanson «*Masanga*» (= la bière), enregistrée par Gallo (Africa) ltd., 1952 G.B. 1700.

*whether the music is joking about the daily habits of city dwellers or mourning the passing of a great musician. It's unabashed music, without the terse philosophizing of highlife» (Bergman, p. 46).*

Dans le cas de B. Bergman, il faut néanmoins reconnaître que pour être en mesure de trouver leur philosophie laconique, ce dernier qui écrit en anglais a dû s'intéresser aux chansons de la musique populaire *highlife* de l'Afrique de l'Ouest chantées en pidgin-English.

Les Zaïrois eux-mêmes n'ont pas beaucoup étudié la chanson populaire urbaine de leur pays. Exception faite des chroniques paraissant régulièrement dans les revues zaïroises non scientifiques<sup>1</sup> et des traductions en français, ils lui ont à peine consacré quatre livres utiles<sup>2</sup> à la recherche au cours des trois dernières décennies (Lonoh, 1966, 1969; Kanza, 1972; *Hommage à Grand Kallé*, 1985) et quelques études parmi lesquelles méritent d'être signalées celles qui suivent: un article de Basilua Luzibu sur l'évolution de la mentalité zaïroise perçue dans la musique (Basilua, 1973); un article collectif de trois journalistes de la revue *Zaire* (Muanda, et al., 1974) faisant l'inventaire des contributions apportées à la chanson populaire urbaine du Zaïre par différents musiciens, orchestres et autres instances de production de cette musique; un article de P. Ngandu Nkashama sur la danse des jeunes (Ngandu-Nkashama, 1979); quelques articles de Ka-

---

<sup>1</sup>*Il s'agit notamment de l'hebdomadaire laïre ainsi que des mensuels Likembe et l'As des As, pour ne citer que quelques-unes des publications kinoises.*

<sup>2</sup>*Y compris celui du Congolais Sylvain Bemba, Cinquante ans de musique du Congo-Zaïre (1920 - 1970). De Paul Kanza à Tabu Ley, Paris, Présence Africaine, 1984.*

zadi wa Mukuna portant surtout sur l'histoire et la description musicologique (Kazadi, 1970; Mukuna, 1973, 1979-80, 1980); mon article sur le reflet de la société zaïroise dans le miroir de la chanson populaire urbaine (Olema, 1984) et un article de Baruani Mbayu concernant la lecture pédagogique de «Mabele», une chanson de Lutumba avec l'orchestre OK Jazz (Baruani, 1989); une dizaine d'articles de Tshonga Onyumba (Tshonga, 1982-1988) parus dans la revue *Zaire-Afrique* et la thèse de doctorat de Ntumba Muena Muanza traitant de la lecture du vécu social dans les chants et les métaphores populaires du Kasayi (Ntumba, 1984).

Mais il convient de noter à propos des livres des chercheurs zaïrois qu'ils concernent surtout l'histoire et la description musicologique, comme les travaux des musicologues étrangers déjà cités. C'est ainsi que le livre de Kanza Matondo décrit la manifestation de cette musique dans la capitale du Zaïre en la rattachant à quatre périodes clés de l'histoire de ce pays. Il en est de même pour celui de M. Lonoh qui établit des rapports entre la musique folklorique d'Afrique centrale et la musique de la diaspora noire des Antilles et de l'Amérique latine d'une part, la musique latino-américaine et la chanson populaire urbaine du Zaïre de l'autre.

Parmi les articles et autres études des Zaïrois cités, ne portent sur l'analyse de texte que l'article de Basilua Luzibu, celui de Baruani Mbayu, ceux de Tshonga Onyumba, le mien ainsi que la thèse de Ntumba Muena Muanza. Toutefois, il faut préciser que Basilua Luzibu n'a donné des chansons analysées que les titres et quelques extraits; que Baruani Mbayu a analysé une

seule chanson; que j'en ai étudié seulement deux; et que dans la thèse de Ntumba, dont le corpus est composé essentiellement de chants et adresses louangeuses des *Luntu*, un groupe ethnique du Kasayi, la place réservée aux textes de la chanson populaire urbaine zaïroise et congolaise (de Brazzaville) en lingala est fort modeste.

Il reste donc que la contribution de Tshonga Onyumbé, dont la thèse est que «*la musique et les thèmes de ses chansons reflètent bien l'évolution de la mentalité d'une époque, la vie d'une société au cours d'une période déterminée*»<sup>9</sup>, est de loin la plus importante sur le plan du nombre des oeuvres de la chanson populaire urbaine du Zaïre étudiées. En effet, douze de ses articles précités sont basés sur cent quarante trois chansons produites à Kinshasa par différents musiciens entre 1960 et 1984, une trentaine de chansons servant de canevas aux opinions sur la société et la culture zaïroises données dans chacun de ces articles.

### 1.3. L'analyse de texte et la méthode thématique

Qu'il existe des relations étroites entre la vie d'un groupe et les thèmes des chansons produites par celui-ci comme le soutient Tshonga Onyumbé, cela ne fait pas de doute. Les spécialistes l'ont en effet démontré. Tel est par exemple le cas de R. Abrahams dont les études sur les chansons populaires antillaises établissent des rapports pertinents entre les thè-

---

<sup>9</sup>Voir la note introductive sur la présentation de l'auteur et de ses articles «consacrés à l'approche socio-culturelle des principaux thèmes des chansons de la musique zaïroise moderne de 1960 à 1981», *l'Afrique-Afrique*, N° 24 (avril 1988), p. 239.

mes des chansons et certaines particularités de la vie économique et sociale sur les différentes îles des Antilles (*Abrahams, 1974*). Il en va de même pour les travaux de H. Tracey, qui associe les thèmes de la majorité des chansons qu'il a collectées en Afrique centrale et en Afrique australe aux problèmes assaillant les différents groupes ayant produit ces chansons, tels que les problèmes de la violence, de la défense, de la peur d'autrui, de l'intimidation et du terrorisme politique, des excès et des débordements de certains membres de la collectivité et d'autres problèmes vitaux (*Tracey, 1948, 1963*).

Cependant que les études de ces folkloristes scrutent des textes entiers, l'analyse de texte pratiquée par Tshonga Onyumbé consiste plutôt dans un simple agencement de courtes citations (en moyenne cinq lignes par chanson), citations qui semblent choisies pour corroborer des opinions extra-textuelles sur la société et la culture zaïroises auxquelles ce dernier fait apparemment correspondre leur contenu grâce aux paraphrases qui les introduisent.

Dans la mesure où notre thèse porte sur la critique amusée des inégalités socio-économiques dans la chanson populaire urbaine du Zaïre, et plus particulièrement dans l'oeuvre de Franco des années 70 et 80, elle est une étude thématique. C'est-à-dire que nos préoccupations ressemblent en quelque sorte à celles de Tshonga Onyumbé dont nous ne partageons toutefois pas l'approche. Dès lors, il nous faut préciser au préalable ce que nous entendons par l'analyse thématique.

Bien que Tshonga Onyumbé ne précise pas ce qu'il entend

par le mot thème, on peut comprendre qu'il s'agit de ce que M. Collot appelle la définition du thème selon la critique traditionnelle, où le thème est synonyme de sujet dont traite un texte ou un discours, par rapport auquel il se situe dans une relation d'extériorité. En ce sens, le thème peut être défini indépendamment de l'oeuvre, en fonction de référents ou de références extérieurs à elle (Collot, 1988, p. 81).

Au reste, il faut signaler que cette acception est commune aux travaux des chercheurs zairois sur le thème de la chanson populaire urbaine du Zaïre. Ainsi, le livre de M. Lonoh renferme de brefs commentaires sur les thèmes des chansons dont ne sont cependant donnés que les titres et de courts extraits (Lonoh, 1969, p. 35-38). Il en va de même pour l'article de P. Ngandu-Nkashama dans lequel aucun texte de chanson n'illustre les opinions cependant pertinentes sur «*les thèmes de l'expérience sociale*» de la chanson servant «*de miroir, où se réfléchiraient toutes les équivoques et toutes les symboliques (rituelles, culturelles, idéologiques) de l'expérience historique*» (Ngandu-Nkashama, p. 95-96).

Mais dans des remarques applicables à Tshonga Onyumba et aux autres chercheurs zairois que nous venons de citer, les critiques de la méthode thématique considèrent que la référence au «*thème*» défini selon la critique traditionnelle pose un problème. Signalons à cet égard que selon J. Chevrier, très souvent les textes de la littérature orale africaine sont incorrectement abordés et présentés comme de simples documents ethnographiques portant témoignage sur les modes de vie d'une société, alors que toute interprétation de ce genre devrait être

nuancée et complétée dans la mesure où les informations sur la société que fournissent les textes ne constituent pas l'objectif de ces derniers. Et J. Chevrier de remarquer que *«par-delà le contenu narratif explicite, le plus souvent anecdotique»* de ces textes se dissimule un contenu latent, *«qui n'est pas toujours perçu par le locuteur ou par l'auditeur»*. Cela implique que l'analyse sociologique des textes de littérature orale africaine doit porter à la fois sur l'examen des *«rapports voilés, parfois cachés, entre, d'une part, la structure d'une société déterminée, et d'autre part, la structure du discours littéraire tenu sur cette société»* (Chevrier, 1986, p. 27-28).

Pour sa part, P. Hamon trouve que la référence au mot thème s'est vue soupçonnée d'autoriser des pratiques d'analyse de plus en plus laxistes, au point que l'analyse thématique paraît bien avoir progressivement pris le sens d'*«analyse subjective»*, d'*«analyse impressionniste»* ou d'*«analyse de surface»*, et qu'elle a fini par désigner un type de discours sur la littérature non formalisé, non reproductible, non économique, non explicite quant à la nature de ses postulats, et passablement éclectique dans la manipulation d'outils analytiques peu homogènes entre eux, trop homogènes à leur objet (Hamon, 1985, p. 495).

À son tour, E. Cros considère que l'information qui est conservée et transmise par le texte de fiction ne saurait *«être perçue dans une anthologie de pensées isolées, recueillies à partir de critères de sélection extérieurs à l'oeuvre»* (Cros, 1983, p. 6). D'autre part, écrit-il, l'utilisation des représentations dramatiques ou romanesques de milieux sociaux immédiatement au niveau de l'explication revient à arracher ces représentations *«à la tota-*

lité du contexte fictionnel constitué par une écriture connotative» (Cros, p. 6). En d'autres termes, «elle ferme les yeux devant les procédés connotatifs sans lesquels la littérature est inconcevable comme fiction, comme réalité seconde, connotée, dont les signes ne désignent pas immédiatement les éléments de la réalité du sens commun» (ibid., p. 7). Bref, une telle sociologie de la littérature perd sa raison d'être puisqu'«Elle s'appuie sur le préjugé naïf selon lequel les textes littéraires renvoient immédiatement à la réalité» (ibid., p. 6).

Du fait qu'elle traverse la structure linguistique du texte, c'est-à-dire «sa matérialité propre qui est faite de mots choisis et combinés» (Robin, 1973, p. 92), trouve à son tour R. Robin, la méthode thématique néglige «la structure syntaxique du texte, le lexique spécifique, le réseau sémantique qui se noue entre vocables» (loc. cit.). Elle élude ainsi «le niveau propre du discours, sa structure, sa stratégie argumentielle, sa rhétorique, les mécanismes d'énonciation par lesquels le sujet parlant intervient dans le discours» (loc. cit.).

Dans la mesure où nous voulons nous former une opinion juste sur le thème des inégalités socio-économiques dans la chanson populaire urbaine du Zaïre et cerner les rapports du même thème avec la société zaïroise, il nous faut commencer par une mise au point que demande la notion de thème. Notons d'abord qu'il n'est pas aisé de définir le thème en littérature. En effet, C. Bremond écrit à cet égard que considéré dans son dynamisme esthétique, psychologique, sociologique et historique, le thème déborde et remet sans cesse en cause les concepts forgés pour l'appréhender (Bremond, 1985, p. 415). Comme C. Bremond, G. Prince arrive lui aussi à la conclusion qu'une lecture

rapide du travail consacré au thème dans les domaines de la philosophie, de l'intelligence artificielle, de la linguistique et de la critique littéraire mène à des résultats suggestifs mais non concluants (*Prince, 1985, p. 425*).

Toutefois, on peut assurer à l'étude du thème littéraire le caractère formel reconnu notamment au thème phrastique en linguistique. Signalons à cet égard que d'après T. Reinhart qui les a utilement recensées, les principales façons d'aborder la question de ce qu'est l'énoncé correspondant au thème phrastique peuvent être résumées aux types de définitions suivants: définitions en termes de structures linguistiques, où la position dans l'ordre linéaire, la fonction syntaxique, l'intonation sont tour à tour présentées comme facteurs déterminants du thème; définitions par rapport à l'intention et à l'intérêt du locuteur, le thème représentant le centre de l'attention du locuteur; définitions en termes de statut de l'information, le thème étant défini comme «l'information ancienne», tandis que le commentaire ou rhème l'est comme «l'information nouvelle»; définitions en termes d'«à-propos-de», où le thème est conçu comme un énoncé dont le référent est ce «à-propos-de» quoi la phrase est dite (*Reinehart, 1982, p. 4-5*).

Mais selon S. Rimmon-Kenan commentant les insuffisances de ces définitions en vue d'un examen critique de la notion de thème en littérature (*Rimmon-Kenan, 1985, p. 401*), c'est la notion de thème discursif telle qu'elle apparaît notamment chez R. Giora qui présente pour l'étude littéraire l'avantage de signaler les thèmes qui se manifestent à l'échelle d'unités plus

larges que celle de la phrase, c'est-à-dire les «*thèmes qui peuvent être, par définition, plus abstraits ou plus généraux que les énoncés spécifiques figurant dans une phrase donnée*» (Giora, 1985, p. 703). En effet, R. Giora qui utilise la notion de thème discursif pour définir ce qu'elle nomme la «cohérence» la décrit comme une relation supralinéaire, par opposition à la «cohésion», considérée comme une relation linéaire qui repose sur la notion de thème phrastique. Cela revient à dire que le thème littéraire n'est pas un segment d'énoncés isolable à l'intérieur du continuum du texte, mais une construction élaborée à partir d'éléments discontinus (non linéaires).

Voilà qui permet donc à S. Rimmon-Kenan de passer de la linguistique à la critique littéraire et de considérer le thème littéraire, d'une part, comme une construction conceptuelle élaborée en réunissant des éléments discontinus prélevés dans le texte, d'autre part, comme un principe unificateur, intégrateur. Ainsi «*le thème -- ou tout au moins le thème dominant -- est le signifié global, homologue du dénominateur structural commun qui émerge sinon du tout, du moins de la plupart des aspects formels de l'oeuvre littéraire*» (Rimmon-Kenan, p. 402-404).

Disons tout de suite que c'est du thème littéraire ainsi défini par S. Rimmon-Kenan qu'il est question dans notre analyse de texte des chansons du corpus étudié.

#### 1.4. Notre hypothèse de travail

L'écoute attentive des oeuvres de la chanson populaire urbaine du Zaïre des deux dernières décennies permet de consta-

ter, d'une part, que la plupart des personnages dont les chansons satiriques exposent les moeurs dans leurs récits des scènes amusantes de la vie quotidienne sont confrontés à des réalités économiques dures, et d'autre part, qu'ils doivent leur bien-être matériel à la faveur d'un petit groupe de personnages nantis. Cela nous amène à considérer les inégalités socio-économiques comme étant le thème dominant des mêmes chansons satiriques.

Notre hypothèse de travail est que la plupart des scènes amusantes des moeurs citadines dans l'oeuvre de Franco des années 70 et 80 servent de subterfuges à faire passer une critique parfois acerbe des inégalités socio-économiques caractérisées au Zaïre, la peur de la censure et des représailles obligeant les musiciens à dissimuler derrière le rire toute opinion susceptible de leur entraîner des ennuis.

Non seulement cette hypothèse est-elle fondée sur notre expérience personnelle en tant que Zaïrois, mais elle s'appuie par ailleurs sur les observations des spécialistes de l'information selon lesquelles, en matière d'opinion, au Zaïre «*le régime présidentiel dispose d'un pouvoir absolu, et les arrestations et détentions sans procès de journalistes comme celles d'autres citoyens, n'ont pas été rares*» (*L'information dans le monde*, p. 624). En plus de l'action du régime présidentiel absolu sur l'opinion, nous mettons en valeur les observations d'une autre nature faites notamment par B. Bergman, qui note que les oeuvres de la chanson populaire urbaine du Zaïre ne connaissent pas la philosophie laconique commune aux chansons de la *highlife* ouest-africaine (Berg-

man, p. 46). Aussi posons-nous que le décryptage des chansons satiriques de Franco des années 70 et 80 nécessite une confrontation du discours comique des mêmes chansons satiriques et du discours laudatif des chansons de propagande politique. Il s'agit en particulier de comparer négativement le discours sur les problèmes de survie et des moeurs des personnages-types (dont la plupart sont au départ confrontés à des réalités économiques dures) aux promesses faites à la veille des premières élections présidentielles au suffrage direct truquées de 1970 par le candidat unique Mobutu, qui promettait de tout faire pour que l'économie nationale profite à chaque citoyen et que celui-ci vive de façon recommandable dans les années 80.

Nous nous proposons de vérifier l'hypothèse de travail ainsi énoncée en analysant un corpus composé de vingt-cinq chansons produites à Kinshasa dans les années 70 et 80, dont vingt et une chansons satiriques et quatre chansons de propagande politique. Parmi ces chansons<sup>10</sup>, figurent dix-sept chansons satiriques et trois chansons de propagande politique de Franco et d'autres musiciens de l'orchestre O.K. Jazz. Les quatre chansons restantes sont une chanson de propagande politique et deux chansons satiriques de Rochereau; une chanson satirique de Soki Vangu; une chanson satirique de Mbuta Miyalu.

Nous devons le choix des années 70 et 80 au fait qu'il s'agit de la période d'abondance des chansons satiriques, en particulier dans l'oeuvre de Franco. Nous trouvons par ail-

---

<sup>10</sup>Pour plus de détail concernant les chansons étudiées, voir la *discographie sélective à la fin du corpus étudié*.

leurs que la situation de ce dernier illustre parfaitement la nécessité de dissimuler derrière le rire toute opinion qui prête à la critique. À cet égard, il convient de rappeler qu'à cause de ses chansons satiriques, qualifiées de grivoises par le régime oligarchique de Mobutu qu'elles mettent en cause, en 1978 Franco se vit enlever le mérite de *Commandeur de l'Ordre National du Léopard* (la plus haute décoration du pays) dont le même régime oligarchique l'avait récompensé en 1976 pour ses chansons de propagande politique, et il fut emprisonné pendant trois mois<sup>11</sup>. D'autre part, Franco lui-même confirme avoir été amené par cet incident à affiner son art satirique quand il déclare: «*ekomisa ngai mayele*» (= cela m'a rendu malin)<sup>12</sup>.

Mais Franco n'est pas le premier musicien à avoir chanté les inégalités socio-économiques sous le régime oligarchique de Mobutu, et la satire n'est pas l'apanage de son orchestre. Voilà qui explique l'inclusion des oeuvres d'autres musiciens dans le corpus que nous analysons, et qui justifie la généralisation relative à l'utilisation de la satire amusée des inégalités socio-économiques dans la chanson populaire urbaine du Zaïre qu'évoque le titre de notre thèse.

Dans la mesure où nous voulons nous former une opinion juste sur le thème des inégalités socio-économiques en tenant compte de l'ensemble du contexte fictionnel dans chaque chan-

---

<sup>11</sup>«*Satirique ou grivois?*», *Jeune Afrique*, N° 937 (20 décembre 1978), p. 91.

<sup>12</sup>Franco a fait cette déclaration dans une interview accordée à Lukezo, journaliste de la télévision nationale zaïroise, peu de temps avant sa mort en 1989.

son, il importe que notre analyse porte sur des textes entiers. Or les musiciens n'accordant pas beaucoup d'importance à l'écrit dans le processus de production de leurs oeuvres<sup>13</sup>, hormis quelques textes entiers paraissant parfois dans certains journaux de Kinshasa<sup>14</sup>, les textes écrits de la chanson populaire urbaine du Zaïre disponibles consistent habituellement en fragments que l'on retrouve sur les pochettes de disques. Il s'ensuit que nous tenons à transcrire et à traduire nous-même les textes du corpus étudié afin de nous assurer de leur qualité<sup>15</sup>. Une introduction relative à l'approche du problème de la transcription et de la traduction figure au début de l'annexe constituant la deuxième partie de la thèse et réservé au corpus.

### 1.5. La composition de l'étude

Outre le corpus, transcrit et traduit par nous-même, l'étude se compose d'un aperçu historique de la naissance et du développement de la chanson populaire urbaine du Zaïre, de la

---

<sup>13</sup>M. Lonoh écrit (dans son essai de commentaire de la musique congolaise moderne, Kinshasa, Ministère de culture, 1969, p. 68) que l'étude du solfège à laquelle Tabu Ley (l'un des paroliers les plus prolifiques de la chanson populaire urbaine du Zaïre) s'était adonné avant de s'engager comme musicien chez l'orchestre *African Jazz* allait être inutile, car on ne se servait guère de la notation musicale. Tabu Ley a par ailleurs confirmé dans une interview accordée à Philippe Essomba («Rochereau, 1000 chansons», *Lingo*, N° 349, janvier 1982, p. 56-58) qu'il se sert habituellement d'un magnétophone pour créer ses chansons, depuis le moment même où il en a l'inspiration jusqu'à la fixation de la version finale sur disque.

<sup>14</sup>Voir la note N° 4 ci-haut.

<sup>15</sup>Heureusement, notre compétence linguistique en lingala nous le permet: cependant que le lingala classique est la langue de notre instruction primaire, le séjour de six années et quelques mois à Kinshasa nous a permis de nous familiariser avec la variante de cette langue parlée dans la capitale zairoise et qui est la plus utilisée par les musiciens.

situation de cette musique pop sous le régime de Mobutu, de la présentation de l'oeuvre de Franco et d'une analyse de texte comportant trois étapes: l'analyse structurale visant à la recherche des unités constitutives des visions du monde inscrites dans les chansons; l'analyse des dispositifs énonciatifs se rapportant aux mécanismes de la propagande politique et à ceux du rire; l'interprétation des messages satiriques.

### 1.5.1. Un aperçu de la chanson populaire urbaine du Zaïre

Rappelons que la satire amusée des inégalités socio-économiques sous le régime oligarchique de Mobutu est l'objet d'étude de notre thèse. Selon le *Petit Robert*, au sens courant la satire est un discours qui s'attaque à quelque chose ou à quelqu'un en s'en moquant. Mais comme le fait remarquer M. Fletcher, qui tire sa définition étendue de la satire de celles données antérieurement par d'autres théoriciens<sup>16</sup>, on ne doit pas perdre de vue que la satire est un mode d'expression esthétique qui a rapport à la réalité historique (*Fletcher, 1987, p. ix*). Cette remarque s'applique aussi à la propagande politique, qui, selon son sens courant dans le *Petit Robert*, est une «action exercée sur l'opinion pour l'amener à avoir certaines idées politiques et sociales, à soutenir une politique, un gouvernement, un représentant». Mais comme le rappelle K. Selucky, elle ne doit pas être isolée des con-

---

<sup>16</sup>Il s'agit des définitions de la satire dans les travaux suivants: N. Frye, *The Anatomy of Criticism*, Princeton, Princeton University Press, 1957; R. Paulson, *The Fiction of Satire*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1967; E. Rosenheim, *Swift and the Satirist's Art*, Chicago, University of Chicago Press, 1963; A., Swift, *The Satirical Novel as a Genre*, Ph. D., University of Iowa, 1978.

textes historique, social, économique et idéologique (*Selucky*, p. 6-7). Voilà qui explique que l'analyse de texte est précédée de deux chapitres portant sur un aperçu de la chanson populaire urbaine du Zaïre et de l'oeuvre de Franco.

Si l'histoire de la chanson populaire urbaine du Zaïre a fait l'objet d'un certain nombre d'études occasionnelles parfois fort intéressantes, il faut toutefois remarquer que la plupart des auteurs de ces études expliquent les phénomènes de sa naissance et de son développement par les théories de l'acculturation. Pour ne citer que les Zaïrois, dans un article sur les origines socio-économiques de ce qu'il appelle la musique zaïroise moderne, Kazadi wa Mukuna fonde son analyse sur les théories de l'acculturation dont certains anthropologues américains se sont servis pour étudier la situation des esclaves noirs d'Amérique (Mukuna, 1979-1980, p. 31). Dans une récente publication, M. Lonoh l'auteur du premier livre consacré à la chanson populaire urbaine du Zaïre, conçoit cette musique pop comme «l'héritage de l'acculturation musicale» (Lonoh, 1985, p. 61).

Mais les études approfondies sur les théories de l'acculturation et leur application à l'étude des nouveaux genres musicaux africains montrent que le cadre de conceptualisation du processus de changement des traditions musicales formulé par ces dernières théories s'avère inefficace (Kubik, 1986, p. 52), ce cadre de conceptualisation visant avant tout à permettre de rapprocher dans un continuum théorique la musique traditionnelle de l'Afrique noire et la culture musicale occidentale (Hampton, 1979-1980, p. 2-3).

En autant que le concept d'acculturation évoque, entre autres, les rôles des pouvoirs établis, il ne saurait servir de cadre théorique à l'explication des phénomènes de la naissance et du développement de la chanson populaire urbaine du Zaïre, qui est d'abord un véhicule de la culture populaire zaïroise. Le terme «culture populaire» est employé ici conformément à ses connotations suivantes relevées par J. Fabian: a) il suggère les expressions culturelles des masses par contraste avec la culture élitiste et la culture tribale; b) il évoque les conditions historiques caractérisées par la communication de masse, la production en série et la participation de masse; c) il suppose un défi, non seulement aux convictions relatives à la supériorité de la «pure» ou «haute» culture, mais aussi à la notion de folklore; d) il est enfin, tout au moins virtuellement, le signe d'un processus ayant lieu à l'insu des pouvoirs établis aussi bien que des interprétations admises (*Fabian, p. 315*).

Remarquons par ailleurs que la culture populaire zaïroise, dont la chanson populaire urbaine est sans conteste le véhicule le plus remarquable, comprend un ensemble d'expressions caractéristiques de l'expérience du monde dont les masses populaires urbaines furent les pionniers mais qui, à la longue, furent acceptées par toute la population. Aussi, suivant le principe que la naissance et le développement d'un style musical impliquent toute une série de significations qui débordent le domaine de la musique (*Coplan, 1981, p. 116; Blacking, 1978, p. 26*), les étapes majeures du développement de la chanson populaire urbaine du Zaïre en activité économique et commerciale sont en-

suite retracées, sa situation sous le régime de Mobutu et la contribution de Franco soulignées et une classification approximative des chansons de ce dernier par genres majeurs (basée sur leurs fonctions sociales respectives) établie avant l'analyse de texte du corpus. Ce faisant, nous tenons compte d'un certain nombre de facteurs déterminants tant extérieurs qu'intérieurs au domaine même de la musique: les conjonctures politiques, économiques, sociales et autres.

### 1.5.2. L'analyse structurale du corpus

Pour assurer à l'étude du thème littéraire le caractère formel reconnu notamment au thème phrastique en linguistique, avons-nous montré plus haut, on peut prendre modèle sur certaines recherches ayant abordé la question du thème discursif. Il reste cependant à répondre à la question de savoir comment procéder à l'analyse du même thème discursif, lorsqu'on a affaire à un ensemble de textes donné?

D'après G. Prince qui a tenté d'esquisser les éléments constitutifs de l'acte de thématiser, l'analyste transforme des éléments textuels en éléments thématiques en y procédant de deux manières: il peut, d'une part, relier un ensemble d'éléments textuels (soit par analogie, synecdoque ou métonymie) à un ensemble d'éléments extratextuels qui sont censés représenter une vérité ou croyance plus ou moins générale et abstraite, qui en constituent un cas paradigmatique, et d'autre part, donner explicitement, comme exemple d'un certain thème, un ensemble d'éléments textuels. Par ailleurs, explique G. Prince, la

lecture d'un texte en fonction d'un thème implique que l'analyste assigne, en termes d'un certain nombre de codes ou «*sous-codes*» culturels ou propres au texte étudié, un statut thématique aussi bien aux unités constitutives du même texte qu'aux relations de ces unités (Prince, p. 428-430).

S'il est clair que dans la perspective envisagée par G. Prince l'analyste construit un cadre fondé sur un modèle qui dérive de «*la réalité intra- ou extratextuelle*», et en fonction duquel plusieurs unités peuvent former un tout, il n'en est cependant pas de même pour la détermination de la nature et de la dimension des unités constitutives en question. Selon lui, les unités constitutives peuvent en effet varier d'un «*thématiser*» à l'autre et pour le même «*thématiser*», «*l'unité pourrait consister en un seul mot, une proposition, une phrase, un groupe de phrases, n'importe lequel de leurs traits ou relations [...]*» (loc. cit.).

Afin d'éviter le risque de verser dans la subjectivité, nous pensons, en ce qui nous concerne, qu'une approche structuraliste appropriée est nécessaire pour déterminer la nature des unités constitutives du thème d'un texte et les relations dominantes entre ces dernières. En effet, ainsi que le note A. Dundes, l'analyse structurale permet d'atteindre une objectivité relative, lors même que le choix d'une méthode par l'analyste implique une part de subjectivité (Dundes, 1978, p. 181).

On distingue généralement deux types d'analyse structurale: l'analyse structurale syntagmatique, dont la *Morphologie du conte* de V. Propp constitue un exemple typique, et l'analyse structurale paradigmatique, dont C. Lévi-Strauss est l'un des

théoriciens les plus en vue. Mais dans la mesure où ses champs d'application varient suivant le type de texte analysé et l'angle d'approche choisi par l'analyste, l'analyse structurale recèle diverses procédures (Fossion, 1981, p. 16;38); par exemple, l'analyse structurale syntagmatique proppienne, avec ses trente et une *fonctions* dont l'ordre de succession est immuable (Propp, 1970); l'analyse structurale proposée par A. Dundes, dans laquelle les *motifèmes* et les *allomotifs* sont substitués aux *fonctions* proppiennes et se combinent suivant trois modèles de séquences typiques (Dundes, 1964); l'analyse structurale proposée par C. Bremond qui reprend les *fonctions* proppiennes dans une perspective différente, mais dont la démarche vise avant tout à «ouvrir l'éventail des possibilités théoriques offertes au conteur» quant à la succession des fonctions (Bremond, 1964, 1966, 1973); l'analyse structurale paradigmatique préconisée par Lévi-Strauss, avec ses *mythèmes* et ses *oppositions binaires* (Lévi-Strauss, 1974); la grammaire narrative todorovienne, dont l'unité syntaxique de base appelée *proposition* se décompose en *agent* (qui est l'équivalent de personnage) et *prédicat* (Todorov, 1969); l'analyse structurale paradigmatique greimassienne, en particulier «les modèles actantiels» dans lesquels la conjonction des *actants* et des *prédicats* (c'est-à-dire les *fonctions* ou *actions* aussi bien que les *qualifications* des actants) esquisse la base d'une organisation syntaxique de la manifestation du contenu d'un récit (Greimas, 1966, 1970, 1973).

Cependant qu'aucune de ces approches n'est sans mérite, ne cadrent mieux avec la définition du thème littéraire, donnée plus tôt, que les approches structurales paradigmatiques. Mais

notre démarche s'inspire en particulier des modèles actantiels greimassiens qui permettent d'envisager, d'une part, la réduction des actants syntaxiques à leur statut sémantique, et d'autre part, la réunion de toutes les fonctions manifestées dans un corpus et attribuées à un seul actant sémantique (Greimas, 1966, p. 173-174). Un autre avantage de l'approche structurale greimassienne découle de sa définition du rôle thématique: par «la réduction de la configuration discursive à un seul parcours figuratif réalisé ou réalisable dans le discours» (Greimas, 1973, p. 174) et «la réduction de ce parcours à un agent compétent qui le subsume virtuellement» (loc. cit.). Pour paraphraser la description dumézilienne des divinités évoquée par A. J. Greimas dans ses «réflexions sur les modèles actantiels» (Greimas, 1966, p. 72), cela permet de définir un personnage à la fois «comme un des actants d'un univers idéologique» et «comme un des actants à l'aide desquels se conceptualise une axiologie collective» (loc. cit.).

Mais A. J. Greimas se servant plutôt du terme d'«acteur<sup>1</sup>» pour désigner l'agent compétent auquel est réduit le parcours figuratif réalisé dans le discours, il sied de substituer à ce terme celui de personnage que nous empruntons à Ph. Hamon (Hamon, 1977), dont la définition du statut sémiologique du personnage doit beaucoup à l'approche greimassienne. Mais en ce qui concerne les chansons satiriques, dans lesquelles il s'agit de

---

<sup>1</sup>En parlant de la question des «dramatis personae» chez V. Propp, question qu'il qualifie de conception fonctionnelle des actants, A. J. Greimas écrit qu'il préfère appeler «acteurs» les personnages auxquels sont attribuées les sphères d'action dont on peut observer l'invariance en comparant tous les contes-occurrences (Greimas, 1966, p. 174).

personnages-types, nous précisons davantage le sens de ce dernier terme en recourant à G. Lucaks qui considère un personnage «typique» lorsque «les facteurs qui déterminent l'essence la plus intime de sa personnalité appartiennent objectivement à l'une des tendances importantes qui conditionnent l'évolution sociale» (Lukacs, 1960, p. 238). Le concept de personnage-type est d'autant plus utile que la présence dans les chansons satiriques de deux catégories de personnages (un petit nombre de personnages nantis et un grand nombre de personnages pauvres) dont l'extrême disparité de niveaux de vie ne manque pas de choquer l'auditeur, reflète la configuration de la société zairoise après la création d'une bourgeoisie nationale par le régime oligarchique de Mobutu au début des années 70<sup>14</sup>.

Bref, le but de l'analyse structurale est de rechercher les unités constitutives minimales de la vision du monde nécessaires au décryptage ultérieur des messages satiriques. Aussi consiste-t-elle dans la description des rôles thématiques des personnages ou personnages-types des chansons étudiées, c'est-à-dire leurs qualifications ou attributs subsumant un champ de fonctions ou de comportements notés dans le récit ou simplement sous-entendus.

---

<sup>14</sup>Les petites et moyennes entreprises agricoles et commerciales appartenant aux étrangers furent ainsi distribuées à la famille présidentielle et aux barons du mobutisme. Voir Edward Kannyo (Political Power and Class-formation in Zaire: The 'Zairianization Measures', 1973-1975, Ph. Yale, 1979) et Elikia M'Bokolo («La triple stratification zairoise; comment les apparences d'un noyau dirigeant mono-ethnique neutralisent la contestation», le monde diplomatique, novembre 1981, p. 21).

### 1.5.3. L'analyse des dispositifs énonciatifs

L'interprétation des messages satiriques est l'objectif primordial de la thèse. La satire étant toutefois un écrit ou un discours «*qui s'attaque à qqch., à qqn, en s'en moquant*» (Petit Robert), son interprétation implique une description préalable des attitudes des personnages ou personnages-types dont l'analyse structurale du corpus de chansons aura permis de relever les rôles thématiques.

À ce sujet, il faut d'abord remarquer que A. J. Greimas dont les modèles actantiels nous servent de base théorique à l'analyse structurale du corpus de chansons a recours aux notions de *vouloir, devoir, pouvoir* et *savoir*. Selon lui, «*Ces modalités sont susceptibles de moduler l'état potentiel appelé compétence et de régir ainsi les énoncés de faire et les énoncés d'état en modifiant d'une certaine manière leurs prédicats*» (Greimas 1976, p. 97). Pour paraphraser J.-C. Coquet qui réinterprète «*les modèles de la grammaire fondamentale greimassienne dans Sémantique structurale*» (Coquet, 1976, p. 67), cela revient à dire que les modalités requises «*pour subsumer les catégories actantielles respectivement du Destinateur-Destinataire, du Sujet-Objet et de l'Adjuvant-Opposant*» (*loc. cit.*) sont le *savoir*, le *pouvoir* et le *vouloir*. Autrement dit, cela permettrait de lire les contes merveilleux sur trois dimensions discursives autonomes: cognitive, pragmatique ou volitive (*loc. cit.*). Ainsi, le sujet est «*institué par le vouloir-faire (la quête)*» et acquiert ensuite «*le savoir-faire et/ou le pouvoir-faire*»: il est «*un héros selon le pouvoir et/ou un héros selon le savoir*» (*loc. cit.*); quant au vouloir, le même

sujet, qui est un héros placé sous la dépendance du destinataire originel à qui est attribué le faire-vouloir, ne peut l'avoir que par délégation puisque c'est «l'autorité sociale» qui, par le biais du contrat, «charge le héros d'une certaine mission de salut» (Coquet, p. 67).

Mais comme l'explique J.-C. Coquet, qui cite à cet effet E. Benveniste (Benveniste, 1966, p. 255-260), en retenant l'hypothèse greimassienne on risque de ne pas voir le caractère spécifique de toute instance de discours: à savoir que «l'actant-sujet n'acquiert son statut d'actant personnel que si par un acte linguistique particulier il se désigne lui-même (ou est désigné) comme sujet» (Coquet, p. 68). Voilà qui pose le problème des protagonistes de la communication verbale faisant partie de ce qu'on appelle généralement les *deixis*.

Comme on le voit, les modalités ne constituent qu'un aspect de la problématique énonciative. On accordera donc à J. Cervoni que pour parvenir à une vue d'ensemble équilibrée de cette dernière dont l'étude du sens doit tenir compte, il convient d'examiner à la fois «les problèmes que posent notamment la *deixis*, les modalités et les actes de langage» (Cervoni, p. 7-8).

Les déictiques sont des mots qui désignent à l'intérieur de l'énoncé, «en réfléchissant leur occurrence» (ibid., p. 27), «ces éléments constitutifs de toute énonciation que sont le locuteur, l'allocutaire, le lieu et le temps de l'énonciation» (loc. cit.). Mais l'interprétation des messages satiriques des chansons que nous avons en vue étant en quelque sorte fonction des attitudes des protagonistes de la communication verbale, nous nous intéressons en particu-

lier au problème du locuteur et de l'allocutaire, sans toutefois négliger ceux du temps et du lieu de l'énonciation.

D'autre part, nous intégrons dans la question du «*sujet d'énonciation*» celle de la formation discursive, qui se résume à la possibilité qu'il y a de concevoir le «*sujet d'énonciation*» à la fois «*comme un produit collectif et déterminé*» (Kerbrat-Orecchioni, p. 183), en adoptant le point de vue selon lequel à un autre niveau d'analyse il peut être considéré «*comme le représentant et le porte-parole d'un groupe social, d'une instance idéologico-institutionnelle*» (*loc. cit.*). Voilà qui nous permettra de faire le travail interprétatif visant à reconstruire, en fonction des visions du monde des différents groupes sociaux ou classes que représentent les différents personnages-types, les intentions signifiantes des différents locuteurs et de ceux dont il est parlé.

Pour passer à la modalité, rappelons que sa notion implique le principe que l'analyse sémantique d'un énoncé permet de distinguer un *dit* ou contenu propositionnel<sup>19</sup> et une *modalité*, en l'occurrence un point de vue du sujet parlant sur le contenu (Cervoni, p. 65). Selon J. Cervoni, le recours à la logique et à ses modalités déontiques, dont la définition implique des normes (*ibid.*, p. 77), permet de distinguer ce qui est typiquement modal de ce qui ne l'est que partiellement. Ainsi, grâce aux élargissements auxquels se prêtent les mêmes modalités déontiques, on peut étendre l'appellation de modalité en linguistique

---

<sup>19</sup>J. Cervoni (p. 65) note à ce sujet que, du point de vue logique, la proposition en tant que dit est considérée comme étant composée d'un prédicat et d'un support ou ce à quoi s'applique le prédicat.

de l'énonciation à «*Toute expression impliquant une référence à une norme ou à un quelconque critère social, individuel, éthique ou esthétique [...]*» (Cervoni, p. 77), aux adverbes de manière, comme à un grand nombre d'adjectifs, de verbes et de substantifs correspondant à ces derniers adverbes (*ibid.*, p. 77-88).

Quant aux actes de langage, leur notion implique l'idée «*que tout énoncé a une valeur d'acte, partie constitutive de son sens*» (*ibid.*, p. 103). Il faut faire ici la distinction entre trois espèces d'actes: 1) l'acte *locutoire*, qui consiste dans le fait de parler; 2) l'acte *illocutoire* qui, défini en recourant à la «*notion de valeur ou force*» (*ibid.*, p. 108), est celui qu'on accomplit en disant, et qui peut être par exemple «*informer, interroger, avertir, menacer, etc.*» (*loc. cit.*), c'est-à-dire ce qui constitue la valeur illocutoire de l'énonciation; 3) l'acte *perlocutoire* qui, se définissant par la notion d'effet, est celui qu'on accomplit par le fait de le dire, par exemple «*persuader, surprendre, alarmer, inquiéter, reconforter, induire en erreur*» (*ibid.*, p. 108-109).

Les éléments de la problématique énonciative ainsi décrits sont utiles au balisage du corpus de chansons, avant l'explication des mécanismes de la propagande politique et du rire. Au reste, l'explication du dispositif énonciatif doit accorder une attention toute particulière à l'univers du discours, qui comprend notamment «*les conditions concrètes de la communication*» et «*les contraintes de genre*» (Kerbrat-Orecchioni, p. 17). Les conditions concrètes de la communication ayant été abordées dans nos propos sur les déictiques, il reste à dire quelques mots sur les contraintes de genre.

### 1.5.3.1. La chanson de propagande politique et ses contraintes

La chanson de propagande politique a ses contraintes de genre qu'il convient de relever, en définissant au préalable le terme «*propagande politique*» et en indiquant quelques-unes de ses caractéristiques pertinentes à l'analyse de texte des chansons de propagande politique.

D'après J.-P. Gourévitch, le terme «*propagande*» est étymologiquement rattaché au latin «*propagare*», signifiant «*multiplier par provignement, marcottage ou boutures*», ou encore «*transmettre en élargissant*» (Gourévitch, 1981, p. 7). Il semble avoir été utilisé par les Romains «*aussi bien pour les stolons des fraisiers que pour la propagation des magistratures ou l'élargissement des frontières*» (*loc. cit.*), ajoute J.-P. Gourévitch. Autrement dit, le terme «*propagande*» n'était d'abord chargé d'aucune connotation idéologique. C'est à partir de 1572 qu'un sens précis lui est assigné par l'Église catholique qui l'utilise dans le cadre de la «*Congregatio de propaganda fide*» (congrégation pour propager la foi). Mais confiné dans le vocabulaire ecclésiastique, il ne fera irruption dans la vie laïque que pendant la Révolution française «*par l'entremise du 'bureau de propagande' du citoyen Roland (1792)*» (*loc. cit.*), en conservant cependant «*une saveur apostolique qu'il ne perdra véritablement qu'au XX<sup>e</sup> siècle*»:

«*Sa subjectivation va conférer au terme un caractère secondaire d'obligation ou d'action inéluctable. [...] le substantif 'propagande' est chargé d'une double vocation idéologique et méthodologique: 'toute action en vue de répandre une opinion, une religion, une doctrine'*» (Gourévitch, p. 7).

Dans l'introduction à *Histoire de la propagande*, J. Ellul fait remarquer à son tour que la définition est la première difficulté rencontrée lorsqu'on parle de la propagande, puisque les caractéristiques de la propagande actuelle ne se retrouvent dans aucun des phénomènes politiques du passé. En d'autres termes, la propagande «n'apparaît à aucun moment avant notre époque comme un phénomène spécifique, qu'il faille définir et considérer en lui-même» (Ellul, 1967, p. 5).

Nombreux sont par ailleurs ceux qui trouvent que la propagande touche à plusieurs domaines. C'est ainsi que J.-M. Domenach l'associe à la publicité «en ce qu'elle cherche à créer, transformer ou confirmer des opinions et qu'elle use en partie de moyens qu'elle lui a empruntés», tout en se distinguant «en ce qu'elle vise un but politique et non commercial» (Domenach, 1976, p. 8). Quoique la propagande soit l'antithèse de l'éducation par ses techniques et surtout par son dessein de convaincre et de subjuguier, J.-M. Domenach l'en rapproche parce que celle-ci influence l'attitude des individus.

L'association de la propagande à d'autres phénomènes est courante. Qu'il suffise de dire avec S. Neale que les problèmes qu'il importe de considérer en l'étudiant sont notamment ceux qui concernent les modes du discours; les rapports entre, d'une part, les pratiques artistiques, et d'autre part, les appareils idéologiques et politiques ainsi que les institutions (Neale, 1977, p. 9). Précisons que dans le cadre de l'analyse des dispositifs énonciatifs, nous intéressent d'abord le problème des modes du discours et celui des protagonistes de la communi-

cation. En les discutant, nous tiendrons compte de la conjoncture particulière de la production de chaque chanson de propagande politique.

#### 1.5.3.2. Les mécanismes du rire dans la chanson satirique

Il est généralement admis que le rire joue un rôle important dans la satire. Mais les questions de sa nature et de sa signification font l'objet d'une controverse, qui est attestée par la diversité des perspectives dans lesquelles ces questions sont abordées. Une brève discussion de ces questions, préalable à celle des mécanismes du rire dans les chansons satiriques, apparaît donc nécessaire.

Disons d'abord avec J. Fourastié que si l'on n'a pas pu analyser et décrire le rire de manière éclairante et utile jusqu'à ce jour, la cause de cet échec «peut s'expliquer d'un mot: la complexité du rire» (Fourastié, 1983, p. 7).

À cela s'ajoute la divergence d'opinions sur ces questions que recèlent diverses théories du rire, dont les auteurs s'obstinent à faire valoir leurs points de vue. Pour citer quelques exemples, c'est ainsi que C. Mélinand commence par critiquer les théories des philosophes et savants (tels Kant, Hegel, Darwin, Spencer et Penjon) dont il se sert ensuite pour bâtir sa propre théorie psychologique du rire (Mélinand, 1895).

À son tour, R. Piddington commence son introduction à un livre sur la psychologie du rire en niant l'existence d'une seule théorie du rire qui soit complète. Ainsi conclut-il son premier paragraphe en montrant du doigt la faiblesse commune

d'une quarantaine de théories du rire qu'il recense avant de présenter la sienne: «*It would appear that the problem is far from solution, the weakness of existing theories being their inadequacy to explain in full the phenomena of laughter*» (Piddington, 1933, p. 9).

Si certains hommes illustres tels que Aristote, Kant, Hobbes, Bergson et Freud se sont heurtés au problème du rire sans pouvoir le résoudre adéquatement, écrit à son tour D. Monro, l'une des causes de leur échec serait le fait qu'ils ont été préoccupés par d'autres problèmes beaucoup plus sérieux à leurs yeux. C'est ainsi, croit-il, qu'on peut réaliser combien la théorie du rire de Bergson cadre bien avec la doctrine de l'évolution créatrice de celui-ci, et dans quelle mesure l'explication psychanalytique du rire de Freud sert à confirmer les théories de ce dernier sur le rêve (Monro, 1951, p. 13).

Mais point n'est besoin de multiplier les exemples. Qu'il suffise de rappeler que malgré l'absence apparente de consensus, les théories du rire sont généralement regroupées, suivant certaines perspectives scientifiques dont relèvent les approches utilisées par les théoriciens pour expliquer la nature et la signification du rire, en théories physiologiques, psychologiques, philosophiques, psychanalytiques, etc.

D'autre part, on peut se faire une idée de l'ensemble disparate de ce qu'il est usuel de dire sur le rire suivant ces perspectives en recourant aux dictionnaires encyclopédiques. Ainsi, on remarquera que le *Dictionnaire encyclopédique Quillet* distingue les théories physiologiques et les théories philosophiques du rire.

Selon les théories physiologiques, il existe deux sortes de rires, le *sourire* et le *rire*. Volontaire, le *sourire* qui est une expression particulière des muscles du visage n'impliquant presque pas les phénomènes de la respiration, «manifeste la joie de l'âme en présence d'un événement heureux et inattendu, à la vue et à la pensée d'un objet qui nous intéresse vivement, etc.» (*Dictionnaire encyclopédique Quillet, 1985, v. 8, p. 5897*). Mais le *rire* proprement dit, qui est involontaire, consiste «en une série de petites expirations saccadées et plus ou moins bruyantes, qui dépendent en grande partie des contractions du diaphragme, et il s'accompagne en outre de contractions également involontaires des muscles de la face.» (*loc. cit.*). Il aurait des causes physiques résidant dans la provocation, par réflexe, de contractions du diaphragme.

Le *Dictionnaire encyclopédique Quillet* distingue encore deux sortes de rires selon les théories philosophiques. Il s'agit du *rire* en tant que manifestation de joie, ayant «la même signification que les phénomènes physiologiques variés qui accompagnent toute sensation de plaisir» (*loc. cit.*), et le *rire* du comique, interprété de façons diverses par les philosophes: pour Aristote, Hobbes et Bain notamment, cette dernière sorte de *rire* «naît d'une dégradation, c'est-à-dire d'une infériorité quelconque, d'une petitesse, que l'esprit aperçoit dans les personnes ou dans les choses» (*loc. cit.*); selon Kant, Hegel, Schopenhauer et d'autres philosophes intellectualistes, «ce qui cause le *rire* c'est le contraste, le désaccord entre ce que nous entendons et ce qui se produit réellement» (*Dictionnaire encyclopédique Quillet, p. 5897*). À ces causes s'ajoute l'explication bergsonienne selon laquelle le *rire* se produit toutes les fois qu'à

la place de la réaction intelligente et adaptée que l'individu devrait donner, a lieu une réaction automatique.

Comme le *Dictionnaire encyclopédique Quillet*, la *Grande Encyclopédie* groupe les théories du rire dans les perspectives de la physiologie et de la philosophie. Mais au lieu du sourire et du rire proprement dit, elle distingue dans la première perspective le rire «produit par les contractions spasmodiques et involontaires du diaphragme» (*La Grande encyclopédie, [s.d.], v. 28, p. 692*) et le rire artificiel. D'autre part, elle ajoute aux causes du rire dans la perspective philosophique données par le *Dictionnaire encyclopédique Quillet*, le problème psychologique du rire, à savoir quel est «l'élément commun» ou «la cause du rire, dans les circonstances les plus diverses où nous rions?» (*La Grande encyclopédie, [s.d.], v. 28, p. 692*). Signalons qu'en guise de réponse à cette question, est proposée l'explication psychologique des causes du rire par C. Mélinand, qui considère que la cause réelle du rire se trouve dans un double phénomène: la surprise produite par un acte et la reconnaissance de cet acte comme habituel. En d'autres termes, «ce qui nous fait rire, c'est ce qui est à la fois, d'un côté absurde, et de l'autre, familier» (*Mélinand, p. 626*).

Enfin, le regroupement des théories du rire proposé par le *Grand Larousse encyclopédique* peut être considéré comme une sorte de synthèse de ce qui est dit dans les deux premiers dictionnaires encyclopédiques cités, quoique ce dernier dictionnaire encyclopédique ajoute que les explications purement psychologiques laissent entiers les problèmes neurologiques du rire (*Grand Larousse encyclopédique, 1964, v. 9, p. 293*).

À cet ensemble disparate de ce qu'il est usuel de dire sur le rire, il faut ajouter certaines théories non moins importantes, telles que les théories psychanalytiques et les théories marxistes du rire, que les dictionnaires encyclopédiques cités omettent de mentionner. Mais précisons tout de suite que nous n'avons pas besoin de discuter ici les théories conçues dans les perspectives physiologiques, psychanalytiques et marxistes, qui, selon nous, ne fournissent pas les modèles d'explications des causes du rire dont nous puissions nous servir pour comprendre les mécanismes du rire du comique dans les chansons satiriques que nous étudions.

En revanche, nous sont d'une utilité certaine les théories philosophiques qui se laissent grouper, *«avec des variantes et des combinaisons, autour de quelques types d'explication dont les plus classiques sont probablement ceux qu'on peut appeler la théorie du contraste et la théorie de la dégradation»* (Dupréel, 1928, p. 215). Toutefois, elles ne sauraient être appliquées telles quelles à l'explication des causes du rire dans notre analyse de texte. Avant de nous servir de certains de leurs éléments jugés utiles, nous les intégrons d'abord dans la *théorie du problème sociologique du rire* selon E. Dupréel, qui souligne *«le fait que le rire se produit dans les relations sociales et qu'il relève évidemment de l'étude des influences réciproques des individus»* (Dupréel, p. 218). C'est dire que nous devons mettre l'accent sur les rôles des différents protagonistes de la communication verbale en décrivant les dispositifs énonciatifs relatifs aux mécanismes du rire dans les chansons satiriques faisant l'objet d'étude.

#### 1.5.4. L'interprétation des messages satiriques

L'interprétation des messages des chansons satiriques analysées repose sur le principe selon lequel tout groupe peut disposer de ses créations artistiques pour communiquer sa vision du monde<sup>10</sup>. Dans les domaines de l'anthropologie et du folklore notamment, on distingue en général la vision du monde, dont la notion s'applique aux aspects cognitif et existentiel de la manière dont le monde est structuré, et l'éthique, dont la notion s'applique aux aspects touchant à la norme et à l'évaluation, y compris les jugements esthétiques et moraux<sup>11</sup>. En littérature, où elle est définie par l'extrapolation d'une tendance réelle chez les membres d'un groupe, la vision du monde s'entend aussi comme *«l'ensemble des aspirations, des sentiments et des idées qui réunit les membres d'un groupe et les oppose aux autres groupes»* (Cros, p. 10). En ce sens, la cohérence schématique d'une vision du monde, c'est-à-dire le maximum de conscience possible d'un groupe social, peut être exprimée dans une oeuvre qui, de ce fait, s'en rapproche en révélant *«la totalité -- irréalisée dans la réalité -- des sentiments, des aspirations et pensées des membres d'une classe déterminée, organisée dans un système cohérent et parfaitement rationnel»* (ibid., p. 11).

---

<sup>10</sup>Voir A. Dundes, *Essays in Folkloristics*, Kailash Puri Meerut, India, Folklore Institute, 1978, p. 105-120.

<sup>11</sup>Par exemple, Edward Hoebel (voir *Anthropology: The Study of man*, 4<sup>th</sup> ed., New York, McGraw-Hill Book Company, 1972, p. 542) fait la distinction entre les postulats existentiels et les postulats normatifs; Clifford Geertz (voir *«Ethos, Worldview, and the Analysis of Sacred Symbols»*, *The Anthiack Review*, Vol. 17, N° 4, p. 421-437) le fait entre l'«ethos» et la vision du monde.

Pour passer à la satire, disons avec J. Jensen que depuis les premières opinions consignées par écrit jusqu'à celles de nos jours elle est décrite soit comme un genre littéraire, soit comme un mode d'expression (*Jensen, 1972, p. ix*). Selon la tendance qui la considère comme un genre littéraire, non seulement la satire a sa propre tradition continue (*Valle-Killeen, 1980, p. 14*), mais l'étude d'une oeuvre satirique exige en outre qu'on la situe par rapport à ses sources -- grecques, romaines, médiévales (*Jones-Davies, 1986, p. 5; Hight, 1962, p. 13-16*). En revanche, la tendance dont relèvent la plupart des définitions actuelles fait de la satire un mode d'expression esthétique qu'il convient de décrire comme une agression verbale dans laquelle un aspect quelconque de la réalité historique est exposé au ridicule (*Fletcher, 1987, p. viii*). C'est cette dernière tendance que nous retenons.

Nous prenons par ailleurs l'avis des théoriciens qui soutiennent que les jugements qu'appelle l'attaque de la satire découlent des principes normatifs ou des critères reconnus tacitement et que, dans la plupart des textes, ces principes normatifs et ces critères tacites invoquent des suppositions communes concernant le bien ou le mal, le vrai ou le faux, l'acceptable ou l'inacceptable (*Norms, 1964, p. 22*).

En ce qui concerne les chansons satiriques de Franco, il faut préciser que les moeurs citadines des personnages-types dont on se rit ne constituent pas les principes normatifs d'où découle l'attaque de la satire, les scènes amusantes qui s'y rapportent ne servant que de subterfuges à faire passer la cri-

tique des inégalités socio-économiques. Cela explique que nous abordons chacune des chansons satiriques analysées comme étant une satire parodique, c'est-à-dire, pour citer J. Dane, une oeuvre qui a rapport à un référent nommable et dont le discours insinue des déclarations négatives au sujet du même référent (*Dane, 1980, p. 147*).

Nous considérons comme ce référent le discours laudatif des chansons de propagande politique sur la détermination du président Mobutu à assurer à tous ses compatriotes le bien-être public. Aussi l'interprétation de la satire amusée des inégalités socio-économiques consistera-t-elle à confronter le discours laudatif des chansons de propagande politique au discours comique des chansons satiriques sur les tracas des personnages-types moqués, dont la plupart doivent leur survie au bon vouloir d'un petit nombre de personnages-types nantis souvent associés au mobutisme.

Cela nous permettra de montrer que les promesses mobutistes de procurer à chaque citoyen le bien-être avant 1980, et non point les moeurs des personnages-types dont on se rit, sont les cibles de la satire. Car par rapport à la distribution inique des richesses nationales et à son corollaire qu'est la disparité des niveaux de vie des différentes catégories des citoyens représentées par ces derniers personnages-types, les promesses mobutistes de bien-être public s'avèrent fausses.

## Chapitre II

### APERÇU HISTORIQUE DE LA CHANSON POPULAIRE URBAINE DU ZAÏRE

Si la chanson populaire urbaine du Zaïre est bien connue en Afrique noire et dans certains milieux à travers le monde, les propos erronés que les musicologues tiennent parfois sur son origine nous font croire qu'il n'en est pas de même pour son histoire. Bien qu'il n'entre pas dans nos intentions d'écrire cette histoire, nous nous proposons néanmoins de donner un aperçu historique de cette musique pop afin de situer l'oeuvre de Franco avant d'en aborder l'analyse de texte. Pour ce faire, il nous faut déterminer au préalable quelle approche du processus de changement des traditions musicales africaines convient à cet effet.

#### 2.1. Le changement des traditions musicales en Afrique noire

Nombreux sont les chercheurs qui s'intéressent à la question du processus de changement qu'implique la transformation de la musique africaine de récréation en milieu rural en musique populaire urbaine (*Coplan, 1982, p. 113*). Cependant, on est loin d'avoir un consensus quant à la formulation d'un cadre théorique commun permettant une meilleure conceptualisation du processus en question.

Selon A. Euba, l'un des musicologues africains les plus en vue des années 60, la majeure partie de la bibliographie de la musique africaine consiste dans les travaux des musicologues non africains, qui ont dû être les premiers à entreprendre les

études analytiques de la musique africaine. Tout en reconnaissant que ces derniers ont fait preuve de compétence notable quant à l'analyse des structures physiques de cette même musique africaine, A. Euba considère toutefois qu'il appartient aux chercheurs africains d'apporter à la théorie du processus de changement des traditions musicales en Afrique noire de nouvelles perspectives tenant compte des rapports étroits entre la musique et la culture locale dont celle-ci fait partie, rapports qu'ils sont censés mieux connaître que les chercheurs étrangers (Euba, 1970, p. 27).

#### 2.1.1. Les théories de l'acculturation

Si les travaux théoriques des chercheurs nationaux sur les phénomènes de la naissance et du développement de la chanson populaire urbaine du Zaïre sont plutôt rares, il faut toutefois remarquer que depuis une dizaine d'années certains chercheurs tentent d'expliquer ces phénomènes par les théories de l'acculturation. C'est ainsi que dans un article sur les origines socio-économiques de ce qu'il appelle la musique zaïroise moderne, le musicologue Kazadi wa Mukuna fonde son analyse sur ces dernières théories ayant servi quelques anthropologues américains (Herskovits, 1969; Bascom, 1959; Hood, 1959; Merriam, 1964) à étudier la situation des esclaves noirs d'Amérique. Il faut par ailleurs signaler que dans l'une de ces récentes publications, M. Lonoh qui est l'auteur du premier livre sur la chanson populaire urbaine du Zaïre conçoit lui aussi cette musique pop comme «*l'héritage de l'acculturation musicale*» (Lonoh, 1985, p. 61).

Pour considérer en particulier l'article du musicologue Kazadi wa Mukuna, remarquons qu'il commence par ces propos :

*«The origin of modern Zairean music has served in the past few years as a research topic for a multitude of Zairean writers who call themselves "musicologists." Countless studies have been published in local chronicles and magazines by writers such as Major Lonoh (1969) and Kanza Matondo (1972), among others. In their accounts several factors pertinent to the birth of Zairean modern music are left out through ignorance or lack of consideration on the part of the writers. One of the important reasons for this could be that these writers influence each other, limiting their sources of reference to their colleagues» (Mukuna, 1979-1980, p. 31).*

Les propos tenus dans la citation qui précède appellent une mise au point. Pour commencer, il nous faut reconnaître au musicologue Kazadi wa Mukuna d'être dans le bon droit de juger les travaux sur la chanson populaire urbaine du Zaïre. Cependant, nous trouvons que sa remarque ne rend pas justice aux chercheurs zaïrois. En effet, il nous apparaît nécessaire de faire la part des choses en distinguant au préalable les publications à caractère scientifique des articles paraissant dans les chroniques musicales que les revues et les magazines zaïrois non scientifiques réservent aux mélomanes<sup>11</sup>. C'est alors qu'on pourra être en mesure de bien juger ces écrits, suivant leurs objectifs, et reconnaître que ceux à caractère scientifique sont en réalité rares.

Dans le cas de ce dernier type d'écrits, on accordera au musicologue Kazadi wa Mukuna qu'il importe de déterminer le

---

<sup>11</sup>Outre les quotidiens, on citera parmi ces publications non scientifiques l'hebdomadaire *laïre*, la revue bimensuelle *likekko* et le mensuel *L'As des As*.

cadre théorique en fonction duquel on envisage de faire une analyse. Il serait toutefois mal à propos de négliger les études des chercheurs zairois sur la chanson populaire urbaine du Zaïre sous le prétexte que ces derniers ne sont pas des musicologues. Car nombreux sont les théoriciens de la musique pop qui soutiennent, à juste titre, que non seulement l'étude de celle-ci relève de plusieurs disciplines (Tagg, 1982, p. 40), mais qu'elle nécessite par ailleurs des approches aussi diverses que l'histoire, l'analyse sociologique, la description musicologique et l'analyse de texte (Booth, 1978, p. 171).

Voilà pourquoi il convient de mettre à contribution dans notre aperçu historique certains éléments des études d'autres chercheurs zairois jugés utiles. Ainsi, pour nous, l'intérêt des écrits de M. Lonoh réside dans les détails<sup>23</sup> biographiques et ponctuels sur les différents musiciens et orchestres qu'ils renferment. Il en va de même pour le livre de Kanza Matondo<sup>24</sup>, qui décrit les phénomènes de la naissance et du développement d'une nouvelle musique de danse et de récréation à Kinshasa en les rattachant à quatre périodes clés de l'histoire du Zaïre, en plus d'en souligner le caractère urbain et le rôle prépondérant qu'y joue la chanson.

---

<sup>23</sup>Ces détails restent d'une utilité certaine, bien qu'ils ne soient pas fondés sur des sources écrites, mais sur des interviews réalisées auprès des musiciens et d'autres acteurs de l'industrie du disque.

<sup>24</sup>Philologue africaniste, Kanza Matondo qui est l'auteur du deuxième livre sur la chanson populaire urbaine du Zaïre (*La musique zairoise moderne, Kinshasa, C.N.M.A., 1972*), dirigeait le Conservatoire national de musique et d'art dramatique à Kinshasa et y enseignait l'harmonie au moment de la publication de son livre.

Dans la mesure où il importe de déterminer le cadre théorique en fonction duquel on envisage de faire une analyse, sans doute le musicologue Kazadi wa Mukuna a-t-il raison de fonder son analyse du processus de la naissance et du développement de la chanson populaire urbaine du Zaïre sur les théories de l'acculturation des pionniers américains, et de faire des parallèles entre les origines de cette musique pop et celles des musiques afro-américaine et afro-brésilienne. Certes, les théories de l'acculturation peuvent expliquer les phénomènes du développement des nouvelles musiques religieuses d'inspiration africaine par différentes églises<sup>15</sup>, de la fanfare militaire ou de la «*Fanfare des Frères des Écoles Chrétiennes*» (1935-1952)<sup>16</sup>. Mais en autant que la chanson populaire urbaine du Zaïre est d'abord un véhicule de la culture populaire, qui contraste avec la culture élitiste ou officielle du fait de résulter d'un processus qui a eu lieu à l'insu des pouvoirs établis et des interprétations admises qu'évoque le concept d'acculturation, la pertinence de ces théories laisse à désirer.

Nombre de spécialistes doutent d'ailleurs aujourd'hui de l'efficacité des théories de l'acculturation. R. Bastide en est un. D'après lui, même si le terme d'«acculturation» qui a

---

<sup>15</sup>Il convient de signaler que Kazadi traite de ces types de musique dans la publication suivante: «*Trends of Nineteenth and Twentieth Century Music in the Congo-Zaire*», in *Musikkulturen Asiens, Afrikas und Ozeaniens im 19. Jahrhundert*, herausgegeben von Robert Günther, Regensburg, Gustav Bosse Verlag, 1973, p. 267-283.

<sup>16</sup>Nous en parlons plus loin, en rapport avec la création des premiers orchestres.

été proposé par les anthropologues nord-américains<sup>17</sup> pour désigner les phénomènes de contact et d'interpénétration entre civilisations différentes a fini par s'imposer, les Espagnols lui préfèrent celui de «*Transculturation*», les Anglais celui de «*Cultural change*» (moins chargé de valeurs ethnocentriques liées à la colonisation), et les Français l'expression d'«*interpénétration des civilisations*» (Bastide, 1968, p. 102).

Tout en reconnaissant que l'anthropologie culturelle dont elle relève a su mettre en lumière -- surtout à partir de 1930 -- «*un certain nombre de concepts, d'hypothèses, de méthodes de travail, qui constituent, encore aujourd'hui, la base théorique et pratique de toute recherche en ce domaine*» (ibid., p. 103), R. Bastide attribue à la théorie de l'acculturation certaines limites dues selon lui au fait de valoriser la notion de «*culture*» au détriment de celle de «*société*» (loc. cit). Aussi trouve-t-il qu'il faut dépasser les conclusions de l'anthropologie culturelle nord-américaine par l'analyse des «*situations sociales de contact*» soulignée notamment, dans l'anthropologie sociale européenne, par G. Balandier (Balandier, 1963) et M. Gluckmann (Gluckmann, 1960) qui, en parlant de la situation coloniale, en font le ressort dernier d'explication (Bastide, p. 104). En effet, selon G. Balandier qui a étudié «*certaines faits que les auteurs anglo-saxons ont rassemblés sous les notions de «heurt des civilisations» ou de «heurt des races»* (Balandier, p. 34),

---

<sup>17</sup>R. Redfield, R. Linton et M. Herskovits, in «*Memorandum for the Study of Acculturation*», *American Anthropologist*, New Series, Vol. 38 (1936), p. 149-152, définissent l'acculturation comme l'ensemble des phénomènes qui résultent du contact direct et continu entre des groupes d'individus de cultures différentes avec des changements subséquents dans les types culturels de l'un ou des autres groupes.

mais auquel il a donné le nom de «*situation coloniale*» (Balandier, p. 34), il faut saisir ces faits dans leur ensemble et en tant que système, en considérant les éléments à partir desquels toute situation concrète peut être comprise et en montrant comment ils sont liés entre eux. Et dans la mesure où la situation coloniale, qui s'est sans cesse modifiée, met en cause les «*groupements*» qui composent «*la société globale*», «*comme les représentations collectives propres à chacun d'entre eux*» (ibid., p. 35), G. Balandier recommande par ailleurs «*de la saisir historiquement, de la dater, de l'examiner jusqu'au moment de sa suppression*» (loc. cit).

Quant au problème de l'application des théories de l'acculturation à l'étude des nouveaux styles musicaux de l'Afrique noire, B. Hampton qui l'a examiné note que les théoriciens<sup>11</sup> présument soit que ces derniers styles musicaux sont européanisés, soit qu'ils portent la marque des cultures musicales traditionnelles des différents groupes ethniques locaux (Hampton, 1979/80, p. 2-3). Selon les prémisses de cette hypothèse, dont l'origine remonte aux concepts formulés par les pionniers dans leurs travaux sur l'acculturation, les changements qui interviennent dans la musique urbaine en Afrique noire résulteraient de l'addition des éléments musicaux de l'Occident aux styles a-

---

<sup>11</sup>Les musicologues suivants comptent parmi les pionniers dont B. Hampton cite les travaux en guise d'illustration: Atta A. Mensah, «*The Impact of Western Music on the Musical Traditions of Ghana*», *Composer*, 19 (1966), p. 19-22; David W. Ames, «*Urban Hausa Music*», *African Urban Notes*, Vol. 5, N° 4 (1970), p. 19-24; Akin Euba, «*Music Adapts to a Changed World*», *Africa Report*, Vol. 5, N° 8 (1970), p. 24-27; Asante Darkwa, *The New Musical Traditions in Ghana*, Ph. D., Wesleyan University, Middleton, Conn., 1974; Bruno Nettl, «*Introduction*», in *Eight Urban Cultures: Tradition and Change*, éd., Bruno Nettl, Urbana, University of Illinois Press, 1978, p. 3-18.

fricains plus ou moins traditionnels<sup>29</sup>. Et même si les auteurs de certains travaux relevant de ce courant reconnaissent que les changements qui interviennent dans les traditions musicales africaines peuvent être causés à la fois par les facteurs internes et les facteurs externes, écrit B. Hampton, ils considèrent généralement l'intervention des facteurs internes comme une exception qui ne peut pas influencer la proposition de base. B. Hampton en conclut que le cadre d'interprétation du changement des styles musicaux appelé modernisation ou européanisation est ainsi formulé pour permettre de rapprocher dans un continuum théorique la musique traditionnelle noire africaine et la culture musicale occidentale, mais qu'il s'avère inefficace pour expliquer le processus de changement des traditions musicales en Afrique noire contemporaine (*Hampton, p. 2*).

Les opinions erronées sur les origines de la chanson populaire urbaine du Zaïre que donnent certains musicologues illustrent bien l'inefficacité des théories de l'acculturation comme cadre d'explication des phénomènes de la naissance et du développement de cette musique. En effet, c'est ainsi que J. Kaemmer en arrive à la qualifier d'adaptation des rythmes de danse latino-américains (*Kaemmer, p. 373*), et que J. Collins donne, lui aussi, une opinion semblable en la qualifiant de première musique synchrétique fortement influencée par la musique latino-américaine à avoir fait son apparition en Afrique francophone (*Collins, p. 53-56*). Comme J. Collins, J. Freedman va jusqu'à faire

---

<sup>29</sup>Voir *Sandra Jones, The Influence of the Christian Church and Its Western Music on Traditional Music in Ghana, Legon, Institute of African Studies, 1972.*

remonter l'origine de la chanson populaire urbaine du Zaïre à 1949 (*Freedman, p. 32*), année au cours de laquelle H. Tracey fit un voyage d'études au Katanga subventionné par la compagnie Gallotone, voyage au cours duquel il enregistra notamment la chanson «*masanga*» de Jean-Bosco Mwenda qui eut beaucoup de succès une fois éditée en 1952 (*Bender, p. 43*).

La thèse de l'origine latino-américaine de la chanson populaire urbaine du Zaïre apparaît une fois de plus dans la définition de cette musique pop donnée par Kazadi wa Mukuna:

*«Musique Congolaise - «guitar music» or «Congo music» as it is known respectively to Africanist ethnomusicologists and to most Africans, is a body of musical patterns and dance forms of Latin American origin which have undergone changes resulting in a new style with musical and rhythmic characteristics unique to the Congo. These forms include the rumba, bolero, cha-cha, calypso, pachanga, merengue, and be-guine» (Mukuna, 1973, p.273).*

Le même Kazadi wa Mukuna rattache par ailleurs l'origine de l'influence latino-américaine sur la chanson populaire urbaine du Zaïre à l'émergence de la rumba au milieu des années 50 en écrivant ce qui suit: «*The history of the rumba in the Congo begins in the early 1950's when a dance called the maringa was popular in the local bars (lingala, etanda pl. bitanda)» (loc. cit.). Mais comme il apparaît dans ses propos cités ci-après, Kazadi wa Mukuna n'arrive pas à s'expliquer le processus de cette influence:*

*«The exact date and the channel through which this form of music and dance was introduced into the Congo remains unknown although Tracey attributes the presence of guitar music in the Congo to the influence of the Portuguese explorers and traders on the West Coast, and goes on to state that this type of Brazilian music came back to Africa through Angola» (loc. cit.).*

Cependant, pareils propos restent peu convaincants dans la mesure où les années 50 qu'ils évoquent marquent non point la naissance de la chanson populaire urbaine du Zaïre, mais le développement de l'industrie du disque, quelques hommes d'affaires grecs ayant commencé à enregistrer sur disques, dans leurs studios à Léopoldville, dès la fin des années 40, les oeuvres des pionniers comme Antoine Kolosoyi, alias Wendo<sup>30</sup>. Ce dernier auquel on attribue le premier disque de chanson populaire urbaine zaïroise produit par un studio léopoldvillois, confirme en effet avoir d'abord appris la rumba dans la ville portuaire de Matadi, chez les ressortissants du Sierra Léone, et avoir ensuite trouvé une rumba déjà très populaire à Léopoldville où il vint s'installer en 1941<sup>31</sup>.

D'autre part, il faut signaler qu'un autre instrument de musique occidentale, l'accordéon dont jouaient déjà des femmes kasaïennes photographiées à Brazzaville en 1904 (Ewens, 1991, p. 147), a marqué le développement de la chanson populaire urbaine du Zaïre bien avant la guitare. En effet, ainsi qu'on le verra en parlant de la naissance de la chanson kinoise à laquelle Kanza Matondo a consacré un livre, l'origine du *maringa* ayant précédé la rumba congolaise est imputable à l'introduction, dans la musique des danses de la place publique appelées *agbaya*, de l'accordéon importée de l'ancienne Afrique Équatoriale Française en 1925 (Kanza, p. 36-37).

---

<sup>30</sup>Voir *la Musique zaïroise moderne de Kanza Matondo*, p. 39-40.

<sup>31</sup>Voir *Chris Stapleton et Chris May, African All-Stars: The Pop Music of a Continent*, London, Paladin, 1989, p. 142.

En résumé, les théories de l'acculturation ne sont certes pas sans mérite. Cependant, elles tendent à réduire le processus de changement des traditions musicales africaines aux seules influences des traditions musicales de l'Europe et du Nouveau Monde subies par la musique africaine. Or, ainsi que le souligne J. Blacking, en étudiant les phénomènes de la naissance et du développement d'une musique l'on ne doit jamais perdre de vue que la création des structures musicales relève d'une synthèse qui reflète la création des structures sociales (*Blacking, 1969, p. 62*).

#### 2.1.2. Solutions de rechange aux théories de l'acculturation

Non seulement toute formulation de cadre conceptuel doit viser à expliquer le changement et la constance des styles musicaux dans une synthèse des changements sociaux et culturels (*Coplan, 1982, p. 113*), mais elle doit aussi permettre d'en expliquer les causes. Aussi présentons-nous un aperçu historique de la chanson populaire urbaine du Zaïre dans la perspective des théories qui constituent des solutions de rechange aux théories de l'acculturation, et qui mettent l'accent sur l'analyse des «*situations de contact*» en considérant les éléments à partir desquels toute situation concrète peut être comprise et en montrant comment ces éléments sont liés entre eux. Ce faisant, nous nous inspirons de la théorie de la stabilité et de l'évolution des traditions musicales africaines selon G. Kubik.

Contrairement aux théoriciens de l'acculturation, G. Kubik considère que les influences des musiques *occidentales* et *latino-*

américaines du vingtième siècle, subies par les genres musicaux actuels de l'Afrique au sud du Sahara, ne constituent qu'un phénomène parmi les nombreux facteurs internes et externes qui ont modelé et remodelé le tableau de la création musicale au cours des derniers siècles (Kubik, 1986, p. 53). L'examen des études approfondies sur l'histoire musicale du continent<sup>32</sup> amène en effet G. Kubik à conclure que le modèle dichotomique *traditionnel vs moderne* n'a rien à faire avec l'Afrique, et qu'au lieu de *musique traditionnelle* et de *musique moderne* il semble plus juste d'utiliser le terme *tradition musicale*, qui englobe les deux.

En ce sens donc, selon G. Kubik, tout ce qui est transmis d'une génération à l'autre peut être appelé *tradition*. Inventé par un musicien en tant qu'individu, un nouveau type de musique peut, avec le temps, devenir une tradition à partir du moment où d'autres musiciens se mettent à l'imiter et continuent de le faire. Il s'ensuit que les traditions musicales africaines comprennent quelques-unes des plus vieilles musiques de l'Afrique noire, dont la musique de cour du défunt royaume du Buganda; la musique du culte de l'*orisa* chez les Yoruba et celle de son équivalent *vodu* chez les Fõ; les traditions africaines de la guitare acoustique, au Ghana et en Afrique du sud depuis les années 20 et 30, et ailleurs depuis les années 40; la musique pop zaïroise dans laquelle on joue de la guitare électrique, et

---

<sup>32</sup>Voir Klauss Waschmann, éd., *Essays on Music and History in Africa*, Evanston, Northwestern University Press, 1971; Gerhard Kubik, *Musikgeschichte in Bildern: Ostafrika*, Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1982; Ulrich Wegner, *Afrikanische Saiteninstrumente*, *Veröffentlichungen des Museums für Volkerkunde Berlin, Neue Folge 41, Abt, Musikethnologie V. Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz*, 1984.

qui en est à sa troisième génération; la défunte musique pop *kwela* de l'Afrique du sud des environs de 1950 à 1963, dont la disparition fut causée par le retrait inattendu de l'appui des mass media politiquement motivé (Kubik, 1986, p. 53).

Quant à l'étude du processus de changement des traditions musicales africaines, G. Kubik préconise d'en distinguer les causes tant externes qu'internes et de le décrire en termes de concours de stimuli générés soit de l'intérieur de la culture musicale, soit de l'extérieur. Les facteurs extérieurs favorisant le changement de tradition musicale peuvent être soit la disponibilité de nouveaux matériaux ou d'une nouvelle technologie, soit l'intrusion d'ordre idéologique ou commercial dans le domaine de la musique (*ibid.*, p. 54-57). En revanche, les créateurs individuels, que l'on peut considérer comme étant des instigateurs de changement, relèvent des facteurs internes. G. Kubik préconise donc d'étudier leurs biographies, leurs motivations ainsi que leurs rapports à la société (*ibid.*, p. 57-58).

Voilà une approche du processus de changement des traditions musicales africaines dont nous pouvons nous inspirer pour donner un aperçu de la naissance et du développement de la chanson populaire urbaine du Zaïre.

## 2.2. Aperçu de la chanson populaire urbaine du Zaïre

Avant d'aborder l'oeuvre de Franco que nous étudions dans les chapitres suivants, il est utile de présenter un aperçu historique dans lequel sont décrits, d'une part, les phénomènes de la naissance de la chanson populaire urbaine du Zaïre comme

musique de récréation des masses populaires en milieu urbain, et d'autre part, ceux de son développement en activité économique et commerciale.

Pour ce faire, nous associons les circonstances de la naissance de cette musique pop et les étapes majeures de son développement à un certain nombre de facteurs déterminants, dont nous indiquons quelques incidences économiques et sociales, que nous regroupons en les rattachant à deux périodes de l'histoire du Zaïre: soit, la période coloniale et les cinq premières années de l'indépendance. Car, ainsi que le fait remarquer J. Fabian, l'ordre chronologique<sup>33</sup> marque un espace objectif dans lequel il convient de chercher les expressions de la culture populaire dont la chanson populaire urbaine du Zaïre est l'un des véhicules les plus remarquables (*Fabian, p. 317*).

Parmi les facteurs déterminants auxquels sont associés les phénomènes de la naissance et du développement de la chanson populaire urbaine du Zaïre, nous retenons la colonisation belge, l'industrialisation de la colonie belge et son urbanisation rapide après la seconde guerre mondiale; les associations récréatives; la radiodiffusion; l'installation des maisons d'édition de disques; l'indépendance congolaise en juin 1960. Nous soulignons par ailleurs les contributions des musiciens et d'autres acteurs qui ont joué un rôle de premier plan dans le développement de cette musique.

---

<sup>33</sup>L'ordre chronologique n'est pas significatif en tant que progression évolutionniste en soi, mais l'est comme base de développement des expressions culturelles dans un processus plus large.

### 2.2.1. La période précoloniale

Si on admet que les phénomènes de la naissance et du développement de la chanson populaire urbaine du Zaïre résultent, entre autres facteurs, du brassage des cultures, l'omission des époques antérieures à celle de la colonisation belge dans notre énumération des périodes déterminantes de l'histoire du Zaïre demande une mise au point. En effet, qu'il s'agisse des contacts entre les différentes tribus qui ont abouti à la formation des groupes ethniques zaïrois actuels ou des contacts de ces derniers, notamment avec les cultures islamique et européenne, l'interpénétration des civilisations au Zaïre ne commence pas par la colonisation belge ayant duré de 1908 à 1960.

Sans parler des échanges culturels entre les différents groupes ethniques et ceux entre certains groupes et les islamistes à l'est du pays, rappelons que les premiers contacts des populations zaïroises avec la civilisation européenne remontent à l'époque de la reconnaissance, en 1483, de l'embouchure du Congo (Zaïre) par Diego Cão et de l'exploration, entre 1487 et 1488, du bassin du même fleuve par Bartolomeu Dias. De ces découvertes devaient résulter l'établissement d'un comptoir portugais dans l'ancien royaume du Kongo et l'évangélisation dudit royaume par l'Église catholique. Mais les esclaves ayant constitué l'une des denrées les plus demandées depuis le XVI<sup>e</sup> siècle jusqu'à l'interdiction de la traite en 1860, ces contacts n'ont pas eu un impact significatif sur le plan des échanges culturels d'où pouvait naître une musique de récréation métissée.

Cela dit, c'est pendant la colonisation belge que sont réunies les conditions nécessaires à la naissance et au développement de cette musique métissée. Mais la période coloniale doit beaucoup à la période préparatoire de l'État indépendant du Congo. En effet, on doit au roi Léopold II non seulement les frontières actuelles du Zaïre, mais aussi la base de son industrialisation minière et agricole ayant nécessité une main d'oeuvre abondante dont devait résulter le brassage des cultures et la naissance subséquente de la musique de danse et de récréation en milieu urbain qui est notre objet d'étude.

Tout commence par l'invitation à Bruxelles de la *Conférence internationale de Géographie* (12-19 septembre 1876), où est créée une «*Association internationale pour l'Exploration et la Civilisation de l'Afrique centrale*» ou *AIA*. Chaque nation (européenne) est représentée par un comité national, tandis que le *Comité de l'Association*, sous la présidence de Léopold II lui-même, comprend un comité belge appelé *l'Association internationale du Congo* ou *AIC* et déployant le drapeau de l'*AIA*. La confusion ainsi créée aboutit, le 17 novembre 1879, à la dissolution du comité de l'*AIA* en vue de la constitution de l'*AIC* comme organisme ayant pouvoir de souveraineté. Enfin, Léopold II fait reconnaître la souveraineté de l'*AIC* à la *Conférence de Berlin* (15 novembre 1884 - 26 février 1885) et l'*État indépendant du Congo* est constitué (Cornevin, 1972, p. 44-52).

L'acte de Berlin (26 novembre 1885), par lequel les puissances de cette époque ont désigné Léopold II comme souverain, et qui détermine en outre le statut du bassin conventionnel du

Congo, comprend notamment l'occupation territoriale effective et la neutralité des territoires définis par la conférence, la liberté de commerce et de navigation sur le fleuve; l'interdiction de l'esclavage, la répression de la traite en Afrique et sur mer, ainsi que l'engagement d'améliorer les conditions morales et matérielles des indigènes (Cornevin, 1972, p. 53).

Pour ne considérer que l'aspect économique<sup>34</sup> de l'aventure congolaise de Léopold II, rappelons que le souverain belge a commencé par créer la CCI (*Compagnie du Congo pour le Commerce et l'Industrie*) pour faciliter la mise en oeuvre du nouvel État indépendant du Congo. La *Compagnie du Chemin de Fer du Congo*, dont la construction est nécessaire pour évacuer les richesses de l'intérieur, est ensuite constituée en 1889 (*ibid.*, p. 59-62).

D'autre part, entre 1890 et 1892 «une série de décrets instaurent brutalement le monopole de l'État dans le Domaine» (Galle, 1983, p. 31), les terres non effectivement occupées ou cultivées par les indigènes étant désormais considérées comme appartenant à l'État -- terres domaniales. Ainsi, «un décret du 21 septembre 1891 réserve à l'État indépendant les produits de ces terres domaniales: ivoire, caoutchouc [...]» (*ibid.*, p. 62-63). La plus grande partie du «Domaine privé» est exploitée directement par l'État, tandis qu'une autre partie est concédée à deux sociétés privées, la *Société Anversoise du Commerce au Congo* et l'*ABIR (Anglo-Belgian India Rubber and Exploration Company)*, sociétés auxquelles est attribué non seule-

---

<sup>34</sup>L'aspect économique de l'aventure congolaise de Léopold II est plus pertinent à l'aperçu de la naissance et du développement de la chanson populaire urbaine du Zaïre que les autres engagements pris à la Conférence de Berlin.

ment le monopole des produits sur de vastes régions, mais aussi le droit d'administrer, au nom de l'État, les régions où elles opèrent (Martelli, 1964, p. 195).

Mais l'emploi de la *Force publique*<sup>35</sup> par ces sociétés pour stimuler la production commerciale va impliquer toutes sortes d'exactions, notamment la violence liée à la récolte du caoutchouc. Il s'ensuivra une telle vague d'indignation, due surtout à une campagne déclenchée en Angleterre en 1902 par l'*Aborigines Protection Society*, à partir des lettres des missionnaires protestants, que la Chambre belge va être amenée à se prononcer pour l'annexion de l'État indépendant du Congo le 2 mars 1907 (Cornevin, 1972, p. 63-65). C'est en 1908 que le même État indépendant du Congo, alors propriété privée de Léopold II, deviendra une colonie de la Belgique.

Cela dit, la création de l'État indépendant du Congo a donné lieu aux contacts entre différents peuples, dans la mesure où, pour citer comme exemple la *Compagnie du Chemin de Fer du Congo*, outre les indigènes, les travailleurs sont recrutés non seulement en Europe et à la côte occidentale de l'Afrique, mais aussi aux Antilles et à Macao (*ibid.*, p. 62). Cependant, les conditions de vie épouvantables des travailleurs sur les chantiers des compagnies, de même que la situation des indigènes forcés de travailler pour l'État et les compagnies, n'ont pas été de nature à favoriser des échanges culturels d'où pouvait naître une musique de délasserement métissée.

---

<sup>35</sup>C'est-à-dire l'armée de l'État indépendant du Congo.

### 2.2.2. La période de la colonisation belge (1908-1960)

La période coloniale n'est certes pas très différente de la précédente en ce qui concerne la condition indigène. Cependant, l'administration coloniale belge, les missions<sup>36</sup> et les compagnies travaillent de concert pour mieux assurer la mise en oeuvre des richesses de la colonie.

Pour considérer en particulier le rôle des compagnies, entre 1908 et 1920 la colonie comprend des concessions accordant des droits miniers sur 231 000 000 ha aux sociétés telles que la *Société Internationale Forestière et Minière du Congo (FORMINIÈRE)*, le *Comité Spécial du Katanga (CSK)*, la *Compagnie de Chemin de Fer du Congo Supérieur aux Grands Lacs Africains (CGL)*, le *Chemin de Fer Bas-Congo-Katanga (BCK)* et 60 000 000 ha du sol attribués à des sociétés financières: le *CSK*, la *Compagnie du Lomami*, la *FORMINIÈRE*, le *Bus Bloc*, l'*American Congo Company*, la *Compagnie du Congo Belge*.

La mise en oeuvre des richesses de la colonie n'a pas tardé à porter ses fruits. Par exemple, la production du cuivre démarre au Katanga en 1913, avec 7 400 t; en 1917, démarre à son tour dans la région de Tshikapa, au Kasai, la production du diamant des mines de la *FORMIÈRE*, avec 10 000 carats; en 1919, les mines d'or de *Kilo-Moto*, dans le nord-est de la Province orientale, produisent 1 618 kg d'or (*Cornevin, 1972, p. 66-68*).

D'autre part, étant donné la dépendance de la politique

---

<sup>36</sup>Il s'agit en particulier des missions catholiques, liées à l'administration coloniale par une convention conclue en 1906 entre l'État indépendant du Congo et le Saint-Siège: «les missions s'engagent à donner un enseignement aux enfants indigènes moyennant concession de terre» (*Cornevin, 1972, p 59*).

foncière de l'administration coloniale à l'égard des trusts, les meilleures terres leur sont concédées en pleine propriété pour créer des plantations et des stations d'élevage. Quarante blocs dont la superficie totalise 150 000 ha sont attribués à cet effet à la *FORMINIÈRE*, qui possède les mines de diamant au Kasai; entre 1911 et 1938, la *SHCB* (*Lever Brothers Association*) reçoit 350 000 ha de palmeraies dans cinq cercles: *Leverville* (Kwilu), *Brabanta* (Kasai occidental), *Alberta* et *Elisabetha* (Province orientale), *Flandria* (Équateur); *Kilo-Moto* reçoit des concessions pour l'élevage; le *Comité National du Kivu* (*CNK*) et le *Comité Spécial du Katanga* (*CSK*) se transforment en courtiers privilégiés en terres indigènes, etc. (*Cornevin, 1972, p. 68-72*).

L'essor des entreprises minières et agricoles nécessitera une importante main d'oeuvre et entraînera le recrutement de nombreux Européens. Quant aux salariés africains, leur nombre passe «de 47 000 en 1917 à 125 000 en 1920» (*ibid, p. 69*); en 1939, on compte déjà «531 000 salariés (soit 21% des hommes adultes valides du Congo), employés surtout dans les sociétés minières (231 000) ou agricoles (218 000)» (*ibid., p. 73*).

Enfin, avec la seconde guerre mondiale et la Guerre de Corée, la production de métaux stratégiques (cuivre, cobalt, étain, zinc, minerai d'uranium, cassitérite) est poussée, stimulant tous les secteurs de l'économie et nécessitant une main d'oeuvre encore plus abondante. Il en résulte non seulement un accroissement de la population européenne, qui passe de 52 000 en 1950 à 90 000 en 1954, mais aussi une urbanisation rapide du Congo belge: en 1956, «22% de la population congolaise (3 millions d'â-

mes) vivent en milieu extra-coutumier» (Cornevin, p. 78) et la population de Léopoldville (capitale du Congo belge depuis le 1<sup>er</sup> juillet 1923<sup>37</sup>) passe de 46 000 en 1939 à plus de 300 000. Comme l'explique G. McDonald, c'est ainsi qu'un décret de 1931 permet la création des *Centres extra-coutumiers* ayant chacun un chef et son adjoint, un conseil, un tribunal et une administration, mais qui ne sont pas régis uniquement par le droit coutumier, les responsabilités tutélaires incombant au commissaire de district. Par ailleurs, le 20 juillet 1945, une ordonnance du Gouverneur Général de la Colonie place les *Cités indigènes* et les *Districts urbains* sous les responsabilités directes des administrateurs européens (McDonald, 1971, p. 45).

Pour passer à la chanson populaire urbaine du Zaïre, cette dernière va naître et se développer sur les plantations et les fermes des entreprises agricoles, dans les camps des entreprises minières, dans les centres dits extra-coutumiers et dans les cités indigènes des grandes villes comme Léopoldville, pour satisfaire le besoin de délasserment d'abord, comme une activité économique et commerciale ensuite. Toutefois, étant donné la concentration économique au Katanga et l'importance de la Cité indigène de Léopoldville (l'actuelle Kinshasa), ce sont ces deux régions qui jouent un rôle prépondérant dans le développement de cette musique urbaine de délasserment, quoique seule la composante kinoise ait vraiment fleuri comme activité économique et commerciale. Notre propos concerne donc les deux compo-

---

<sup>37</sup>Léopoldville devint la capitale du Congo belge après Boma, qui avait été la capitale de l'État indépendant du Congo après Vivi.

santes de la chanson populaire urbaine du Zaïre, mais l'essentiel porte plutôt sur sa composante kinoise.

#### 2.2.2.1. La chanson populaire urbaine katangaise

Personne n'a encore adéquatement abordé la composante katangaise de la chanson populaire urbaine du Zaïre<sup>34</sup>. En effet, ainsi qu'il a été dit plus tôt, les rares chercheurs qui l'ont effleurée (ex. Collins, Freedman, Bergman et Kazadi) basent leurs opinions sur les témoignages de H. Tracey, le musicologue sud-africain qui la fit connaître à l'Afrique anglophone et au monde occidental après un voyage d'études au Katanga en 1949. Mais les propos de H. Tracey concernant l'histoire de cette dernière composante de la chanson populaire urbaine du Zaïre avant 1949 étant lacunaires, ces musicologues ne nous apprennent rien sur les phénomènes de sa naissance et de son développement. Ainsi, Kazadi wa Mukuna, qui cite le même H. Tracey, les associe à la création des grandes entreprises telles que l'*Union Minière du Haut Katanga* et le *Chemin de Fer Bas-Congo-Katanga* (Mukuna, 1973, p. 267). Il considère en outre le *maringa* comme la forme la plus commune de cette musique et danse à Kolwezi, sans toutefois parler de ses formes antérieures.

L'histoire de la composante katangaise de la chanson populaire urbaine du Zaïre reste donc un sujet inexploré que nous ne saurons discuter en détail faute d'informations. Qu'il suf-

---

<sup>34</sup>Nous partageons l'opinion de J. Fabian (p. 311), qui connaît personnellement quelques-uns des pionniers des années 40 et 50, qu'il a entendu jouer et dont il a étudié les oeuvres.

fise de présenter en quelques paragraphes certains de ses artisans les plus connus et quelques-unes des causes de son expansion plus ou moins limitée et de son déclin.

Pour ce qui concerne les artisans les plus connus de la composante katangaise de la chanson populaire urbaine du Zaïre, on rappellera, pour mémoire, qu'en 1952 Gallotone grava sur des disques 78 tours les chansons de Patrice Ilunga, Losta Abelo, Jean-Bosco Mwenda et Edouard Masengo, musiciens dont H. Tracey avait fait la connaissance pendant son voyage d'études au Katanga en 1949 et qu'il avait fait connaître par la suite en Europe.

Grâce à l'enregistrement de leurs chansons, les musiciens katangais deviennent célèbres non seulement dans le reste de leur pays et en Afrique, mais aussi en Occident. C'est ainsi que Jean-Bosco Mwenda et Losta Abelo comptent parmi les musiciens dont la célèbre maison d'édition de disques *Ngoma* à Léopodville enregistre les chansons au cours des années 50 et 60 (Lonoh, 1969, p. 56). En 1959, Jean-Bosco Mwenda et Edouard Masengo passent six mois à Nairobi, capitale du Kenya, où leurs chansons de réclame (dont «*Aspro ni dawa ya kweli*» = Aspro est un médicament efficace, de Mwenda, et «*Drink Coca-Cola*» = Buvez la Coca-Cola, de Masengo) pour les entreprises pharmaceutiques et pour la compagnie Coca-Cola vont influencer les musiciens kenyans<sup>19</sup>. En 1961, Jean-Bosco Mwenda voyage aux États-Unis, où il est invité à participer au «*Newport Folk Festival*» (Bender, p. 49-

---

<sup>19</sup>John Mwale fera de la publicité pour les compagnies de tabac et Jim Lasco en fera pour la bière Tasker.

50). Cette même année et l'année suivante, D. Rycroft publie deux articles où est posé le problème de la technique de Mwenda qu'il qualifie de mystère (Rycroft, 1961, 1962), mystère dont la clef ne sera trouvée que vingt années plus tard, en 1982, à l'issue de plusieurs séjours de J. Low chez le guitariste katangais à Likasi (Low, 1982) et des enregistrements faits par les musicologues allemands ayant invité Jean-Bosco Mwenda à se produire cette même année 1982 à l'Université de Bayreuth et au *Museum für Völkerkunde* de Berlin (Kubik, 1986, p. 66-67).

Il est un fait que la musique pop katangaise eut beaucoup de succès grâce à l'enregistrement sur disques des oeuvres des pionniers. Elle a par ailleurs influencé la musique pop en Afrique du sud et dans les colonies britanniques d'Afrique de l'est et d'Afrique australe, les compagnies minières du Katanga recrutant à cette époque de nombreux travailleurs dans ces régions de l'Afrique noire.

Mais comme l'explique J. Fabian, le succès des pionniers de la composante katangaise de la chanson populaire urbaine du Zaïre a dû être de courte durée à cause d'un certain nombre de changements survenus dans la société zaïroise en général, et dans le monde de la musique en particulier:

*«[...] this period came to an end as the result of a combination of changes: (a) the introduction of the electric guitar and sophisticated methods of amplification, (b) the introduction of transistor radios, and (c) a switch from local languages and Swahili to Lingala, reflecting the fact that record production and the 'musical scene' became concentrated in Kinshasa» (Fabian, p. 318).*

L'analyse de J. Fabian est d'autant plus pertinente que non seulement elle explique le fait que la gloire des joueurs de la guitare électrique de Kinshasa a éclipsé celle des maîtres de la guitare sèche du Katanga et d'ailleurs (notamment le légendaire Wendo et ses collègues de Léopoldville), tombés dans l'oubli, mais elle permet aussi de comprendre comment la génération qui a pris la relève, c'est-à-dire les musiciens katangais dotés de guitares électriques et de systèmes d'amplification sophistiqués, a subi le même sort.

Signalons à ce sujet que la musique pop katangaise a tout de même connu un essor remarquable après la chute des Mwenda et autres pionniers, surtout à Lubumbashi (l'ancienne Elisabethville), avec la création d'orchestres dont quelques-uns des plus importants sont les *Wai-Wai*, les *Copains Révolutionnaires*, les *Copains Noirs*, l'*O.S. Jazz*, le *K.O. Jazz*, les *Temerarios*, le *Vox Kasapa*, *The Hell's Angels*, *The Tropicals*, etc. Mais après la prise du pouvoir par Mobutu et le Haut Commandement de l'armée nationale congolaise le 24 novembre 1965, et le renforcement du pouvoir central qui s'en est suivi, la prépondérance de Kinshasa (l'ancienne Léopoldville) et du lingala (langue de la capitale et de l'armée) a relégué aux oubliettes la composante katangaise de la chanson populaire urbaine du Zaïre dont les musiciens chantent en swahili. En effet, ainsi que l'écrit un chroniqueur tenant la rubrique «*Le Hit-parade*» de l'hebdomadaire *Zaïre*, la station régionale de la *Voix du Zaïre* (radio d'État) au Shaba (l'actuel nom du Katanga) diffuse abondamment les chansons kinoises, mais rarement les chansons locales, alors qu'à Kinshasa

la station nationale, qui diffuse à peine les oeuvres de Baba Gaston en lingala, «fait preuve d'une totale ignorance des orchestres du Shaba» (Musangi, 1972, p. 39-40).

#### 2.2.2.1. La chanson populaire urbaine kinoise

Si la composante kinoise de la chanson populaire urbaine du Zaïre doit sa naissance d'abord au besoin de délasserement dans la Cité indigène de Léopoldville, son développement ultérieur en activité économique et commerciale résulte d'un concours de facteurs: l'ouverture des bars africains, la création des orchestres et des associations récréatives; la radiodiffusion; l'installation des maisons d'édition de disques.

D'après Kanza Matondo qui lui a consacré un livre, la naissance de la chanson populaire kinoise est due à la présence de la culture européenne ayant au départ influencé, «en les bousculant quelque peu, les divertissements publics, les fêtes ou réunions familiales» (Kanza, p. 35) des habitants de la Cité indigène de Léopoldville. Les ressortissants des différentes «tribus» durent ainsi apprendre à se côtoyer, et en musique le dénominateur commun fut vite trouvé «dans le double caractère fonctionnel et circonstanciel des traditions ancestrales» (loc. cit.), où «mariage, décès, retrait de deuil, naissance, etc.» (ibid., p. 36) constituent des occasions propices au regroupement «autour de quelques maîtres de tam-tam et d'autres instruments rudimentaires» (loc. cit.). C'est de ces manifestations culturelles que naît l'agbaya, l'aspect de ces manifestations culturelles plus particulièrement lié à la musique et à la danse ayant lieu dans les rues et les carrefours.

Mais à en croire les propos d'un administrateur territorial belge de l'époque concernant l'attitude de la classe sociale émergente dite des «évolués», ce mode de délasserment n'est pas apprécié au même titre par toutes les couches sociales de la Cité indigène de Léopoldville:

*«[...] les danses folkloriques indigènes, sont encore pratiquées par quelques groupes ethniques vigoureux et sont organisées soit au domicile de l'un ou l'autre, soit sur les places publiques, avec accompagnement de tam-tams et de xylophones. Ces danses ne sont en honneur que chez les non-évolués. Quelques vieux notables veillent jalousement à leur conservation. Les évolués les ont en horreur; un curieux complexe d'infériorité, dû à la proximité de leur point de départ, leur fait considérer ces divertissements comme des manifestations de sauvagerie indignes d'eux» (Capelle, 1947, p. 74).*

En fait, les propos de l'administrateur colonial posent le problème de l'identité culturelle parmi les habitants des cités indigènes et des centres extra-coutumiers du Congo belge de l'époque où, pour citer une réflexion faite assez récemment par un spécialiste de l'information culturelle dans ce même pays, s'opère une double remise en question:

*«[...] Celle des structures traditionnelles ressenties comme inopérantes par rapport aux nouvelles conditions d'existence et celle des structures des pays industrialisés et coloniaux qui étaient rarement adoptées telles quelles mais étaient assimilées ou remodelées par ceux qui les vivaient à travers des repères différents de ceux qui organisent la vie en Europe ou en Amérique» (Malembé, 1985, p. 54).*

De cette double remise en question résulte la naissance de la composante kinoise de la chanson populaire urbaine du Zaïre, qui peut donc être qualifiée de musique métissée, c'est-à-dire:

*«[...] une production aux origines composites qui mêle, dans des rapports variables, les emprunts à la culture ambiante et les apports de groupes dominés ou minoritaires, cette production débouchant sur une forme inédite qui n'est pas réductible à l'un ou l'autre des constituants de départ, ni à un modèle dominant» (Clavet, 1983, p. 12).*

La culture ambiante à laquelle les emprunts ont été faits par les habitants de la Cité indigène de la capitale du Congo belge, qui constituent les groupes dominés, est évidemment celle des administrateurs de la ville, c'est-à-dire la culture européenne. En effet, à l'opposé d'un centre extra-coutumier qui est *«un tout administratif»* jouissant d'une autonomie relative, *«Une Cité Indigène est une partie d'un autre tout, celui-ci étant, dans le cas qui nous occupe, la Ville de Léopoldville (...)»* (Capelle, p. 5). C'est ainsi que la transformation de l'*agbaya* en musique populaire urbaine non tribale devait commencer par l'introduction des instruments de musique européens et le confinement du spectacle à l'europpéenne, dans un enclos ou bar.

S'agissant des instruments de musique européens, il faut signaler l'introduction de l'accordéon qui remonte en 1925, année au cours de laquelle l'*agbaya* est remplacée par la danse *maringa*. Selon Kanza Matondo, cette dernière est une *«nouveauité étrangère venue de Loango (dans l'ancienne Afrique Équatoriale Française, territoire de la République Populaire du Congo)»*, dont la musique est rendue grâce à *«une grosse-caisse-tambour, actionnée de mains et du pied droit, une bouteille vide servant de triangle, un accordéon»* (Kanza, p. 37).

La danse *maringa* va évoluer à son tour, donnant lieu à de nouvelles formes qui vont être les *«moteurs de la naissance au Zaïre*

d'un certain orchestre, d'une certaine musique, et de la tradition selon laquelle cet ensemble évolue principalement dans les bars et dancings». Ces nouvelles formes sont d'abord «la polka simple» et «la polka-piquée», et ensuite «le quadrille, danse d'honneur, exécutée à l'intérieur des enclos» (Kanza, p. 37).

Un fait nouveau, la formation des orchestres, marque une autre étape considérable dans l'histoire de la nouvelle musique pop kinoise dix années après l'introduction du *maringa*. Il s'agit de deux types d'orchestres: les orchestres de cuivres et les orchestres d'instruments à cordes. Le premier orchestre de cuivres, appelé la *Fanfare Sainte Cécile*, est fondé en 1935 par le sergent major André Bileko, «ancien membre de la Musique du 2<sup>e</sup> Groupement de la défunte F.P.<sup>10</sup>» (Lonoh, 1969, p. 26), qui donne des cours pratiques de musique chez les Frères des Écoles Chrétiennes à Kintambo. Cet orchestre a sa musique distincte qui accompagne une danse lente, appelée *matindike* en raison de son origine martiniquaise. Mais le succès de la *matindike* a dû être de courte durée, les Kinois ayant ensuite préféré l'accompagnement de la guitare à celui des instruments à vent en cuivre<sup>11</sup>, à tel point qu'en 1952, alors que s'installent les maisons d'édition de disques, a lieu la dissolution définitive de la fanfare des Frères des Écoles Chrétiennes (*loc. cit.*).

En revanche, l'accompagnement des instruments à cordes,

---

<sup>10</sup>FP est l'abréviation de Force publique, armée de l'État indépendant du Congo et du Congo belge.

<sup>11</sup>Nous résumons l'opinion de M. Basunga, fondateur de la troupe de chanteurs et danseurs Chen Chen Yetu interviewé par C. Stapleton (Stapleton 1989, p. 142).

dont le succès va croissant, est introduit par une formation des anciens élèves de la Colonie scolaire de Boma créée elle aussi en 1935, notamment par Muzinga, Bolamba, Fernades et Baguino. Leurs instruments comprennent la mandoline, le banjo, le violon (*Kanza, p. 39*). Inspirés du succès de cette dernière formation mieux organisée que les précédentes, de nombreux orchestres de Congolais s'accompagnant surtout à la guitare vont voir le jour. Kanza Matondo cite parmi les plus importants «trois orchestres de valeur presque égale<sup>11</sup>» (*ibid., p. 40*): l'orchestre Américain des frères Tshibangu, l'orchestre Odéon de Kabamba et Booth, l'orchestre Martinique de Kasongo, Fernandes, Malonga.

Toutefois, c'est avec l'adjonction des clubs aux orchestres et la naissance des associations récréatives féminines que la chanson populaire urbaine kinoise va prendre un essor prodigieux.

Est à l'origine de l'adjonction des clubs aux orchestres la formation du *Club Excelsior*<sup>13</sup>, créée en 1935 par les fonctionnaires ouest-africains -- dahoméens, ghanéens, togolais, camerounais, etc. «engagés par les grandes compagnies pour les travaux de bureau à une époque où ceux-ci étaient encore trop compliqués pour les Congolais» (*Comhaire-Sylvain, 1968, p. 48*). On doit aux musiciens de

---

<sup>11</sup>D'après Kanza Matondo, les noms de ces orchestres rappellent la sympathie que les Congolais ont à cette époque pour les «soldats martiniquais de l'Armée française à Brazzaville» et pour les Noirs de l'armée américaine campant à Léopoldville.

<sup>13</sup>Cette formation a été probablement créée à l'initiative des Ghanéens au pays desquels il y avait, selon J. Collins (p. 2), un orchestre de ce nom créé en 1914: «By the 1920s, Highlife had become firmly established, especially in Ghana where it was played by three distinct types of bands. [...] The earliest of these was the Excelsior Orchestra formed in 1914».

l'*Excelsior* également l'introduction du piano dans le *maringa*.

Les orchestres de Congolais s'accompagnant surtout à la guitare vont s'inspirer de l'idée d'adjoindre à l'orchestre un club. En effet, c'est ainsi qu'en 1937, à l'initiative d'Alexis Tshimanga, le *Club Américain* décide de «s'adjoindre une Société américaine féminine qui grouperait les femmes de fonctionnaires» (Comhaire-Sylvain, p. 40). En 1940, René Kisumuna, de l'orchestre *Odéon*, fonde à son tour l'*Odéon Kinois*, club qui recrute «des membres féminins» (*loc. cit.*). La même année 1940, est créé le club *Harmonie Kinoise*, dont l'orchestre se contente «des femmes de la famille des membres pour organiser ses manifestations» (*ibid.*, p. 48-49, 265).

Il faut par ailleurs signaler que nombre d'associations récréatives féminines ont eu une part non négligeable dans le développement de l'industrie de la chanson populaire urbaine à Léopoldville. Par exemple, en 1943 Honorine Bekombe fonde *Diamant*, «la première association récréative de femmes complètement indépendante» (*ibid.*, p. 48). Cette association a ses chanteuses et danseuses; mais n'ayant pas d'orchestre propre, ses membres comptent sur le concours d'amis musiciens pour leurs fêtes. Il en va de même pour les sociétés féminines fondées ultérieurement, dont *La Beauté*, créée en 1944; la société *Succès*, fondée en 1949; *La Rose*, fondée en 1950; *La Mode*, fondée en 1951, et dont fait partie Antoinette Kinda qui rapporte d'un voyage à Doula (au Cameroun) «l'idée d'obtenir gratuitement des tissus en les portant à titre de réclame pour telle ou telle maison de commerce» (*ibid.*, p. 266); *La Boule de Soleil*, fondée en 1954; *La Fleur de Lys*, fondée en 1958; *Jeunesse Toilette*; *Rosette*; *La Beauté N° 2*; etc. (*loc. cit.*).

D'autre part, lorsque l'indépendance du Congo en juin 1960 sonne le glas des sociétés féminines d'élégance<sup>14</sup>, le principe des associations récréatives féminines est adopté par les nouvelles associations récréatives essentiellement masculines dont S. Comhaire-Sylvain distingue deux types.

Il s'agit d'abord de plusieurs dizaines de «clubs d'élégance» (Comhaire-Sylvain, p. 268), tels que *Univers, Venus, Cascade, Mai masangate, Bamba Nationale, La Borne, Oiseau vert, Surfs Suprêmes, Maygul, Super Charmeurs*, etc., dont les membres, presque tous masculins et âgés de moins de 25 ans, «se pavanent et font la roue dans des costumes bien coupés à la dernière mode de Paris, [...] organisent des concours et des exhibitions de jazz devant un public enthousiaste de jeunes filles et de jeunes femmes» (loc. cit.). De là l'origine de l'actuelle SAPE (Société des Ambianceurs et des Personnes Élégantes) et du Kitendisme<sup>15</sup>, religion des sapeurs dont les grands couturiers tels que Armani, Gaultier, Valentino, Ungaro et Yamato sont les dieux, et dont les vedettes de la chanson comme Papa Wemba et Emeneya se considèrent encore papes ou grands prêtres<sup>16</sup>.

---

<sup>14</sup>Elle cause la création officielle des associations pour l'émancipation de la femme congolaise où se retrouvent naturellement les femmes des fonctionnaires et, par conséquent, rend presque impossible le contact entre les femmes des fonctionnaires ayant déménagé dans la ville européenne et celles ayant demeuré dans la cité indigène, et dont les conditions sont restées inchangées. Ces dernières vont se retrouver à leur tour sur une nouvelle base moins hiérarchisée et moins prétentieuse. D'où la nouvelle formule: «*iki*», «espèces d'amicales» leur permettant «de se réunir régulièrement tout en s'entraïdant et en se remémorant le bon vieux temps» (Comhaire-Sylvain, p. 267).

<sup>15</sup>De *kitende*, qui signifie étoffe.

<sup>16</sup>Pour plus de détail, voir Graeme Ewens, *Africa O-ye! A Celebration of African Music*, London, Guinness Publishing Limited, 1991, p. 148.

Enfin, composées d'écoliers, de jeunes travailleurs et de chômeurs, «une cinquantaine d'autres associations récréatives masculines aux noms fantaisistes -- «L'argent nous embête», «La Barbe», «L'Alliance des Vantards» (Comhaire-Sylvain, p. 268), etc. -- représentent le second type d'associations masculines étroitement liées au développement de la chanson populaire kinoise. En effet, le but de ces dernières est d'organiser, durant le jour, «des «boums» dans les buvettes en compagnie de jeunes filles de moins de vingt ans» (loc. cit.).

Bien que la femme kinoise ait été peu associée au développement ultérieur de l'industrie du disque de la chanson populaire urbaine du Zaïre, il faut remarquer que sa contribution à la naissance de cette dernière industrie n'est pas négligeable. En effet, les associations récréatives féminines ont permis à leurs membres de se lancer dans le commerce, dont la tenue des buvettes et des bars qui ont popularisé la musique pop naissante. C'est aussi grâce à elles que quelques-unes des maisons de commerce leur ayant donné des tissus à porter, à titre de réclame, vont devenir des sociétés éditrices de disques à partir de 1948.

Les années 40 marquent par ailleurs l'avènement d'un nouveau genre de musique et danse, la rumba qui va détrôner le *maringa-polka*, et dont la pérennité du règne va demeurer inébranlable malgré la succession incessante de modes souvent passagères que connaît encore la chanson populaire urbaine du Zaïre. La naissance de ce nouveau genre de musique et danse est due notamment à l'écoute de la musique latino-américaine diffusée par les stations de radiodiffusion, installées à cette époque

à Léopoldville. À ce sujet, M. Lonoh écrit ce qui suit :

«Les deux premières stations de radiodiffusion installées à Kinshasa, *La Voix de la Concorde* (Radio Léo), le 5 janvier 1937, et *Radio Congolia*, en 1939, fusionnèrent en 1940 sous les ordres du Gouverneur général de la Colonie pour assurer la propagande de guerre. Ce sont des programmes de musique africaine inaugurés en 1942-1943 et amplifiés en 1945 qui assurèrent la vulgarisation des chansons zaïroises» (Lonoh, 1985, p. 9).

D'autre part, ainsi que l'explique C. Stapleton, non seulement *Radio Congolia*<sup>47</sup> émettait environ quatre heures par jour et était écoutée partout en Afrique, mais les auditeurs congolais accordaient de plus en plus la préférence aux chansons des musiciens congolais (Stapleton, p. 145). Ces derniers faits sont d'ailleurs confirmés par un article de la revue *The Belgian Congo Today* daté de 1953 que nous citons, à titre indicatif :

«The Broadcasting Service for Natives is for all practical purposes an autonomous section of Radio Belgian Congo [...].

There are two programmes daily [...]. The second, an evening programme lasting two hours, goes out on 20 Kilowatts and can be heard throughout the Colony and in the neighbouring territories. This programme has an educational part, a news bulletin and entertainment [...].

[...] Music fills a substantial part of broadcasting time, and an effort is made to adapt it to the taste of the greatest possible mass of listeners. [...] Congolese listeners are not at all interested in negro spirituals, or for that matter in either Harlem or New-Orleans jazz. Their preference goes to sugary French chansons, as played by Congolese bands» (Behind the Mike in Congo, p. 65-66).

Un autre événement non moins important des années 40 est

---

<sup>47</sup>Station privée diffusant au départ les nouvelles du pays et les messages destinés aux troupes congolaises tenant garnison au Nigéria, *Radio Congolia* devint *Radio Congo belge* en 1956.

l'ouverture des bars pour les indigènes. Ainsi, le succès de la rumba jouée par les pionniers, dans «une vingtaine de bars»<sup>74</sup> ayant reçu l'autorisation de danser, et engageant à cet effet «un orchestre bruyant à souhait» (Capelle, p. 73), devait conduire à la création de nombreux orchestres congolais de rumba. Pour citer M. Lonoh, en 1946, l'orchestre de Grégoire Mabokoji se produit au «petit bar de M. Victor Massamba» (Lonoh, 1969, p. 23), pendant que l'orchestre *Kin-Jazz* de Georges Mbu se produit au *Congo-Bar*; en 1948, Antoine Kasongo fonde le groupe *Quist*, qui se produit à son tour au *Quist-Bar*. Par la suite, certains musiciens vont ouvrir leurs propres bars. Ainsi, en 1950, Wendo qui est entré dans la légende ouvre son propre bar appelé *Victoria*, bar qui devient un lieu d'attraction pour les jeunes musiciens comme Joseph Kabasele (alias Kallé Jeef ou Grand Kallé), fondateur de l'orchestre *African Jazz* qui lui aussi va entrer dans la légende.

Enfin, c'est l'installation à Léopoldville d'une industrie du disque qui est à l'origine de la transformation de la chanson populaire kinoise en une activité économique et commerciale viable. On doit la naissance de cette industrie à quelques commerçants grecs éditant des chansons «dans le cadre d'une activité commerciale multi-dimensionnelle, dont la vente de wax<sup>1</sup>, la mode, la vente des phonos, des disques et d'autres produits» (Lonoh, 1985, p. 8).

Mais l'édition des chansons par les commerçants grecs de Léopoldville n'est pas un cas isolé. Aussi faut-il la situer dans le contexte général du développement de l'industrie du

---

<sup>1</sup>Pièce d'étoffe.

disque en Afrique noire. Pour en retracer l'origine, rappelons que les activités commerciales liées à l'industrie du disque furent d'abord lancées sur la côte ouest africaine. Selon C. Stapleton et C. May, J. Muir, fonctionnaire au siège social de la société *Gramophone Record Company* (l'actuelle *EMI*<sup>19</sup>) à Hayes, en Grande Bretagne, partit en effet pour l'Afrique de l'Ouest en 1912 dans le but de lancer une industrie du disque. Il persuada plusieurs grandes compagnies basées en Grande Bretagne, dont *Millers, Swanzy's, the African Association Patterson* et *Zachonis*, devenues riches grâce aux exportations vers la côte ouest-africaine, de livrer aux magasins de cette région les produits de sa compagnie. *Columbia*, une autre compagnie de disque ayant les mêmes intentions, conclut elle aussi un marché avec la *Niger Company* de Liverpool en 1925 (*Stapleton, p. 257-263*).

Mais pour la *Gramophone Record Company*, la vente de disques n'était qu'une étape. Une usine de production de disques outremer ayant été montée en Inde en 1908, par cette compagnie et la compagnie *Zonophone* dont elle détenait des actions depuis 1903, la *Zonophone* se mit en route en 1912 pour enregistrer les oeuvres des artistes locaux en Inde, en Chine et en Afrique du sud. En 1914, elle faisait déjà des enregistrements dans les colonies britanniques de la côte ouest-africaine; dès 1928, elle commença à enregistrer dans celles de l'Afrique de l'est. Elle était aussi de passage au Congo belge, notamment à Léopoldville, où la *Zonophone Congo* produisit en 1948 le premier

---

<sup>19</sup>*EMI est l'abréviation d'Electrical Music Industry.*

disque de la musique pop kinoise en enregistrant la chanson 'Baba Ya Ngo Congo', d'un certain Davis Doaquel (*Stapleton, p. 141*).

Il convient néanmoins de souligner que *Zonophone Congo*, tout comme la compagnie *Olympia*<sup>50</sup> ayant installé la première société éditrice de disques à Léopoldville dès 1939, s'intéressait plus à la musique folklorique et à la musique religieuse d'inspiration occidentale qu'à la musique pop naissante.

De là l'importance du rôle joué par les commerçants grecs de Léopoldville, qui furent les premiers à s'intéresser à cette dernière musique pop, et dont les sociétés éditrices de disques furent à l'origine de sa commercialisation sur une grande échelle. Ainsi, c'est Wendo que l'opinion reconnaît comme le premier musicien à avoir sorti un disque de la nouvelle musique pop kinoise, et *Ngoma* comme le premier éditeur de disques de cette dernière musique pop. On sait en effet que le légendaire Wendo fit graver sur disques en 1948, dans un studio mal connu<sup>51</sup> d'abord, à la société éditrice de disques *Ngoma* ensuite, un hommage à sa défunte mère Mbeya (hommage intitulé également «*Mbeya*») suivi, en 1949, de l'enregistrement par les mêmes éditions *Ngoma* de la chanson intitulée «*Marie Louise*» qui obtint un succès foudroyant à Léopoldville (*loc. cit.*).

La situation de l'enregistrement des oeuvres de la musique

---

<sup>50</sup>C'est ainsi qu'en décembre 1948, la Société Belge du Disque à Elisabethville sortit sur disques «*Olympia*», «deux albums, de huit disques chacun», contenant «une partie du répertoire religieux et folklorique des Chanteurs à la Croix de Cuivre, groupement fondé en 1937 par Dom Anschaire, O.S.B.». Pour le détail, voir le courrier d'Afrique, N° 342 (7 déc. 1948), p. 5.

<sup>51</sup>Studio dont l'existence a dû être éphémère, et que C. Stapleton n'a pu retracer.

pop kinoise allait beaucoup changer dans les années 50, grâce notamment à une publicité retentissante entreprise par les sociétés éditrices de disques des commerçants grecs de la capitale congolaise «durant les années 1950, 1951 et 1952» (Lonoh, 1969, p. 78). De nombreux jeunes de la Cité indigène de Léopoldville, de même que ceux venus des villes de province et de Brazzaville, allaient embrasser la carrière musicale dans les studios de ces sociétés éditrices de disques léopoldvilloises.

Ainsi naquit à Léopoldville l'industrie du disque de la chanson populaire urbaine du Zaïre, industrie qui allait être contrôlée jusqu'à la fin des années 60 par les hommes d'affaires grecs. En effet, pour citer S. Bemba, après la création de *Ngoma* en 1948, par Jérónimidis, «les frères Moussa Benatar créent *Opika* en 1950, tandis que A. et B. Papadimitriou fondent l'édition *Loningisa*. En 1957, c'est au tour d'Antonopoulos de lancer une autre édition: *Esengo*<sup>51</sup>» (Bemba, 1984, p. 33).

Par la suite, ce fut la ruée sur les musiciens. En effet, comme le rapporte C. Stapleton citant certaines correspondances de la compagnie *EMI* (l'ancienne *Gramophone Record Company*), les frères Bénatar de la maison *Opika* et *Willie Pilgrims*, qui avait ouvert la fabrique de disques *Ecodis* au milieu des années 50, furent quelques-uns des pionniers à embaucher les artistes locaux. Les compagnies européennes, dont *EMI*, étaient aussi acharnées à avoir leur part du gâteau. *EMI*, pour sa part, était

---

<sup>51</sup>En page 104, S. Bemba donne une date de naissance différente de la société éditrice de disques *Esengo* lorsqu'il écrit ce qui suit à propos de l'orchestre *African Jazz*: «Le style de l'orchestre s'est stabilisé dès 1955 avec la création de la maison *Esengo* qui a remplacé *Opika*».

impressionnée surtout par ce que représentaient, sur le plan des ventes, l'expansion de l'énergie électrique et l'effet déterminant du pouvoir d'achat des indigènes qui était en croissance continue. Elle estimait le marché congolais à un demi million de 78 tours par an, en plus de ventes substantielles de 33 tours et un éventuel boom pour les 45 tours qui convenaient aux juke-box de Léopoldville. Vers la fin des années 50, le label *Columbia* de *EMI* portait déjà à travers l'Afrique de l'Ouest les oeuvres des grands artistes de la chanson populaire kinoise tels que Dr Nico et Essous (*Stapleton, p. 274*).

Quant aux autres grandes compagnies d'outremer qui avaient besoin de trouver sur place les gens de la situation, les candidats ne manquèrent pas non plus. C'est ainsi qu'au milieu des années 50 *Ngoma* faisait imprimer en France, chez Pathé Marconi, 800 000 disques par an. *Opika*, qui faisait imprimer aussi ses disques en France, ouvrit de nouveaux studios en vue d'approvisionner un concert de petits labels, dont *Esengo*, *EFA* et *Vita*. *Gallotone* activa l'intérêt des sociétés éditrices de disques en Afrique de l'Est et en Afrique du Sud (*loc. cit.*).

L'installation des sociétés éditrices de disques à Léopoldville va permettre non seulement la commercialisation de la chanson kinoise sur une grande échelle, mais aussi la consécration du nouveau métier de musicien. En effet, les sociétés vont payer des salaires aux musiciens qu'elles engagent, en plus de leur donner l'occasion d'acquérir sur le tas l'expérience de leur métier grâce à la disponibilité d'instruments performants et «*de petits ensembles classiques de soutien*» (*Kanza, p. 42-*

43) mis à leur disposition. D'autres part, les techniciens européens<sup>53</sup> de ces ensembles de soutien vont se charger du problème de l'orchestration. Ainsi, le saxophoniste Fud Candrix encadre, aux éditions *Opika*, les vedettes comme Kabasele (alias Grand Kallé) et Mwamba (alias Dechaud) de l'orchestre *African Jazz*, Balози (alias Tino Baroza), Tanko, Eboma et tant d'autres; les membres de l'orchestre *San Salvador*, le légendaire Wendo (Antoine Kolosoyi), Fariya wa Nyembo (alias Franck Lassan), Kabangu, etc. sont encadrés, aux éditions *Ngoma*, par Gilbert Warnant et l'organiste Pilaeis; le soliste Bill Alexandre encadre les musiciens dont les oeuvres sont enregistrées par *CEFA*<sup>54</sup>.

L'expérience du métier acquise chez les éditeurs va permettre la création de nouveaux orchestres encore mieux organisés. Pour citer quelques exemples, Jean Lopango, qui travaille aux éditions *Ngoma*, crée en 1951, à Kintambo, l'orchestre *Bohème* qu'il rebaptisera *Cassonade en 1959* (Lonoh, 1969, p. 23-26); en 1953, Grand Kallé, qui est devenu «la vedette principale» de la société éditrice de disques *Opika* (Bemba, p. 96-97), crée l'orchestre *African Jazz*<sup>55</sup>; Ondo-Ondo et ses jeunes frères Paul Ebengo (alias Dewayon), Jean Bokelo (Johnnie Bokelo) et Jean-José Lohota créent à leur tour, avec quelques amis dont il faut citer Fran-

---

<sup>53</sup>Pour plus de détail, voir le livre de Sylvain Bemba intitulé *Cinquante de musique du Congo-Zaïre (1920-1970)*, de Paul Kamba à Tabu Ley, Paris, *Présence africaine*, 1984, p. 96-97.

<sup>54</sup>C'est l'abréviation du Centre d'édition de folklore africain.

<sup>55</sup>Qui va se tourner vers la musique latino-américaine (en particulier la rumba, la samba et le cha cha) jouée dans un style distinctement congolais, et devenir l'un des principaux orchestres du pays à la fin des années 50 et au début des années 60.

gois Luambo (alias Franco), un orchestre dirigé par Dewayon qui travaille aux éditions *Esengo* (Lonoh, 1969, p. 74); en 1956, Franco qui travaille aux éditions *Loningisa* s'associe avec six autres musiciens pour former l'*O.K. Jazz*, orchestre dont il va devenir le chef trois années plus tard, et qu'il va diriger trente années durant.

Une étape définitive du développement de la chanson populaire urbaine du Zaïre ayant été franchie grâce à l'installation de l'industrie du disque à Léopoldville dans les années 50, il ne reste plus à cette musique pop que l'expansion en Afrique noire. Cette expansion, elle l'accomplira grâce aux tournées africaines des musiciens que l'indépendance du Congo le 30 juin 1960 va rendre possibles.

### **2.2.3. La période de l'indépendance congolaise (1960-1965)**

L'indépendance hâtive de l'ancien Congo belge le 30 juin 1960 a non seulement entraîné l'ébranlement du pays dont les échos se retrouvent dans plusieurs chansons, mais elle a aussi permis les tournées des musiciens à l'étranger dont a résulté l'expansion de la chanson populaire urbaine du Zaïre en Afrique noire. Nous dirons quelques mots sur la situation politique pendant cette période avant d'aborder l'expansion spectaculaire de la composante kinoise de la chanson populaire urbaine du Zaïre à cette même époque.

#### **2.2.3.1. La situation politique à l'époque de l'indépendance**

C'est à partir de 1956 que les événements obligent la Bel-

gique à trouver de nouvelles formules pour mieux gouverner le Congo belge. Marquée par d'importantes évolutions dans la vie politique en Afrique, telles que «*la loi-cadre dite Defferre*», qui «*fait sortir l'Union française de dix ans d'immobilisme institutionnel*» (Benot, 1989, p. 35), et la décision fixant l'indépendance du Ghana au 6 mars 1957, «*cette année 1956 apparaît comme une année charnière pour l'avenir du Congo*» (*loc. cit.*). Cela explique notamment la publication, cette même année 1956, de la version française du «*Plan de Trente ans pour l'émancipation politique de l'Afrique belge*<sup>56</sup>» du professeur A. Van Bilsen.

L'idée de l'autonomie progressive préconisée par le plan d'émancipation du professeur Van Bilsen ne satisfait pas les élites congolaises, bien que celles-ci soient loin d'être monolithiques<sup>57</sup>. En revanche, le gouvernement belge qui est sensible à un malaise de plus en plus manifeste chez les Congolais prend en 1957 quelques mesures de libéralisation relatives à l'autorisation des syndicats et partis politiques pour Congolais, et aux élections, en décembre de cette même année 1957,

---

<sup>56</sup>Professeur à l'Institut Universitaire des Territoires d'Outre-Mer à Anvers, A. Van Bilsen a d'abord publié en flamand, en 1955, ce plan qui souligne le retard pris par les colonies belges sur les pays voisins sous administrations française et anglaise, et qui insiste notamment sur la nécessité de «*la formation accélérée des élites congolaises et leur accession progressive aux leviers de commande tout en contrôlant l'évolution pour éviter les tensions*».

<sup>57</sup>Selon Yves Benot (*ibid.*, p. 36-37, 184), le manifeste-réponse de Joseph Iléo au plan d'émancipation politique du professeur A. Van Bilsen, publié dans *Conscience africaine* en juillet 1956, n'engage pas la discussion sur «*une indépendance immédiate ou un délai plus rapproché*». Mais dans ses commentaires à ce manifeste-réponse, l'ABAKO (Association des Bakongo) qui intervient en août réclame pour sa part l'indépendance immédiate, «*le droit politique et toutes les libertés*».

des bourgmestres des communes dans les cités indigènes. Mais en ce moment les partis, tous locaux, se forment sur la base de l'appartenance ethnique<sup>51</sup>, que la presse belge souligne d'ailleurs en les désignant par le terme «*d'associations tribales*».

Il a fallu attendre l'année 1958 pour que soient fondés les partis nationaux, et pour que les événements se précipitent et entraînent l'indépendance du Congo. L'un des événements importants de cette année 1958 est l'exposition universelle de Bruxelles (17 avril - 19 octobre), exposition à laquelle quelques Congolais sont conviés «*pour montrer au monde les réussites de la mission civilisatrice belge*» (Benot, p. 42), mais dont le futur leader du MNC (Mouvement national congolais) profite «*pour prendre contact avec les cercles anti-colonialistes de Bruxelles*» (loc. cit.). Créé le 5 octobre 1958, à Léopoldville, le MNC dont est président Patrice Lumumba autour duquel se retrouvent Joseph Iléo, Cyrille Adoula, Albert Kalonji, Joseph Ngalula et Victor Nendaka (loc. cit.) est le premier parti véritablement national. Comme l'explique le militant de gauche belge J. Van Lierde qui, en août 1958, lors de l'exposition universelle de Bruxelles, a discuté avec Lumumba et ses compagnons de la fondation de ce parti et «*de la nécessité de voir des Congolais pour la première fois prendre position à l'échelle panafricaine*» (Van Lierde, 1961, p. 113) en allant à la «*(All-African Peoples' Conference)*», organisée à Accra par le président ghanéen Kwame Nkrumah, «*Le M.N.C. incarnait en effet, sur des*

---

<sup>51</sup>Ainsi, l'ABAKO (Association des Bakongo) remporte la victoire à Léopoldville, pendant que la BALUBAKAT (Association des Baluba du Katanga) est victorieuse à Elisabethville.

*bases supra-ethniques, l'union des Nègres en dehors des clichés métropolitains [...]» (Van Lierde, 113).*

Quant à la conférence panafricaine d'Accra en décembre 1959, Patrice Lumumba y participe avec Joseph Ngalula et Gaston Diomi, alors que Kasa Vubu et Daniel Kanza, de l'ABAKO, sont retenus au Congo par décision des autorités (Benot, p. 48). Le 28 décembre, dans son compte-rendu de la conférence panafricaine à la foule, Patrice Lumumba envisage l'indépendance congolaise dans un contexte continental, non pas comme un cadeau de la Belgique, mais comme un droit fondamental du peuple congolais (Vanderlinden, 1985, p. 20-21). En revanche, une conférence de l'ABAKO convoquée pour dimanche 4 janvier 1959, et interdite le même jour au matin, cause trois journées d'émeutes au cours desquelles quarante-deux Congolais trouvent la mort, deux cents cinquante sont blessés et près de quatre cents sont arrêtés. Cela conduit à la dissolution de l'ABAKO et à l'emprisonnement de ses leaders, dont Kasa Vubu, Kanza et Nzeza Landu sont exilés en Belgique le 17 mars. Ils seront libérés le 15 mai.

Dès le 23 mai, le chef de la Sûreté suggère de mettre en oeuvre des tactiques de division du mouvement d'émancipation congolais à Léopoldville en rétablissant immédiatement Kasa Vubu dans ses fonctions de bourgouestre, dans l'espoir que l'appui donné à l'ABAKO amènerait les habitants non originaires de l'ancien royaume du Kongo à s'unir en organisations politiques opposées, et que cela donnerait à l'autorité coloniale la chance d'arbitrer des conflits (Benot, p. 67-70).

L'écrasante majorité de la population blanche du Congo se

cramponnant par ailleurs à ses privilèges, l'Union katangaise, «parti de colons blancs, séparatistes, ainsi promu à la dignité d'association tribale le 15 mai 1959» (Benot, p. 66), adhère à la Confédération des Associations du Katanga (CONAKAT), fondée le 28 octobre 1958 et «destinée plus tard à être un des adversaires les plus féroces de Lumumba et de tout ce qu'il représente» (ibid., p. 43). Aussi la CONAKAT et ses inspireurs colons vont réclamer «un Congo fédéré, mais un Congo où les États fédérés seraient représentés, non en fonction de leur population, mais proportionnellement à l'importance économique de chaque État autonome» (ibid., p. 67).

D'autres méthodes de division comprennent les manoeuvres habiles auxquelles on doit la scission ayant entraîné hors du MNC quelques grandes figures parmi ses cofondateurs, dont Adoula, Ngalula et Kalonji qui fondent en juillet l'aile dissidente du même parti appelée le MNC-Kalonji (ibid., pp. 71-72).

Enfin, l'administration coloniale qui est forcée d'organiser la «Table ronde belgo-congolaise de Bruxelles» (20 janvier - 20 février 1960), dont la convocation a été réclamée le 1<sup>er</sup> novembre 1959 par le MNC-Lumumba et le MNC-Kalonji, va jusqu'à favoriser en novembre même «la naissance d'un parti à vocation nationale, contre le M.N.C., le Parti National du Progrès (P.N.P.) (ibid., p. 47). Ainsi, ce parti dit modéré<sup>59</sup>, qui rassemble une vingtaine de formations locales ayant gagné 27 000 voix aux élections locales de décembre, obtient 11 délégués à la Table ronde belgo-congolaise, contre 3 délégués seulement pour le MNC-Lumumba qui

---

<sup>59</sup>L'opinion l'a vite surnommé Parti des Nègres Payés.

a pourtant gagné 300 000 voix (Vanderlinden, 1985, pp. 96-100).

Au demeurant, ces événements préfigurent non seulement le drame que vont vivre la personne de Lumumba et le premier gouvernement de la République démocratique du Congo dirigé par lui, mais aussi les troubles qui vont s'ensuivre dans l'ensemble du pays. En effet, s'il est convenu à la table ronde que le Congo accède à l'indépendance le 30 juin 1960, des difficultés surgissent pour former le premier gouvernement congolais. Le gouvernement belge n'ayant nullement l'intention de doter le nouvel État congolais d'une constitution, est promulguée le 19 mai 1960 la «Loi fondamentale», qui «préserve le rôle du Roi ou certaines compétences à la Belgique jusqu'à la ratification de la Constitution élaborée, votée et sanctionnée par les Congolais sans intervention de la Belgique» (ibid., p. 102).

Aussitôt se posent les problèmes de la forme de l'État (unitaire ou fédérale), des compétences et de la constitution du gouvernement congolais. Les élections législatives de mai sont remportées par le MNC-Lumumba<sup>41</sup>, mais à la suite de l'hésitation du ministre des affaires générales du Congo<sup>42</sup>, on abou-

---

<sup>41</sup>En effet, pour un effectif parlementaire de 137 sièges, le MNC-L remporte à lui seul 33 sièges et ses alliés en remportent 8, les autres grands partis se classant comme suit en ce qui concerne l'importance des sièges remportés: PNP = 15; PSA = 13; ABAKO = 12; CERE et alliés = 10; CONAKAT = 8; MNC-K = 8; PUNA = 7; BALUBAKAT = 7; etc.

<sup>42</sup>À ce sujet, la chronologie des événements établie par J. Vanderlinden (p. 179) est éloquente: le 13 juin 1960, Patrice Lumumba est chargé d'une mission d'information; le 17 juin, Patrice Lumumba est déchargé de sa mission d'information et Joseph Kasa Vubu désigné comme formateur; le 21 juin, Joseph Kasa Vubu est déchargé de sa mission de formateur, confiée à Patrice Lumumba; les 23-24 juin, l'investiture du gouvernement Lumumba par le parlement; le 24 juin, l'élection de Joseph Kasa Vubu à la Présidence de la République.

tit à un gouvernement bicéphale: Lumumba est élu chef du gouvernement par la Chambre et le Sénat; Kasa Vubu est élu chef de l'État.

Suit alors le grand ébranlement: la sécession katangaise (du 11 juillet 1960 au début de 1964), qui va nécessiter l'assistance des forces de l'ONU et coûter la vie à son secrétaire général Dag Hammarskjöld; la proclamation de l'État indépendant du Sud-Kasaï par Kalonji, le 8 août 1960, suivie de l'intervention des troupes de l'Armée nationale congolaise; les dépositions mutuelles, le 5 septembre 1960, du chef du gouvernement et du chef de l'État; la constitution, le 19 septembre 1960, par le colonel Mobutu, du Collège des Commissaires Généraux (gouvernement composé d'étudiants à l'université mais non reconnu par la communauté internationale); la capture et l'assassinat de Lumumba, le 3 décembre 1960 et le 17 janvier 1961, causant, dans la province orientale et le Kivu, la constitution par Anicet Kashamura, du *Gouvernement légitime du Congo* aussitôt reconnu par les pays de l'Est, le Ghana, le Mali et la Guinée; le remplacement du collège des commissaires généraux par le gouvernement provisoire de Joseph Iléo le 9 février 1961; le gouvernement de Cyrille Adoula, qui dirige le pays depuis août 1961 jusqu'à juin 1964; la mise en congé des chambres, septembre - octobre 1963, qui eut de graves conséquences: l'organisation d'un maquis au Kwilu, fin 1963, par Pierre Mulele; le développement, en mai 1964, d'un autre foyer insurrectionnel dans l'est du Congo avec l'*Armée populaire de libération* de Gaston Soumialot; la formation d'un gouvernement d'union nationale par

Moïse Tshombe (juillet 1964 - octobre 1965) et le recrutement de mercenaires par ce dernier pour mettre fin aux insurrections; la révocation du premier ministre Tshombe, le 13 octobre 1965, par le président Kasa Vubu qui nomme Evariste Kimba chef du gouvernement; enfin, la prise du pouvoir, le 24 novembre de cette année 1965, par le colonel Mobutu et le Haut Commandement de l'Armée nationale congolaise<sup>61</sup>.

#### 2.2.3.2. La situation de la chanson populaire urbaine

C'est en prenant en considération la réglementation des déplacements des habitants des *Cités indigènes* et des *Centres extra-coutumiers* par l'Office d'Identification qu'il faut comprendre l'expansion brusque de la chanson populaire kinoise en Afrique noire après l'indépendance congolaise. Les propos suivants de l'administrateur colonial E. Capelle montrent bien que cette réglementation n'a pas permis les tournées africaines des musiciens congolais avant l'indépendance de leur pays. Selon ce dernier, «*La matière est régie par le Décret du 5 décembre 1933 sur les circonscriptions indigènes*» (Capelle, p. 20), et un arrêté du gouverneur de la province de Léopoldville:

«[...] l'Arrêté 567/336/Aimo du 8 octobre 1945 du Gouverneur de la Province de Léopoldville [...] règlemente les formalités d'inscription et impose l'obligation de signaler dans les trois jours tout changement d'adresse, arrivée, départ, ou autre changement survenu dans la situation personnelle, ainsi que l'obligation d'être en possession de document valant permis de séjour» (Capelle, p. 20).

---

<sup>61</sup>Pour le détail, voir R. Cornevin, 1972, p. 92-100.

Voilà qui explique qu'hormis les traversées continuelles de Léopoldville à Brazzaville, les tournées des musiciens léopoldvillois à l'étranger n'ont pu être inaugurées que l'année même de l'indépendance, par l'orchestre *African Jazz* de Grand Kallé ayant profité de son invitation à la *Table ronde belgo-congolaise* pour se produire à Bruxelles et à Paris.

Cela dit, les tournées africaines des musiciens léopoldvillois vont marquer la chanson populaire urbaine du Zaïre dans les années 60. À première vue, leur corollaire est l'influence que cette dernière musique pop a dû avoir à l'époque, à divers titres, sur la production de la musique pop en Afrique noire. Selon B. Bergman, c'est ainsi que les premiers orchestres de la musique pop de certaines capitales ouest-africaines (par exemple, l'orchestre *Super Volta* que Desi créa à Ouagadougou en 1965) ont vu le jour à la suite des périples des musiciens léopoldvillois au début des années 60, et que les oeuvres des vedettes de la chanson comme Rochereau et Franco constituent encore le plus clair de leurs répertoires dans les années 70 (Bergman, p. 13-14). À son tour, J. Collins écrit qu'au même moment l'influence de la chanson populaire urbaine du Zaïre s'est rapidement étendue des pays francophones de l'Afrique de l'Ouest vers les pays anglophones de la région:

*«Zairean music has also influenced English-speaking West Africa. It is widely heard in Eastern Nigeria and has influenced the Highlife there, [...].*

*Congo music has been popular in Ghana since the early 1960s and is played by both dance bands and guitar bands. In Ghana, this music is usually referred to as Kara-kara» (Collins, p. 56).*

On a par ailleurs vu venir «en stage "professionnelle" [sic] chez des musiciens renommés de la capitale» (Kanza, p. 72) congolaise de l'époque, «des musiciens du Tchad» (ibid., p. 56).

En Afrique de l'est, où l'influence des pionniers katan-gais des années 50 (chantant en swahili et s'accompagnant à la guitare sèche) est encore présente, la musique pop léopoldvil-loise en lingala envahit les grandes villes de la région grâce aux musiciens venus s'y installer au moment où les guerres ci-viles sévissent à l'est de leur pays.

Cependant, on ne doit pas perdre de vue que les tournées africaines des musiciens kinois ont aussi profité à la chanson populaire urbaine de leur pays, ces tournées ayant parfois permis à ces derniers de recruter des talents ou de s'inspirer, en vue de créer des nouveautés, de certaines formes de musique po-pulaire urbaine des pays où ces tournées les ont conduits. En effet, c'est ainsi que le musicien camerounais Manu Dibangu, qui joue merveilleusement de plusieurs instruments, est ramené d'Europe par Grand Kallé et va marquer de son empreinte le cha-cha d'*African Jazz* (Bemba, p. 125). Il en va de même pour Isaac Petro Dele (alias Pedro), le saxophoniste, flûtiste et compo-siteur recruté par Franco lors d'un périple d'*OK Jazz* au Nigéria en 1961, et pour le saxophoniste Isaac Musekiwa, recruté par le même Franco en Rhodésie, et qui apprendra à Georges Kiamuangana (alias Verkys) à jouer du saxophone (Lonoh, 1969, p. 48, 61-62).

En revanche, les emprunts purs et simples des années 40 et 50 (dont le *maringa*, la polka, le quadrille, la rumba, le bolé-ro, le *merengue*) font place aux innovations. En effet, le boléro

et le cha cha ayant d'abord balayé les souvenirs du vieux *maringa* ne restent populaires que jusqu'en 1962, année au cours de laquelle l'*African Jazz* et l'*O.K. Jazz* créent une rumba nettement congolaise (*Stapleton, p. 136-137*). À cela s'ajoutent la création du *karakara*, populaire entre 1960 et 1962, et une nouvelle innovation apportée dans la rumba par *O.K. Jazz* en 1965, en même temps que le lancement du *boucher*<sup>61</sup> (*Bemba, p. 125; Ngandu-Nkashama, p. 96; Kazadi, 1973, p. 273*).

Une autre réalité caractéristique du monde de la chanson populaire léopoldvilloise des années 60 est l'esprit de liberté qui anime les musiciens congolais. Il en résulte non seulement les innombrables créations et dislocations d'orchestres, mais aussi le droit de regard que ces musiciens vont avoir sur la commercialisation de leurs oeuvres.

Pour ce qui concerne les créations et dislocations d'orchestres, la situation des musiciens est comparable à celle des politiciens de cette époque qui n'arrivent pas à former un gouvernement durable faute de consensus d'opinion. En effet, les musiciens ne s'entendent pas toujours sur la gestion partagée des orchestres qui ne cessent alors de se disloquer, les mécontentements conduisant certains musiciens à désertier les formations d'origine pour en créer d'autres dans le but de prendre part plus activement à leur gestion. Un cas typique de l'attitude des musiciens à cette époque, qui mérite d'être cité à cet égard, est celui de Joseph Mulamba (alias Mujos) qui, en quel-

---

<sup>61</sup>La création du «boucher» est revendiquée également par l'orchestre brazavillois *Les Bantous de la Capitale*.

ques années seulement, a fait le tour des orchestres *African Jazz*, *Les Bantous de la Capitale*, *O.K. Jazz*, *Révolution*, *Rock-à-Mambo*, *Rif-Jazz* et *Vedettes-Jazz*. Ce dernier justifie en effet son instabilité en disant: «Je quitte souvent les orchestres parce que je ne veux pas être roulé<sup>64</sup>» (Lonoh, 1969, p. 63).

Quant aux conséquences de cette nouvelle attitude des musiciens sur la stabilité des orchestres, il suffit de citer en guise d'illustration les cas des deux orchestres les plus en vue de cette époque, *African Jazz* et *O.K. Jazz*.

Dans le cas d'*African Jazz*, «un conflit né à la suite de la mauvaise gérance de la caisse et des discussions à caractère politique en vue de soutenir par la chanson les leaders politiques» (*ibid.*, p. 76) oppose d'abord Grand Kallé et Dr Nico entre 1959 et 1960. Il en résulte, quelques mois après le retour d'*African Jazz* de la Table ronde belgo-congolaise, le départ des musiciens tels que Manu Dibangu et Antoine Armando (alias Brazzos), qui fondent l'orchestre *African-Saoul Quintat* [sic] (*ibid.*, p. 60), et Pascal Sinamoyi (alias Rochereau) qui, à partir de novembre 1960, évolue au sein de l'orchestre *Jazz-Africain* qu'il va quitter pour réintégrer *African Jazz* le 6 mars 1961 (*ibid.*, 1969, p. 68). En mai 1963, un autre différend opposant Grand Kallé à ses musiciens conduit à la création de l'orchestre *African Fiesta*, formation que dirige Dr Nico et dans laquelle se retrouvent les grandes vedettes d'*African Jazz* comme Rochereau, Charles Mwamba (alias Déchaud),

---

<sup>64</sup>Cette déclaration, que M. Lonoh reprend dans son essai de commentaire de la musique congolaise moderne, a d'abord paru dans *Les Actualités Africaines* (17 septembre 1966).

Joseph Mulamba (alias Mujos) et Roger Izeidi (*Lonoh, 1969, p. 64*). Deux années plus tard, en décembre 1965, Rochereau fonde une aile dissidente d'*African Fiesta* qu'il nomme d'abord *African Fiesta Flash*, puis *African Fiesta National*, enfin *Afrisa*, tandis que l'aile restée fidèle à Dr Nico devient *African Fiesta Sukisa* (*ibid., p. 68*). Quant à Grand Kallé, après la dislocation d'*African Jazz* en 1963, il s'en va recruter de nouveaux musiciens dans la province du Kivu, d'où il regagne Léopoldville avec les musiciens de l'orchestre *Vox-Africa* de Bukavu (*ibid., p. 85*).

En revanche, *O.K. Jazz* qui est aussi confronté aux conflits et aux désertions semblables se tire d'affaire grâce à l'habileté de son nouveau chef Franco dans les relations humaines lui permettant de se réconcilier avec les musiciens qui le désertent. Philippe Lando (alias Tete Rossignol), l'un des sept fondateurs d'*O.K. Jazz* en 1956, quitte cet orchestre la même année pour se retrouver dans plusieurs formations de la capitale (*Trio-Berros* d'abord, *Rock-à-Mambo* en 1958, *Conga-Rocka* en 1961, *Surprise Rocka-Mambo* en 1964, etc). En 1959, quatre autres fondateurs d'*O.K. Jazz*, dont Daniel Lubelo (alias De-la-Lune ou Luna), Jean-Serge Lopez Essous, Saturnin Ben Pandi et Edouard Nganga (alias Edo), retournent à Brazzaville et fondent l'orchestre *Les Bantous de la Capitale*.

Par ailleurs, Victor Longomba (alias Vicky) qui a dirigé *OK Jazz* de 1956 à 1959 est d'abord recruté par Grand Kallé en 1959; puis il quitte *African Jazz* à son retour de la *Table ronde belgo-congolaise* pour diriger l'orchestre *Negro-Succès*. Mais en 1962, Franco qui dirige *O.K. Jazz* depuis le départ du même Vicky

se réconcilie avec ce dernier, qui réintègre aussitôt *O.K. Jazz*. Luna et Edo font de même.

S'agissant du droit de regard que les musiciens vont avoir sur la commercialisation de leurs oeuvres, il faut d'abord signaler qu'en général les sociétés éditrices de disques ne concédaient, «sur le produit de la vente des disques, [...] qu'un minime pourcentage au compositeur» (*Kanza*, p. 43). Car selon le concept de vedette auquel avaient adhéré les compagnies contrôlant l'industrie du disque, les musiciens devaient demeurer leurs travailleurs (*Stapleton*, p. 275).

Mais dans les années suivant l'accession de leur pays à l'indépendance, les musiciens se rendent compte de la rentabilité de leur art, et les compagnies étrangères voient leurs efforts gênés par la confusion que les mêmes musiciens jettent dans les esprits au cours des années 60. Par exemple, *Pathé*, qui travaille avec *African Jazz*, n'arrive plus à savoir si Grand Kallé est soit manager, soit musicien, ou bien les deux. Quant à *EMI*, qui s'intéresse vivement à Franco, ses efforts visant à négocier un contrat exclusif s'effondrent lorsqu'elle arrive à comprendre que Franco et tant d'autres artistes se sont enlacés d'un tissu compliqué de contrats locaux, si bien qu'à un certain moment Franco mêle dans la lutte *EMI*, *Philips*, *Essengo* et *Epanza Makita*, pendant que la compagnie *Associated* revendique des droits exclusifs en Afrique de l'est (*Stapleton*, p. 275).

Cela dit, les musiciens kinois ont réussi à avoir le droit de regard sur la commercialisation de leurs oeuvres au point de devenir coéditeurs ou même propriétaires de maisons d'édition

de disques, dont le nombre va croissant. Ainsi, Franco gère les éditions *Epanza Makita* et *Likembe* (Lonoh, 1969, p. 60); Vicky crée les éditions *Viclong* (*loc. cit.*); Grand Kallé dirige les éditions *Carnaval* et *Sourboum* (*ibid.*, p. 76); Moréno est coéditeur des éditions *Benda Bika*, etc. (*ibid.*, p. 57). Mais comme l'explique S. Bemba, la plupart des maisons d'édition fondées par les musiciens congolais n'ont pas tardé à disparaître: «Chacun voulant devenir éditeur à n'importe quel prix, ce sera la ruée vers l'or sonore, rythmée par l'envie, la haine, qui vont «déstabiliser» de grands orchestres en provoquant une certaine régression de la musique congolaise» (Bemba, p. 117). Ainsi, de la vingtaine de maisons d'édition de disques dénombrées par M. Lonoh en 1966, il ne restera plus que neuf en 1969, soit les éditions *Vita*, *Epanza Makita*, *Sourboum*, *Congo Disque*, *Boma Bango*, *Matanga*, *Londende*, *CEFA* et *Tcheza* (Lonoh, 1969, p. 57).

Quoi qu'il en soit, les musiciens congolais sont désormais capables de pratiquer leur métier à tous les niveaux, depuis la création des oeuvres jusqu'à l'enregistrement sur disque.

Il a fallu toutefois attendre l'avènement de Mobutu pour voir l'industrie nationale du disque prendre une expansion des plus spectaculaires grâce à un heureux concours de circonstances, avant de sombrer dans la ruine. Ces circonstances seront décrites dans le chapitre suivant, chapitre dans lequel l'oeuvre de Franco que nous étudions sera par ailleurs présentée.

Quant au reflet des différents événements dans les chansons de cette époque, on notera d'abord que c'est vers le milieu des années 50 que les musiciens commencent à émettre des opinions critiques dans leurs chansons, se faisant ainsi l'écho

des événements politiques. Adou Elenga serait le premier musicien à le faire (Lonoh, 1990, p. 56). Selon S. Bemba, il en fut jeté en prison en 1953, «après la sortie de sa chanson «Ata ndele moki-li ekobaluka<sup>65</sup>» (Bemba, p. 88).

L'effervescence nationaliste et l'ébranlement du pays après l'indépendance ont toutefois le plus marqué le discours poétique de la chanson populaire kinoise pendant cette période. Citons, à titre indicatif, «Table ronde» et «Indépendance cha-cha», chansons produites à l'occasion de la *Table ronde belgo-congolaise* de Bruxelles par l'orchestre *African Jazz* de Grand Kallé, qui fut l'invité des partis politiques congolais à ladite table ronde (Lonoh, 1969, p. 45); «Congo ya bisu» (= Notre Congo), par Léon Bukasa; «MNC Uhuru» (= MNC, Indépendance ou liberté) et «Bilombe bagagné» (= les héros ont remporté la victoire), chansons sorties par l'orchestre *African Jazz* de Grand Kallé au lendemain de l'Indépendance, et dans lesquelles se retrouve l'écho du discours historique prononcé par le premier ministre Lumumba qui, lors de la cérémonie de l'indépendance, rappelait à quel prix cette indépendance avait été gagnée par le peuple congolais (Bemba, p. 113); «Na Congo nazali réfugié te» (= Au Congo, je ne suis pas un réfugié), «Docteur Moïse Tshombe» et «Gouvernement ya Katanga oriental» (= Le gouvernement du Katanga oriental), de Franco avec l'orchestre *OK Jazz*, chansons dans lesquelles on retrouve l'écho de la fin de la sécession katangaise; «Matata masili na Congo» (= Finis les troubles au Congo) et «Toyokana, tolimbisana na Congo» (=

---

<sup>65</sup>Cela signifie littéralement «Tôt ou tard la terre va tourner».

Nous devons nous entendre et accorder notre pardon les uns aux autres au Congo), de Grand Kallé avec l'orchestre *African Jazz*.

### 2.3. Conclusion

Pour clore ce chapitre en récapitulant, rappelons que nous avons défini la chanson populaire urbaine du Zaïre comme une musique métissée, soit une musique qui mêle, dans des rapports variables, les emprunts à la culture des colonisateurs belges et les apports des ressortissants des différents groupes ethniques locaux pour déboucher sur une forme inédite. Ce métissage s'explique par le fait que la mise en oeuvre des richesses du Congo belge ayant nécessité une main d'oeuvre abondante, les travailleurs étaient recrutés parmi les différents groupes ethniques locaux, dans d'autres parties de l'Afrique noire, en Europe et dans les Antilles. Cela a rendu possible le brassage des cultures dû aux origines diverses des mêmes travailleurs.

Nous avons commencé par déterminer le cadre théorique en fonction duquel il convient d'analyser les phénomènes de la naissance et du développement de cette musique pop métissée. À cet égard, les théories de l'acculturation, dont certains chercheurs zaïrois se servent pour présenter l'histoire de ce qu'ils appellent «*la musique zaïroise moderne*», nous sont apparus impropres. En revanche, nous nous sommes inspiré de l'approche du processus de changement des traditions musicales africaines proposée par G. Kubik, qui préconise de distinguer les causes internes et externes de ce changement et de les décrire en termes de concours de stimuli générés de l'intérieur de la culture

musicale comme de l'extérieur. Outre la disponibilité des instruments de musique européens (l'accordéon d'abord, les cuivres et les cordes ensuite), nous avons retenu les stimuli suivants: l'industrialisation et l'urbanisation du Congo belge dont devait résulter le brassage des cultures auquel la naissance de la chanson populaire urbaine du Zaïre est attribuable; la fondation des orchestres; l'ouverture des bars africains; la fondation des associations récréatives; la radiodiffusion; l'installation des maisons d'édition; l'indépendance congolaise le 30 juin 1960.

Cependant que l'insuffisance d'informations ne nous a pas permis de déterminer les facteurs (tant internes qu'externes) ayant contribué à la naissance et au développement de la composante katangaise de cette musique pop, nous avons pu identifier quelques-unes des causes externes de son expansion éphémère et de son déclin. Parmi les causes de son expansion dans les années 50 et au début des années 60, nous avons retenu en particulier l'intrusion des musicologues, des éditeurs, des brasseries et d'autres compagnies commerciales dans la culture musicale locale. En revanche, il nous est apparu que les causes de son déclin comprenaient la disponibilité d'une nouvelle technologie et d'un nouveau matériau, soit la guitare électrique à laquelle est due l'éclipse des pionniers et maîtres de la guitare sèche tels que Jean-Bosco Mwenda et Édouard Masengo. Mais en définitive, c'est la prépondérance de Kinshasa (capitale du pays) et du lingala (langue de la capitale et de l'armée) qui a relégué cette dernière composante de la chanson populaire ur-

baine du Zaïre aux oubliettes après la prise du pouvoir par le général Mobutu et le *Haut Commandement de l'armée nationale congolaise* le 24 novembre 1965 ayant permis les tournées africaines des musiciens léopoldvillois en particulier.

L'analyse a montré que la naissance de la composante kinoise de cette musique pop métissée était due au besoin de récréation dans la Cité indigène de Léopoldville, mais que les étapes majeures de son développement ultérieur en activité économique et commerciale viable étaient associées à plusieurs facteurs déterminants liés: l'ouverture des bars africains au début des années 40 a stimulé la fondation des associations récréatives auxquelles ces bars allaient servir de lieux de rencontre, et le besoin de musiciens pour agrémenter les bals des mêmes associations récréatives a été à l'origine de la création de nouveaux orchestres; l'installation des maisons d'édition a permis la commercialisation par les hommes d'affaires grecs des oeuvres créées par ces orchestres, en plus d'assurer aux musiciens congolais la formation sur le tas; l'indépendance congolaise a donné à ces derniers musiciens l'occasion d'avoir un droit de regard sur la commercialisation de leurs oeuvres et la possibilité de faire les tournées africaines, et il en a résulté l'expansion de la chanson populaire urbaine du Zaïre en Afrique noire.

## Chapitre III

### LA CHANSON POPULAIRE URBAINE DU ZAÏRE SOUS LE RÉGIME DE MOBUTU ET L'OEUVRE DE FRANÇOIS LUAMBO, ALIAS FRANCO.

Une certaine opinion soutient que les cinq premières années du régime de Mobutu «peuvent se caractériser par trois mots: stabilité, remise en ordre administrative, essor économique<sup>1</sup>». Mais on ne doit pas perdre de vue que le régime mobutiste a en même temps façonné une version moderne de l'absolutisme léopoldien qui a précipité la ruine du pays, partant celle de l'industrie nationale du disque. Dans le présent chapitre, nous établissons d'abord les rapports entre ce dernier absolutisme et la situation de la chanson populaire urbaine du Zaïre. Nous présentons ensuite Franco et son oeuvre ambiguë, marquée dans les années 70 et 80 par les chansons de propagande politique en faveur de Mobutu et par les chansons satiriques dans lesquelles se retrouve l'écho des inégalités socio-économiques.

#### 3.1. Quelques caractéristiques du régime de Mobutu

Il est vrai qu'au début de son régime Mobutu a connu une certaine popularité, notamment à la suite de la nationalisation des sociétés de droit congolais en 1966 et de la réforme monétaire de 1967. Ces deux mesures économiques ayant permis d'accroître les revenus des travailleurs congolais de l'époque et

---

<sup>1</sup>L'opinion citée est de Robert Cornevin. Voir son livre intitulée Le Zaïre (ex-Congo-Kinshasa), Paris, Presses Universitaires de France, 1972, p. 100.

le pouvoir d'achat de la monnaie nationale, elles ont dû avoir un effet bénéfique sur l'industrie nationale du disque. Mais il n'en reste pas moins vrai que la monopolisation du pouvoir par le même Mobutu, l'inféodation des citoyens au parti unique créé par lui et l'ubiquité de la corruption a fini par renforcer le scepticisme de l'ensemble des citoyens aux yeux desquels l'État et l'appareil étatique ont perdu leur raison d'être pour devenir un mécanisme de prédation par ceux qui sont associés au pouvoir<sup>7</sup>.

### 3.1.1. L'appareil étatique sous le régime de Mobutu

Comme le dit si bien R. Lemarchand, qui met en cause l'idée de l'essor de l'État zairois au début du régime de Mobutu dont parlent certains, «on est en droit de se demander si en réalité il ne s'agit pas d'«une illusion d'optique entretenue par la "pagaille" de l'avant-Mobutisme» (Lemarchand, 1986, p. 266). En effet, cette remise en question est d'autant plus pertinente qu'au moment où a lieu le putsch qui a porté Mobutu au pouvoir le 24 novembre 1965, il n'y a plus de sécession et la rébellion est à peu près éliminée par le *Gouvernement de Salut public* de Tshombe, ancien chef de la sécession katangaise. D'ailleurs, en annonçant sa décision d'être candidat à l'élection présidentielle qui devait se tenir six mois après les élections provinciales du 30 avril 1965, le président Kasa Vubu souligne «que le Congo est enfin engagé dans la voie de la stabilité politique» (Kestergat, 1985, p. 166).

---

<sup>7</sup>Voir Crawford Young et Thomas Turner, *The Rise and Decline of the Zairian State*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1985, p. 45.

Quant à la remise en ordre administrative, on a longtemps prétendu que la vision politique de Mobutu, prônant la centralisation du pouvoir, était salvatrice pour un État fort. Or aussitôt après l'affirmation de l'autorité de l'État centralisé, la poussée hégémonique du pouvoir central a non seulement éclipsé l'autonomie institutionnelle des échelons inférieurs de l'appareil étatique, mais elle en est arrivé à revendiquer le contrôle tutélaire aux personnes morales: entreprises, syndicats, mouvements de jeunesse, associations estudiantines, églises, etc. Par la suite, la fusion du concept unitaire de nation avec le credo personnel de «l'authenticité» et du «mobutisme», enchâssé dans la constitution en 1974, a irrémédiablement altéré l'État zaïrois dont la compétence, la crédibilité et la probité n'ont eu cesse de s'amenuiser (Young et Turner, p. 45).

Autrement dit, la soi-disant remise en ordre administrative a été réalisée grâce à certaines pratiques qui sont déjà les prodromes de la dictature qui va caractériser le régime de Mobutu. À cet égard, citons R. Lemarchand qui en résume le processus:

*«Nul doute que, par rapport aux conditions d'anarchie qui ont suivi l'indépendance, un certain type d'État a pris forme, la centralisation du pouvoir s'est affirmée, des structures ont été mises en place, mais tout cela s'est accompli par des mécanismes de clientélisation et de coercition qui renferment en eux-mêmes les germes des crises ultérieures» (Lemarchand, p. 266-267).*

Force est en effet de constater que juste cinq jours après le putsch du 24 novembre 1965, est promulguée une ordonnance-loi donnant à Mobutu «le droit de prendre [...] par ordonnance-lois, des

mesures «qui sont normalement du domaine de la loi» (Kestergat, p. 181). Par la suite, le 7 mars 1966, Mobutu supprime par une nouvelle ordonnance-loi «l'obligation de soumettre dans les deux mois à l'une des assemblées législatives les décisions présidentielles pour confirmation» (ibid., p. 182-183). Une autre ordonnance-loi, publiée le 10 avril 1966, enlève tout rôle politique aux gouverneurs de province, qui deviennent désormais «des fonctionnaires désignés et strictement contrôlés par le Président lui-même» (ibid., p. 205), et qui ne seront plus originaires de leurs provinces. Ces provinces (dont le nombre passe de 21 à 12 en avril, et de 12 à 8 en décembre) étant transformées en simples entités administratives, il n'y aura plus de gouvernements provinciaux (*loc. cit.*). Les nominations et mutations par le pouvoir central s'étendront jusqu'aux administrateurs du territoire (Cornevin, 1972, p. 102) et (après la fusion des trois universités que compte le pays pour créer l'Université nationale en 1971) au recteur, aux vice-recteurs et aux secrétaires généraux des campus universitaires, ainsi qu'aux directeurs des instituts supérieurs alors affiliés à l'université nationale. D'autre part, au cours d'un meeting au stade Tata Raphaël le 5 décembre 1965, Mobutu interdit «l'activité des partis durant cinq années» (ibid., p. 101-102), en plus de suspendre le droit de grève.

L'intention de Mobutu de monopoliser le pouvoir va se préciser davantage avec la réforme constitutionnelle et la création d'un parti unique en 1967. Une nouvelle constitution<sup>66</sup>,

---

<sup>66</sup>Elle remplace la première constitution du pays, dite de Luluabourg, approuvée par référendum du 25 juin au 10 juillet 1964.

qui établit la II<sup>e</sup> République du Congo avec un président élu au suffrage universel direct, est en effet promulguée le 24 juin 1967, sans que soit consulté le Parlement, accusé d'être sous l'emprise des idées étrangères et incapable de rédiger cette nouvelle constitution, et dissous le 23 mars 1967 (*Young et Turner, p. 189*). Mobutu fonde par ailleurs, juste avant la promulgation de la nouvelle constitution, un parti, le *Mouvement populaire de la révolution (MPR)*, en détournant le *Corps des Volontaires de la République (CVR<sup>61</sup>)* dont il s'était fait membre le 5 février 1966 (*ibid., p. 188*). Le MPR tient son premier congrès le 20 mai 1967.

Alors que l'article 4 de la nouvelle constitution prévoit deux partis légalement autorisés, Mobutu opposera un refus catégorique à quiconque voudrait fonder ce deuxième parti (*Kester-gat, p. 208*). Il en va de même pour le droit de grève, suspendu en même temps que l'activité des partis initialement interdite pour cinq ans, c'est-à-dire jusqu'au retour à la démocratie constitutionnelle promis par le même Mobutu lors du putsch qui l'a porté au pouvoir le 24 novembre 1965. En effet, le seul syndicat autorisé est l'*UNTC (Union nationale des travailleurs du Congo)*, syndicat créé le 23 juin 1967, à l'image du parti uni-

---

<sup>61</sup>Le CVR a été créé et organisé en cellules de quartiers par le journaliste Gaston N'Sengi Biembe, Rédacteur en chef du journal «Actualités Africaines», proche de Mobutu. Il s'est fait l'écho de la ligue des Jeunes Vigilants et de l'Union des Étudiants Congolais (UEEC) dont les opinions politiques de gauche (sur l'éducation et l'encadrement du peuple en vue de construire un Congo libre de l'impérialisme, de l'exploitation de l'homme par l'homme et de l'obscurantisme, engagé sur la voie du progrès des masses populaires) devaient servir à défendre ce qu'on appelait à l'époque le Nouveau Régime. D'où le programme d'action que résument ses lettres initiales: C = Conscience nationale; V = Vigilance; R = Reconstruction (*Young et Turner, pp. 187-188*).

que, et qui deviendra l'UNTZA en 1971 (*Manwana, 1989, p. 174*).

Entretiens, le pays est sans parlement trois années durant, et le poste de premier ministre, occupé par le colonel Mulamba depuis le putsch du 24 novembre 1965 jusqu'en octobre 1966, est supprimé fin décembre 1966 et remplacé par un secrétariat général attaché à la présidence (*Kestergat, p. 203*). La nouvelle constitution stipulant par ailleurs que la date des élections est fixée par le président de la république, et que le candidat à ce poste doit avoir 40 ans, Mobutu attend qu'il ait l'âge requis le 14 octobre 1970 pour fixer la date des élections présidentielles aux 31 octobre et 1<sup>er</sup> novembre, et celle des élections législatives au 13 décembre (*Vanderlinden, 1991, p. 1078*).

Mais les élections ne constituent qu'une mascarade dont le seul but est de conférer au régime mobutiste une certaine légitimité devant l'opinion internationale. Mobutu s'arrange pour être candidat unique à ces premières élections présidentielles au suffrage direct, comme il le sera à celles de 1977 et de 1984. C'est ainsi qu'en 1970, lors du congrès du MPR visant à choisir le candidat unique aux élections présidentielles, les anciens ministres Bomboko et Nendaka sont embarqués séance tenante vers la prison de l'île de Bulabemba pour avoir eu l'audace de se porter candidats à l'investiture du parti. Relâchés temporairement, ils sont accusés l'année suivante du faux «*complot subversif*» ayant mené l'ancien premier ministre Kimba et ses compagnons à la potence, mis en résidence surveillée et libérés deux années plus tard à la condition de s'engager à ne plus

faire de politique (*Kestergat, p. 237-238*). En 1984, c'est au tour du professeur Ngoma Ngambu de se faire arrêter pour avoir eu la témérité de se porter candidat à la direction du parti unique, partant candidat aux élections présidentielles de cette année 1984 (*Young et Turner, p. 201-202*).

Quant aux élections législatives du 13 décembre 1970, une liste des candidats députés triés sur le volet est préparée par le secrétariat général de la présidence et soumise au vote par un oui ou un non. Il en est de même pour les élections législatives de 1975, où une liste semblable est tout simplement soumise au vote par acclamation. Mais l'occupation de la province du Shaba par les ex-gendarmes katangais aidant<sup>11</sup>, et sous la pression de l'administration Carter, en 1977 Mobutu dissout le parlement élu par acclamation et se déroulent les premières élections communales et législatives relativement libres.

Obligé dès le début de son deuxième septennat d'affronter un parlement qui, ayant instauré l'interpellation des membres du gouvernement, expose la mauvaise gestion du pays, Mobutu se résout toutefois, par un discours prononcé le 5 février 1980, à verrouiller le contrôle parlementaire en exigeant que désormais les députés lui notifient au préalable les questions qu'ils destinent aux membres du gouvernement (*Bayart, 1981, p. 91*). De plus, par une série de réformes allant à l'encontre de la

---

<sup>11</sup>Les deux guerres du Shaba (mars-mai 1977 et mai-juin 1978) ont non seulement nécessité l'intervention des troupes étrangères (belges, égyptiennes, françaises et marocaines) sans lesquelles le régime de Mobutu aurait chaviré, mais elles ont surtout donné au protecteurs dudit régime l'occasion d'exiger sa démocratisation.

démocratisation du régime exigée par ses protecteurs occidentaux, il crée, au mois d'août de cette année 1980, deux nouveaux organes directeurs du «parti-État» habilités à prendre des décisions et à contrôler les activités du même «parti-État»: le *Président du MPR*, poste qu'il s'attribue, et le *Comité Central du MPR*, deuxième organe en ordre d'importance dont les 114 membres sont nommés par lui-même (*Vanderlinden, 1991, p. 1080*). Enfin, faisant encore face à une cinquantaine de parlementaires qui lui demandent de répondre devant le peuple zaïrois de la situation désastreuse du pays, il procède à une épuration dont résulte l'arrestation de treize dissidents zélés, auteurs d'une lettre ouverte au président datée du 1<sup>er</sup> novembre 1980 (*Lettre ouverte 1980*). Cela ne les empêche pas pourtant de fonder en 1982 l'*UDPS (Union pour la démocratie et le progrès social)*, parti d'opposition illégal jusqu'à l'autorisation des partis politiques en avril 1990 et durement réprimé.

Au demeurant, Mobutu a su faire du MPR un parti unique qui est à sa totale dévotion. Lors de son premier congrès extraordinaire en 1970, le MPR est d'abord déclaré «parti-État» dont tout citoyen est «*membre de naissance et contraint d'en respecter strictement les impératifs*» (*Kestergat, p. 208*). Suit un amendement de la constitution qui transforme toutes les institutions de l'État (les pouvoirs législatif, exécutif et judiciaire) en institutions du MPR. Enfin, le 15 août 1974, le préambule de la constitution est modifié pour faire du MPR et du mobutisme «les

*références fondamentales de la vie nationale*<sup>11</sup>».

Désormais, Mobutu décide pratiquement seul des choix majeurs à faire quant à la formulation des politiques. Évidemment, les abus dus à la personnalisation du pouvoir sont nombreux, ainsi que l'illustrent les événements suivants qui ont eu lieu en 1971: l'*Université Lovanium* (catholique) à Kinshasa et l'*Université libre du Congo* (protestante) à Kisangani sont nationalisées, et est créée l'Université nationale du Congo, qui va devenir l'Université nationale du Zaïre avec le changement du nom du pays en Zaïre; dans le cadre d'une soi-disant politique de l'«*authenticité*», les noms du pays et du fleuve Congo sont changés en Zaïre le 27 octobre 1971; les monuments coloniaux sont déboulonnées; sont interdits les prénoms chrétiens (et les patronymes occidentaux en ce qui concerne les mulâtres); est interdit le port, par les hommes, de la cravate et du veston complet, remplacés par l'«*abacost*<sup>12</sup>»; il en va de même pour le port du pantalon, de la mini-jupe et de la perruque par les femmes, auxquelles il est par ailleurs interdit de mettre de fard; les titres monsieur et madame sont remplacés par citoyen et citoyenne; les mouvements de jeunesse chrétienne sont interdits et remplacés par la *JMPR* (Jeunesse du *MPR*, «*parti-État*») dont Mobutu exige, en décembre 1971, la constitution des cellules «*dans les paroisses, dans les écoles, dans les séminaires, comme dans*

---

<sup>11</sup>Pour plus de détail, voir Léon de Saint Moulin, «*Brève histoire des Constitutions du Zaïre*», *l'Afrique-Afrique*, N° 256 (juin-juillet 1991), p. 296.

<sup>12</sup>C'est un complet-veston à la chinoise dont le port a été imposé aux citoyens jusqu'en 1990.

*tout organisme quelconque» (Kestergat, p. 255).*

Signalons à cet égard le conflit entre Mobutu et l'Église catholique, conflit qui a son origine dans l'imposition de la soi-disant politique de l'«authenticité» à cette dernière et qui a atteint son apogée en 1972. En effet, lasse de la prudence conseillée par le Vatican, l'Église catholique zaïroise qui a vainement espéré des accommodements refuse «*d'accepter en bloc la doctrine de l'authenticité telle que la définit le président Mobutu» (Kestergat, p. 255), qui parle d'un retour aux traditions ancestrales. Aussi son chef le cardinal Malula, qui ne s'oppose pourtant pas à «un développement culturel authentiquement africain» (loc. cit.), mais «craint le retour au paganisme, à la polygamie, à la sorcellerie ou même au cannibalisme que pratiquaient jadis certaines ethnies» (loc. cit.), dénonce-t-il le caractère abusif de cette doctrine dans ses homélies et dans ses écrits. Il critique ainsi la politique de l'«authenticité» dans l'éditorial de l'hebdomadaire catholique *Afrique Chrétienne* du 11 janvier 1972:*

*«Mais cette entreprise est bien plus complexe qu'il n'y paraît à première vue. Allons-nous exhumer de la nuit du passé «une philosophie africaine originale» qui n'a pu être, si du moins, elle a un jour existé, que l'expression d'une situation et d'une vie sociale à jamais périmées? [...] Il faut que nous mobilisions toutes nos énergies pour corriger les faiblesses qui freinent notre marche vers l'avenir. Nous ne réussirons pas cela en déterrants les vieilles conceptions de la vie qui ont fait la faiblesse de nos ancêtres devant la colonisation. Ce n'est pas en ressuscitant une philosophie que nos déroutes passées ont condamnée que nous gagnerons les batailles du monde moderne [...]» (loc. cit).*

---

<sup>13</sup>Éditorial cité par J. Kestergat, p. 255.

Faut-il rappeler qu'à la suite de cet éditorial, le grand séminaire Jean XXIII est temporairement fermé, tandis que le «parti-État» lance à la radio d'État «une véritable campagne d'injures et d'insultes contre Mgr Malula» (Kestergat, p. 256), le traitant de «vipère», d'«illuminé», de «coulissard», de «réactionnaire pathologique», de «lâche», d'«archevêque-caméléon», etc.» (loc. cit). De plus, Mgr Malula sera dégradé de l'Ordre National du Léopard, expulsé de sa résidence (confisquée et aussitôt transformée en état-major de la JMPR, jeune du parti-État), menacé de poursuites judiciaires et exilé au Vatican le 11 février 1972. Il rentrera à Kinshasa le 28 juin 1972 (Boissonnade, 1990, p. 243), trouvant l'hebdomadaire *Afrique Chrétienne* et les services radiophoniques de l'Église catholique définitivement interdits.

Voilà quelques caractéristiques du processus de la soi-disant remise en ordre administrative sous le régime de Mobutu, dont il faut dire tout de suite qu'il est embelli dans les chansons de propagande politique. Nous en tiendrons compte non seulement en décrivant les dispositifs énonciatifs desdites chansons de propagande politique, mais aussi en décryptant les messages des chansons satiriques, dans lesquelles les satiristes font passer la critique du régime de Mobutu par le subterfuge du rire.

### 3.1.2. L'économie nationale sous le régime de Mobutu

Il est vrai que les nationalisations des sociétés de droit congolais en 1966 et la réforme monétaire de 1967 ont eu leurs effets bénéfiques sur l'économie du pays et sur la situation

sociale des travailleurs. Mais les malversations et les aberrations économiques caractérisées ont vite fait de précipiter la ruine du pays.

### 3.1.2.1. Les nationalisations et la réforme monétaire

Rappelons que sous les administrations léopoldienne et coloniale les richesses du Congo avaient été placées entre les mains des sociétés privées. «Par ailleurs, la colonie du Congo détenait un portefeuille comprenant des participations et des droits dans six catégories d'établissement»: les «compagnies à charte», les «parastataux», les «sociétés à portefeuille», les «sociétés minières», les «sociétés d'énergie électrique» et les «sociétés de transport» (Cornevin, 1972, p. 88). Outre les rapatriements massifs de capitaux et l'effondrement des valeurs congolaises à la Bourse de Bruxelles, l'indépendance congolaise a entraîné la dissolution des compagnies à charte et la passation *in extremis* (trois jours avant l'indépendance) des conventions préservant la prééminence belge dans les nouvelles formes de société, si bien que «certains impôts et droits de douane concernant des marchandises congolaises» (*loc. cit.*) sont même payés à Bruxelles et à Anvers. C'est avec des mesures décidées par le *Gouvernement de salut public* de Tschombe, en novembre 1964, et les nationalisations entreprises par Mobutu, en 1966, «que la situation sera normalisée non sans une grave crise belgo-congolaise» (*ibid.*, p. 89).

S'agissant des nationalisations, Mobutu décide, le 6 mai 1966, de transférer au Congo le siège social et administratif de toutes les sociétés de droit congolais à compter du 1<sup>er</sup> jan-

vier 1967; le 31 décembre 1966, est constituée la *Gécomin*<sup>14</sup> (Société générale congolaise des Minerais) à laquelle reviendra le monopole de l'exploitation des concessions ayant appartenu notamment à l'Union minière du Haut Katanga (*Cornevin, 1972, p. 103-105*). Mobutu a dû compter sur la hausse du cours de cuivre et sur l'aide financière et technique des États-Unis pour entamer les nationalisations. En effet, selon R. Cornevin, 600 millions de francs congolais, 210 experts et 29 techniciens administratifs ont été prévus à cette fin par l'accord du 6 janvier 1966 (*loc. cit.*). D. Gibbs montre par ailleurs que les intérêts commerciaux américains visaient à supplanter les Belges, et que les Américains ont aussi cherché à réduire l'influence de l'Union minière du Haut Katanga (*Gibbs, 1991, p. 165-194*).

Parrainée par le F.M.I. et les États-Unis<sup>15</sup>, la réforme monétaire est, pour sa part, entrée en vigueur le 24 juin 1967, date de promulgation de la nouvelle constitution. Selon A. Ndele, gouverneur de la «*Banque Centrale*» de 1960 à 1970 et auteur de ladite réforme monétaire, celle-ci «*a voulu, par des mesures radicales, rétablir tous les équilibres économiques généraux dans les domaines des finances de l'État, des paiements extérieurs, du taux de change et de l'inflation*» (*Ndele, 1992, p. 397*) en vue de l'utilisation effective des ressources nationales «*à des fins de développement et de progrès social*» (*loc. cit.*). Il en a résulté l'accroissement des recettes

---

<sup>14</sup>Cette compagnie s'appelle actuellement *GECAMINES* (Générale des carrières et minerais).

<sup>15</sup>Le F.M.I. et les États-Unis ont accordé, respectivement, un droit de tirage de 27 millions de dollars et un crédit complémentaire de 17 millions de dollars.

de l'État et du P.I.B.; la reprise des investissements publics; la stabilité des prix, dont A. Ndele cite l'exemple suivant:

*«[...] les prix au détail des biens de consommation courante sur les marchés de Kinshasa n'avaient augmenté que de 1% en 1970 avec comme conséquence que l'augmentation des salaires de 20% accordée au 1<sup>er</sup> janvier de cette année s'est traduite par une augmentation correspondante du revenu réel des travailleurs» (Ndele, p. 397).*

La réforme monétaire a également permis l'augmentation appréciable des réserves de change, passées de 46 millions de dollars à la veille de la réforme à 220 millions en 1970, *«équivalant à l'époque à 3 années de besoins d'importation» (loc. cit.)*, et la stabilité de la monnaie zaïre, qui, selon le gouverneur Ndele,

*«[...] était la seule d'un pays en voie de développement sur laquelle des tirages pouvaient se faire au Fonds Monétaire international à l'instar des grandes devises que sont le dollar, la livre sterling, le franc belge, le franc français, le deutsche mark» (loc. cit.).*

Mais ces succès seront annihilés aussitôt après le départ du gouverneur Ndele à la fin de cette année 1970, année qui marque le début de la mainmise de Mobutu sur la *Banque Centrale*. Il en résulte les malversations caractérisées et les aberrations économiques qui vont aussitôt précipiter la ruine du pays.

### 3.1.2.2. Les malversations et les aberrations économiques

La mainmise de Mobutu sur la Banque centrale commence avec le départ du gouverneur Ndele qui est nommé Ministre d'État chargé des finances pour faire place, selon lui, à un gouverneur de la Banque Centrale prêt à abandonner *«les principes d'une*

saine gestion en matière monétaire, financière et économique» (Ndele, p. 398) et à s'engager «dans la voie ruineuse et sans issue des dépenses de prestige, de la consommation somptuaire» (loc. cit.) voulue par Mobutu. Et quand, «après de nombreuses et infructueuses mises en garde» (loc. cit.), A. Ndele se résout à démissionner après deux mois seulement de fonction en tant que Ministre d'État chargé des finances, et qu'il est envoyé en exil, il s'ensuit la première détérioration des principaux indicateurs économiques depuis la réforme monétaire de 1967:

*«[...] le déficit des finances de l'État a été multiplié par 9, les avances de la Banque Centrale pour financer ce déficit par 7, tandis que les réserves de change chutaient du tiers et que l'inflation repartait pour atteindre 28% en 1974 contre, rappelons-le, 1% seulement en 1970.*

*Le taux de change qui était figé à 1 Z pour 2 dollars, devenait nettement surévalué au regard de l'évolution très négative des autres indicateurs économiques et financiers. Du reste, la monnaie nationale accusait déjà une nette dépréciation allant jusqu'à 50% par rapport aux autres devises (FF, FB et DM)» (loc. cit.).*

Le départ du gouverneur Ndele de la Banque Centrale coïncide avec les élections présidentielles et législatives cuisinées à la fin de cette année 1970. Aussi il n'étonne personne que la distribution des camions, des tracteurs et des crédits (non remboursables) aux députés du parti unique aient inauguré les dépenses de prestige et la consommation somptuaire caractéristiques du régime de Mobutu. La plus importante forme de malversation est toutefois la dotation présidentielle «rituellement votée par le Parlement-croupion» (Dungia, 1992, p. 111), mais dont les montants -- qui «ont toujours oscillé autour de 20% du budget de la

*Nation et ont servi essentiellement la vaste machine mobutiste de la corruption» (Dungia, p. 111) -- sont souvent dépassés. Ainsi, écrit E. Dungia, «En 1990, les fonds alloués étaient épuisés dès le mois de février! La planche à billets a servi à combler le vide pour les dix mois restants» (loc. cit.). Selon E. Boissonnade, «[...] le chef de l'État procède régulièrement à des prélèvements pour ses besoins personnels, sur les réserves de l'Institut d'émission et sur les comptes de la SOZACOM et de la GÉCAMINES, entreprises placées sous sa tutelle» (Boissonnade, p. 254).*

Au demeurant, on se rappellera que la mainmise de Mobutu sur la *Banque du Zaïre* a été à l'origine du délogement du gouvernement du premier ministre Tshisekedi, élu en août 1992 par la *Conférence nationale souveraine* pour diriger le gouvernement<sup>16</sup> de transition vers une *III<sup>e</sup> République*. En effet, quand, le 5 octobre 1992, le premier ministre Tshisekedi a osé suspendre le gouverneur de la *Banque du Zaïre* pour une enquête sur le décaissement illégal de 5 000 milliards de zaires (environ 5 millions de dollars), ladite *Banque du Zaïre* et son gouverneur ont été mis sous la protection des éléments de la garde civile et de la gendarmerie, soutenus par des blindés de la division spéciale de la présidence<sup>17</sup>, afin d'empêcher quiconque d'en déloger ledit gouverneur.

Qui pis est, Mobutu en est venu à mettre en circulation «les nouveaux billets de cinq millions de zaires, qui ne valent en réalité

---

<sup>16</sup>Ce gouvernement, véritablement démocratique, était réclamé par l'opposition pour assurer la gestion du pays dans la transparence.

<sup>17</sup>La division spéciale de la présidence (DSP) constitue une troupe d'élite dont les hommes sont issus de la tribu de Mobutu.

*pas plus de trois dollars» (Andriamirado, 1992, p. 20), et cela malgré l'avis contraire du gouvernement de transition de Tshisekedi ayant estimé que ces coupures viendraient «gonfler une inflation galopant au rythme de 7 000% par an» (loc. cit.). Imposée avec la participation des éléments de la division spéciale de la présidence et de la garde civile, la mise en circulation anarchique des billets de cinq millions de zaïres, pourtant refusés par la population à Kinshasa et dans la plupart des provinces, a par ailleurs été à l'origine des pillages perpétrés à travers le pays par des militaires («Militaires mécontents [...]»), des mutineries («Mutineries au Zaïre [...]») et «d'un règlement de compte à grande échelle, entre militaires fidèles au président Mobutu et partisans de la démocratisation» (Kiesel, 1993, p. 1) ayant fait à Kinshasa, les 28 et 29 janvier 1993, plusieurs centaines de victimes militaires et civiles, dont l'ambassadeur de France. Mais cela n'a fait que fournir à Mobutu des prétextes pour constituer illégalement, en vue de remplacer le gouvernement de transition issu de la Conférence nationale souveraine, un gouvernement composé de «partis alimentaires<sup>11</sup>» qui lui sont acquis.*

Outre la Banque du Zaïre saignée à blanc<sup>12</sup>, Mobutu fait main basse sur la GÉCAMINES, la plus importante société parasta-

---

<sup>11</sup>Par ce nom rappelant celui des «partis des Nègres payés» de la période de l'indépendance congolaise, la population de Kinshasa désigne les partis des faux opposants qui sont à la solde de Mobutu.

<sup>12</sup>Selon Véronique Kiesel qui cite le compte rendu du dernier conseil de ministres du gouvernement zaïrois en décembre 1994 (Kiesel, 1995, p. 7), en janvier 1995 il n'y a plus à la Banque du Zaïre que 2 000 \$US, quelques francs et «Les avoirs en monnaie nationale pour leur part ne dépassent pas 9 millions de NZ, soit environ moins de 100 000 FB».

tale sur le plan de la marge brute d'autofinancement créée à la suite des nationalisations, rappelons-le, en 1966. Ainsi crée-t-il en 1974, pour vendre les minerais produits par la *GÉCAMINES*, la *Société zairoise pour la commercialisation des minerais (SOZACOM)*. Les deux sociétés parastatales étant placées sous sa tutelle, comme la *Banque du Zaïre*, il détourne régulièrement une partie de leurs recettes. En effet, en 1979, dans le cadre des interpellations des membres du gouvernement instaurées par le parlement issu des élections législatives relativement libres de 1977, une commission d'enquête parlementaire a indiqué que le président zairois avait illégalement retiré de la *Banque du Zaïre* entre 1977 et 1979, pour ses besoins personnels, 150 millions de dollars en devises étrangères (*Young et Turner, p. 181*).

C'est lorsque la *GÉCAMINES* commence à être confrontée à de graves difficultés de trésorerie que Mobutu finit par se plier aux injonctions du *F.M.I.* et de la Banque mondiale, qui exigent l'intégration de la *SOZACOM* à la *GÉCAMINES* comme une division commerciale de cette dernière. Mais le président zairois «s'approprie en douceur la société diamantifère *MIBA*» (*Dungia, p. 111*), dont les produits de ventes «ne seront plus comptabilisés dans les recettes de l'État» (*loc. cit.*). Il fait par ailleurs des prélèvements illégaux sur les recettes des entreprises d'États: «Toutes les entreprises d'État ont l'obligation d'inclure dans leurs facturations aux consommateurs, une taxe sous une rubrique anodine dont les montants sont versés mensuellement à la présidence» (*ibid., p. 110-111*).

Au reste, ces faits sont confirmés par l'historien A. Decaux, de l'Académie française, dont les propos suivants sont

tirés d'un livre sur trois années qu'il a passées à la tête du ministère de la Francophonie:

*«Économiquement, le Zaïre dispose de prodigieuses richesses naturelles, notamment celles du Tanganyika qui regorge d'or, de diamants, de cuivre, etc. Tout semble endormi, arrêté. Mort. Les rares entreprises qui fonctionnent reçoivent chaque jour des coûts de fil comminatoires: on leur demande de prélever sur-le-champ les sommes nécessaires aux dépenses personnelles du chef de l'État ou de ses ministres» (Decaux, 1992, p. 396).*

Comme le suggèrent implicitement les propos cités, il faut retenir que les conséquences de la conduite du président zaïrois sur l'état de l'économie de son pays sont désastreuses.

Quant aux aberrations économiques, quelques-unes des plus spectaculaires sont les mesures de «zaïrianisation» et les «projets somptuaires et dispendieux [...] réalisés par des entreprises étrangères au prix de surcoûts considérables dus à la rapacité des constructeurs, à la corruption et à l'incompétence administrative locale» (Willame, 1986, p.9).

La «zaïrianisation», qui fut annoncée le 30 novembre 1973 par un Mobutu poursuivant la soi-disant politique de l'«authenticité», visait à remettre à certains Zaïrois «les entreprises agricoles, les carrières, les exploitations forestières, les petits commerces appartenant à des étrangers» (Kestergat, p. 267), et pour lequel les propriétaires seraient équitablement «indemnisés dans les dix ans<sup>10</sup>» (loc. cit.). Il en a résulté ce que J. Kestergat résume si bien, en ces termes:

---

<sup>10</sup>Comme toujours, les promesses de Mobutu n'ont pas été tenues. Ainsi, pour citer le cas des propriétaires belges, 600 familles (zaïrianisées) continuent de réclamer les indemnités promises (Cf. «Les millions des «Zaïrianisés»»).

*«Les puissants se servent les premiers. Mobutu lui-même s'attribue presque tous les grands élevages et grosses plantations qu'il regroupera en une seule société, la Celza (Cultures et élevages du Zaïre) qui ne va pas sans rappeler le domaine de la Couronne de Léopold II. Les petites exploitations sont distribuées pour récompenser le zèle de militants du parti» (Kestergat, p. 267).*

Pour considérer le seul cas de la *Celza*, à titre indicatif, celle-ci a été constituée en regroupant 14 grands élevages et grosses plantations attribuées à Mobutu et à son épouse. Au moment de son incorporation le 1<sup>er</sup> juillet 1974, son capital était de 750 000 zaïres (équivalant à 1 500 000 dollars à cette époque) dont 500 000 zaïres (équivalant à 1 000 000 de dollars) représentaient les avoirs des entreprises zaïrianisées. En 1977, la *Celza* dont Mobutu et son épouse étaient les seuls actionnaires employait 25 000 personnes (dont 140 Européens), devenant ainsi le troisième employeur du pays en ordre d'importance, après l'État et la *GÉCAMINES*<sup>11</sup>. En 1978, elle comptait 22 entreprises<sup>12</sup>.

Par la suite, l'incapacité de gérer de la nouvelle bourgeoisie nationale créée grâce à la «zaïrianisation» et le «luxe ostentatoire» (Angulu, 1991, p. 92) qu'elle étale ayant eu sur l'économie du pays des effets dévastateurs, le 15 janvier 1975 les entreprises zaïrianisées font l'objet d'une nationalisation, baptisée «radicalisation», par laquelle l'État reprend «tous les moyens de production et de distribution du pays, y compris ceux qui appar-

---

<sup>11</sup>L'État et la *GÉCAMINES* étant en faillite (cf. Kiesel, 1995; Theulet, 1993), la *Celza* est aujourd'hui le premier employeur au pays de Mobutu.

<sup>12</sup>Selon Crawford Young et Thomas Turner (p. 179-180) citant notamment le Foreign Agricultural Service, U.S. Department of Agriculture, Kinshasa, ZR 8013, 17 May 1978.

tiennent à des citoyens zairois» (Kestergat, p. 268). Mobutu lance en outre un «vaste plan de mobilisation des populations rurales» (loc. cit.) et organise à travers le pays «des brigades de productions agricoles» (loc. cit.). Au reste, la «radicalisation» ruine tellement les entreprises «zaïrianisées» qu'au début de 1976 Mobutu décide la «rétrocession» visant à leur relance par les anciens propriétaires, «en association avec les nationaux zairois» (ibid. p. 269).

La zaïrianisation impliquant l'indemnisation des anciens propriétaires par l'État, elle fait partie de ce que J-C. Willame qualifie de cas de «prédation<sup>13</sup>» par les parents de Mobutu et les barons du mobutisme, qu'il faut situer «au niveau d'une dynamique plus globale de mise à sac progressive d'un État par 'consentement mutuel'» (Willame, 1986, p. 25). Le cas de la COMINGEM, complexe agro-industriel édifié à Gemena (dans l'ancien district d'origine de Mobutu) par Litho Moboti<sup>14</sup> et Moleka Liboke<sup>15</sup>, avec l'aide technique des sociétés allemandes Krupp et P. Cremer, sert à J-C. Willame à éclairer le mécanisme de cette dynamique:

---

<sup>13</sup>Selon une étude des marchés des industries liées au barrage d'Inga (Laire, *L'épopée d'Inga. Chronique d'une prédation*, Paris, L'Harmattan, 1986, p. 205), ce dernier barrage a contribué à 32.9% de la dette de 4 622 millions de dollars garantie en 1981 par l'État zairois à l'égard de ses fournisseurs, banquiers et gouvernements étrangers.

<sup>14</sup>Ancien ministre des Finances et oncle du chef de l'État, Litho Moboti a acquis plusieurs entreprises, y compris l'ancienne firme d'importation de produits alimentaires Congo-Frigo -- devenue en 1971 la Société générale d'alimentation. Ces entreprises, qui se sont vite trouvées en difficulté, ont été financées par la dette publique (Willame, 1992, p. 36).

<sup>15</sup>Moleka Liboke, qui a épousé la soeur de la première épouse du chef de l'État, «est aussi président du conseil d'administration d'une autre société en difficulté, la SOGALKIN (Société de galvanisation de Kinshasa), fondée avec des capitaux et une aide technique japonais et qui fonctionne à 20-30% de sa capacité depuis sa création en 1972» (Willame, 1992, p. 37).

*«Victime (consentante?) d'études de faisabilité de complaisance (surdimensionnement, technologie de pointe inappropriée [...]), réalisées par les partenaires allemands, d'un montage financier qui consistait à faire supporter par l'État zaïrois la quasi-totalité des charges financières, et d'une direction absentéiste, COMINGEM n'a, en fait, jamais été opérationnel à l'exception d'une unité de fabrication de savons de ménage» (Willame, 1992, p. 36).*

En effet, gérée par un garagiste et tournant au cinquième de sa capacité depuis sa mise en service en 1977, la COMINGEM a été vendue «au Zaïre à un prix (50 millions DM) estimé au double de sa valeur réelle par la firme allemande Krupp, grâce à des entremetteurs allemands et des études de factibilité tronquées» (Willame, 1986, p. 25). Qui pis est, les créances de la COMINGEM, qui a aussi bénéficié d'importantes aides extérieures, ont été «consolidées» et font partie aujourd'hui de la dette publique zaïroise» (ibid., p. 26).

D'autres exemples de projets somptuaires financés par la dette publique sont notamment la construction par les Français en 1977, à Kinshasa, au coût de 30 millions de dollars, d'un ultra-luxeux Centre de Commerce International du Zaïre (CCIZ), qui, faute d'entretien de son équipement sophistiqué de technologie de pointe, sera vite déserté par les firmes privées auxquelles il est destiné; la construction à la même époque par les Français, à Kinshasa, de la «Cité de la Voix du Zaïre» qui est suréquipée «de la plus fine technologie audiovisuelle française» (Kestergat, p. 292), soit un investissement de 980 millions FF «pour lequel aucun contrat d'entretien ou de gestion n'avait été initialement prévu» (Willame, 1986, p. 26): il s'ensuit que les équipements sont «chroniquement, sinon définitivement, en panne» (Kestergat, p. 293). C'est le cas de

l'émetteur radiophonique baptisé «*Grand Tam-Tam d'Afrique*», que Franco est pourtant amené à vanter dans la chanson de propagande politique intitulée «*République du Zaïre*», comme il vante la *GÉCAMINES*, le barrage d'*Inga*, les mines d'or de *KILO-MOTO* et la Cité du «*parti-État*» à N'Sele.

De cet état de choses, résulte le fait que le Zaïre subit les conséquences de l'endettement qui a pour effet la dépréciation de la monnaie zaïre ayant conduit à une série de dévaluations sauvages que le F.M.I. et la Banque mondiale n'ont eu cesse de prescrire, en plus des ajustements structurels visant à réduire les dépenses publiques de l'État. À titre indicatif, par rapport au D.T.S., quelques-unes des dévaluations sont les suivantes: 73% en 1976, 60% en 1977, 93% en 1978, 58% en 1979, 77% en 1983 et plus de 50% en 1991, année où le taux de change de la monnaie zaïre (qui n'est plus convertible au marché des changes) est ramené à 15 000 zaïres = 1 \$US (*Hubbard, 1991, p. 1085*). La fin de l'année 1992 voit passer l'inflation et le taux de change de la monnaie zaïre respectivement à 7 000% et à près de 2 000 000 zaïres = 1 \$US, contre, rappelons-le, 1 zaïre = 2 \$US entre 1967 et 1970. Et la situation n'a eu cesse de s'empirer.

Alors que ces dévaluations causent l'effritement du pouvoir d'achat de la monnaie, et que les prix des biens de consommation de première nécessité sont constamment en hausse, les salaires des travailleurs, de moins en moins nombreux, n'augmentent pas au même rythme. Ainsi s'achève la paupérisation des Zaïrois qui trouve un écho dans les chansons satiriques.

### 3.2. La chanson populaire urbaine sous le régime de Mobutu

Comme à l'époque coloniale et durant les cinq premières années de l'indépendance, les facteurs politiques, économiques et sociaux que nous venons de citer ont évidemment eu d'impact sur le développement de la chanson populaire urbaine du Zaïre. L'âge d'or de cette dernière musique pop, qui a duré de la seconde moitié des années 60 au milieu des années 70, traduit la prospérité économique éphémère que le pays a connu de la fin des années 60 au début des années 70. L'essor de la chanson de propagande politique à la même époque résulte des efforts déployés par Mobutu, d'abord pour légitimer le pouvoir qu'il s'est arrogé par un coup d'État, ensuite pour promouvoir le «MPR», «parti-État», et le «Mobutisme», idéologie dudit parti qu'est le *mobutisme*. L'abondance des chansons satiriques durant les années 70 et 80 est, à son tour, un écho des effets désastreux des malversations et autres politiques socio-économiques aberrantes du régime de Mobutu depuis le début des années 70. En revanche, l'exode massif des musiciens dès la seconde moitié des années 70 et la ruine de l'industrie du disque sont quelques-uns des effets de la répression et de la ruine du pays par le régime de Mobutu.

#### 3.2.1. L'âge d'or de la chanson populaire urbaine du Zaïre

C'est à la réforme monétaire de 1967 qu'on doit l'âge d'or de la chanson populaire urbaine du Zaïre au début du régime de Mobutu. En effet, l'impact de la prospérité économique éphé-

mère qui en a résulté a permis non seulement l'intensification des tournées des musiciens à l'étranger, mais aussi l'accroissement des ventes de disques rendu possible par l'augmentation du revenu des travailleurs et la montée de jeunes talents qu'il a entraînée.

Les tournées des musiciens kinois donnant des concerts à l'étranger s'intensifient considérablement pendant cette période, ce qui va donner l'impulsion nécessaire à la création d'un grand nombre de nouvelles danses<sup>16</sup>. C'est ainsi que les danses *Kiri-kiri* et *Kono* sont créées par Dr Nico et l'orchestre *African Fiesta Sukisa* entre 1968 et 1969, à la suite des tournées en Afrique de l'Ouest (*Bemba*, p. 125; *Ngandu-Nkashama*, p. 96). Le *Mombetta* et l'*Apollo* (1969-1970), le *Soucouis* (1966-1968) et le *Ngwabin* ont vu le jour également pendant cette période, comme le rythme *soumdjoun*, que Rochereau a créé en s'inspirant des airs entendus pendant une tournée à Dakar (*Bemba*, p. 154). En 1970, le même Rochereau, qui «s'est entouré de «rochettes» va mener la chanson populaire urbaine du Zaïre au grand music-hall parisien qu'est l'Olympia et inaugurer le show-business zaïrois, que S. Bemba appelle «*la rumba-spectacle*» (*ibid.*, p. 152-153).

Un autre grand événement de cette période est la montée des jeunes talents. Parmi les premières formations de cette nouvelle génération de musiciens à avoir secoué le vieux régime en créant des sons nouveaux, on citera notamment l'orchestre Né-

---

<sup>16</sup>Pour le détail sur les différentes danses de la chanson populaire urbaine du Zaïre, voir le livre de Lonoh, *Négritude, africanité et musique africaine*, Kinshasa, Centre de recherches pédagogiques, 1990, p. 45.

*gro Succès*, formation du guitariste et chanteur charismatique Ba-von Marie-Marie, et l'orchestre *Thu-Zaina*. Ces orchestres sont suivis au début des années 70 par les formations de jeunes telles que *Zaïko Langa Langa* et *Shama Shama*, d'où émergeront la majorité des meilleurs orchestres de jeunes, dont *Viva La Musica*, de Shungu Wembadio (alias Papa Wemba), *Grand Zaïko Wa Wa*, de Manuaku Waku, *Langa Langa Stars*, de Evoloko. Apparaîtront ensuite des équipes haut en couleur, dont il convient de citer l'orchestre *Soso Liso* du *Trio Madjesi* (Matadidi, Djeskin et Sinatra, connus surtout pour leurs costumes extravagants et leurs chansons à thème), *Kiam*, *Bella Bella*, *Lipua Lipua* [...] (Stapleton, p. 137-138).

Le nombre des orchestres va par ailleurs croissant. Pour s'en faire une idée, il suffit de considérer deux relevés établis par M. Lonoh en 1966 et en 1969. Force est en effet de constater que, outre le problème de la survie des formations dont ce dernier a fait état dans son relevé d'août 1966 (Lonoh, 1969, p. 82), vingt-sept des trente-cinq grandes formations kinoises répertoriées en juillet 1969 ont vu le jour pendant la période de prospérité éphémère qui a suivi la réforme monétaire. Selon W. Bender, ce nombre est passé à 360 en 1977 (Bender, p. 55). M. Barry écrit à son tour qu'en 1983, «deux cents quatre-vingt-dix-sept orchestres» animent encore jusqu'au petit matin «les multiples dancings et clubs» (Barry, 1983, p. 38) de la capitale zaïroise. D'après M. Lonoh, les enquêtes sociales et les analyses musicologiques menées à Kinshasa entre 1987 et 1988 révèlent cependant les noms de 194 «orchestres zaïrois» et «troupes musicales», en plus de 27 «troupes et groupes mixtes de musique et de danse modernes

et traditionnelles» (Lonoh, 1990, p. 42-44). Ces chiffres illustrent bien les rapports entre l'essor fulgurant de la chanson populaire urbaine du Zaïre et la prospérité éphémère qui a suivi la réforme monétaire de 1967.

Bref, comme le notent C. Stapleton et C. May, c'est à ce moment que le style de guitare propre à ce qu'on appelle communément en anglais «*Congo music*» est devenue l'une des merveilles de l'Afrique grâce à l'impulsion donnée par la chanson, qui s'est progressivement scindée en deux parties distinctes: d'abord, comme introduction, une rumba; ensuite, une deuxième partie plus rapide, dans laquelle le rythme change selon l'invention de chaque formation et les guitaristes trouvent de la place pour des improvisations libres, tout en se conformant à un rythme qui est devenu le cachet de la musique pop dite congolaise ou zaïroise (Stapelton, p. 137). D'autre part, les jeunes talents donnant aussi des concerts à l'étranger, la prépondérance de la chanson populaire urbaine du Zaïre sur la scène de la musique pop africaine devient évidente.

Mais l'embrigadement des musiciens en vue de la propagande en faveur de Mobutu, la coercition et l'exode massif des musiciens qui en a résulté n'ont pas tardé à ruiner l'industrie de la même chanson populaire urbaine du Zaïre.

### 3.2.2. L'embrigadement des musiciens en vue de la propagande

Le président zaïrois, dont le régime survit grâce aux prestations de nombreux agents véreux et des politiciens stipendiés, n'hésite pas à recourir aux offices vénaux des musi-

ciens pour endoctriner ses compatriotes. Aussi ce n'est pas le plus grand des hasards qui a mis en présence l'abondance des chansons de propagande politique sous le régime de mobutiste.

Comme le remarque K. Selucky en parlant de sa contingence, la propagande ne devient nécessaire que lorsque l'hégémonie est brisée (*Selucky, p. 9*). Voilà qui explique que le président zaïrois ait témoigné d'un intérêt particulier aux musiciens aux étapes critiques de son régime. En effet, c'est ainsi qu'il crée en 1968, à l'image du parti unique et du syndicat unique des travailleurs congolais dont la création remonte à 1967, le syndicat unique des musiciens appelé *SONECA (Société nationale des éditeurs et auteurs compositeurs)*. D'autre part, le 5 décembre 1969, juste une année avant les élections législatives et présidentielles truquées de 1970 sur lesquelles il a dû compter pour écarter le problème du partage du pouvoir avec le *Haut Commandement de l'armée*, il reçoit une délégation de musiciens et de leurs épouses conduite par Franco. Il en profite pour faire au syndicat des éditeurs de disques qu'est la *SONECA* «une merveilleuse promesse pour cette fin d'année» en engageant le gouvernement à mettre à la portée des musiciens «un complexe studio-usines de façonnage de matrice et de pressage de disques» («*Le disque congolais*», 1969). C'est encore dans les mêmes conditions qu'il signe en mars 1972, deux mois avant le premier congrès du *MPR* visant à faire de ce parti unique et du mobutisme «les références fondamentales de la vie nationale» (*Saint Moulin, 1991, p. 296*), une ordonnance-loi créant le «*Fonds Mobutu Sese Seko en faveur des artistes et écrivains zaïrois*» (*Muanda, p. 44*).

Mais les musiciens ne bénéficient de la sollicitude du président zaïrois que dans la mesure des services rendus: sont comblés ceux du genre de Franco, qui s'est distingué par l'abondance des chansons faisant l'éloge du mobutisme, alors que ceux du genre de Grand Kallé et de Dr Nico ayant refusé de le faire sont envoyés à l'exil, ou ils sont confrontés à des difficultés les empêchant de travailler. C'est ainsi que Franco, qui est devenu le griot<sup>17</sup> attitré de Mobutu à la veille des premières élections truquées de 1970, est le seul musicien à être décoré Commandeur de l'Ordre National du Léopard (la plus grande récompense du mérite personnel du Zaïre) après la sortie d'un album de chansons de propagande politique coïncidant avec le 10<sup>e</sup> anniversaire du putsch du 24 novembre 1965<sup>18</sup>, et le seul musicien auquel a été décerné le «Brevet de Grand Chantre de la Révolution Zaïroise»<sup>19</sup>. Franco est aussi devenu acquéreur de la société éditrice de disques Mazadis<sup>20</sup> grâce aux mesures de «zaïrianisation». Au reste, on ne peut qu'imaginer où il a bien pu trouver en 1972, année de la création du «Fonds Mobutu Sese Seko» en faveur des artistes zaïrois, 47 000 zaïres (équivalant à 94 000

---

<sup>17</sup>Le terme griot est d'origine ouest-africaine. Il est employé ici selon la définition qu'en donne le Grand Robert de la langue française: soit, «*En Afrique, Membre de la caste de poètes musiciens, dépositaires de la tradition orale. Les griots ont un statut ambigu; ils sont parfois dépréciés en tant que poètes-musiciens rétribués pour chanter les louanges des puissants*».

<sup>18</sup>Ces chansons ont accompagné à la radio d'État les informations et les nombreux programmes du «parti-État» au cours des années 70 et 80.

<sup>19</sup>Pour le détail, voir Boumbe, «Commandeur de l'Ordre National du Léopard», *L'AS des AS, numéro spécial (novembre 1989)*, p. 26.

<sup>20</sup>Voir Eyobi Motomba, «Dans l'intimité de Yorgho», *L'AS des AS, numéro spécial (novembre 1989)*, p. 9.

dollars américains à cette époque) pour se procurer les instruments des plus performants<sup>11</sup>.

Au demeurant, les musiciens n'ont pas tardé à se désintéresser de l'éloge du mobutisme, désormais pris en charge par les organes du «parti-État» créés à cet effet, comme l'indiquent les propos suivants de M. Lonoh:

*«La chanson dite d'animation politique et culturelle née comme la chanson populaire du besoin de chanter les mille faits politiques -- hommage au Président, réalisations du Nouveau Régime, appel au travail de la terre, à l'amour de la Nation, du Parti et de ses idéaux --» (Lonoh, 1990, p. 54).*

*«Néanmoins, on peut avancer la date du 2 septembre 1973 comme l'année qui consacre de façon empirique la nécessité des groupes d'animation lorsque le Président-Fondateur du MPR, le Citoyen MOBUTU SESE SEKO déclarait à Boma dans la Région du Bas-Zaïre: «Heureux le peuple qui danse et qui chante». Car, la même année, un arrêté n°0843 du 30/10/1973, du Département des Affaires Politiques et de Coordination des Affaires du Parti nomme les premiers animateurs régionaux et sous-régionaux (ibid., p. 59).*

En effet, c'est ainsi qu'une trentaine de «Groupes chocs<sup>12</sup>» voient le jour dans la seule ville de Kinshasa. Les groupes chocs seront ensuite rebaptisés «Ballets d'animation». Il y aura en tout 43 «Principaux Ballets d'Animation Politique» à Kinshasa dans les années 80 (ibid., p. 63-64).

---

<sup>11</sup>Franco donne la réponse suivante à un journaliste: «Tout ce que je peux te dire est que j'ai acheté ces instruments avec mon propre argent personnel» (Mualabu, 1972, p. 38).

<sup>12</sup>Pour impressionner le chef de l'État, certains politiciens n'hésitent pas à prendre part aux danses publiques de ces groupes chocs. Tels sont les cas de Mme Nzuzi wa Mbombo, commissaire régional (gouverneur) du Bas-Zaïre, et de Ndjoku Eyo Baba, commissaire urbain (maire) de Kinshasa.

### 3.2.3. La coercition et l'exode massif des musiciens

S'il ne peut pas les amener tous à chanter ses louanges, Mobutu réussit néanmoins à exercer la coercition pour contenir les musiciens, de plus en plus tentés de chanter la cherté de la vie et les inégalités socio-économiques causées notamment par la «zaïrianisation» de l'économie. C'est ainsi que le 3 mai 1974, au cours de la réunion hebdomadaire du gouvernement présidée par le chef de l'État zaïrois lui-même, il est décidé de soumettre à l'autorisation préalable dudit gouvernement «les voyages à l'étranger des formations musicales et des artistes» (Kambo, 1974, p. 51), ainsi que le stipule l'arrêté du ministre de la culture et des arts dont voici quelques extraits:

«[...] Article 2: Désormais les formations musicales et les artistes zaïrois ne sortiront du Zaïre que sur invitation officielle et expresse des pays amis.

Article 3: Toute demande d'autorisation de sortie des artistes doit être introduite auprès du Commissaire d'État à la Culture et aux Arts [...].

Article 4: Dès leur retour au Zaïre, les artistes sont tenus de soumettre un rapport écrit au Commissaire d'État à la Culture et aux Arts.

Article 5: Il est interdit aux artistes de faire à l'étranger à titre individuel des déclarations à la presse sur la situation au Zaïre.

Article 6: Le non respect aux dispositions du présent arrêté entraînera des poursuites judiciaires» (loc. cit.).

Au reste, il faut remarquer que les commentaires de la presse d'État justifiant les décisions gouvernementales dissimulent à peine le caractère coercitif de ces décisions: «Et malgré tout, d'autres questions se posent: par exemple, celle de savoir si à l'étranger nos musiciens gardent leur dignité. Se sentent-ils "Zaïrois" d'abord avant

*toute autre chose? C'est-à-dire défendent-ils l'honneur du pays?» (Kambo, p. 51).*

Ainsi se précisent les intentions de Mobutu de ne voir voyager à l'étranger que les musiciens qui lui sont acquis, qui sont prêts à chanter ses louanges. C'est du moins ce qui ressort de l'article 2 de l'arrêté précité stipulant l'assujettissement des voyages des musiciens et autres artistes à l'invitation des pays amis. Franco sera ce musicien idéal régulièrement invité à agrémenter les fêtes nationales, les anniversaires des putschs et des partis uniques, alors à la mode à travers l'Afrique noire. De là la pertinence des propos suivants tenus par G. Ewens: *«With OK Jazz he had been welcomed in up to 30 African countries» (Ewens, 1987, p. 1760).*

La décision gouvernementale visait à contenir les musiciens, mais elle a eu des conséquences fâcheuses pour l'avenir de la chanson populaire urbaine du Zaïre. À cet égard, il faut signaler la perte graduelle de la prépondérance de cette dernière musique pop sur la scène de la musique pop en Afrique noire, le ralentissement de la production et l'exode massif des musiciens.

S'agissant de la prépondérance de la chanson populaire urbaine du Zaïre sur la scène de la musique pop africaine, les jeunes talents de certains pays africains où les mélomanes sont habitués aux concerts des musiciens zaïrois n'ont pas tardé à combler le vide créé par le retrait brusque de ces derniers. D'où la pertinence des propos suivants de H. Kala Lobé en ce qui concerne la musique pop du Cameroun:

«In the early 1970s it might have been thought that African music was about to find a significant place on the international scene. [...] When the Zairo-Congolese music started to get out of breath, people thought, at a time, that a Cameroonian wave was about to follow» (Kala Lobé, 1983, p. 2881).

Quant au ralentissement de production, il faut d'abord rappeler que depuis l'indépendance les tournées à l'étranger constituent pour les musiciens zairois un moyen indispensable de gagner les devises nécessaires à l'achat et au renouvellement d'équipements. D'autre part, la «zaïrianisation» a fait perdre à la monnaie nationale la stabilité qui lui avait été assurée par la réforme monétaire de 1967, et cette monnaie est devenue inconvertible sur le marché des changes. Il s'ensuit que pour la grande majorité des musiciens, les restrictions imposées par le gouvernement signifient la diminution de production ou parfois la perte de carrière. À titre indicatif, rappelons que Dr Nico a vu s'effondrer sa maison d'édition de disques *Sukisa* à cette époque.

À d'autres égards, l'année 1974 marque le début de l'effondrement de l'industrie nationale du disque. En effet, certains musiciens ayant réussi à sortir du pays vont préférer ne pas revenir. Ainsi commence l'exode massif des musiciens, déclenché par les effets combinés de la crise économique et de la surveillance par le régime coercitif de Mobutu, et finit l'âge d'or de la chanson populaire urbaine du Zaïre au sujet duquel G. Ewens, en parlant de ce qu'il a appelé «*The Congo Diaspora*», tire, à juste titre, cette conclusion: «*The Golden Age of Congolese music came to an end, in name at least, around 1974*» (Ewens, 1991, p. 137).

Quelques exemples suffiront à donner une idée de l'exode massif des musiciens. Pour commencer par leur immigration en Afrique de l'Est, les vedettes telles que Baba Ilunga<sup>93</sup>, Mzee Makassy, Fan Fan et tant d'autres profitent des tournées pour s'installer dans les capitales de la région (Stapleton, p. 230-232). Il s'ensuit que la chanson populaire urbaine du Zaïre obtient dans cette partie de l'Afrique noire la préférence sur la musique pop locale encore peu développée, au point d'attirer parfois la censure officielle, ainsi que C. Stapleton l'explique en ce qui concerne le Kenya :

*«The presence of Zairean musicians proved both a boon to music lovers and a thorn in the side of authorities anxious to foster a distinctive national music. In 1980, a presidential commission tried to institute a Swahili-only music policy on the Voice of Kenya radio station. But demand for Zairean and other imported music proved unstoppable and the policy foundered» (Stapleton, p. 231).*

Mais en Tanzanie, pays disposant dès l'indépendance des organes nécessaires à la promotion des arts, d'une culture nationale et du swahili comme langue nationale, les musiciens zaïrois s'adaptent en adoptant le swahili comme langue de travail. Cela n'a pas manqué d'assurer une carrière florissante aux formations des immigrants zaïrois telles que *Maquis du Zaïre, Orchestre Fauvette, Mzee Makassy et Baba Ilunga (ibid., p. 230)*.

S'agissant d'autres destinations, on citera notamment le cas Kanda Bong Man qui, après une tournée en Ouganda avec l'or-

---

<sup>93</sup>Il s'agit de Baba Gaston, que nous avons déjà cité en parlant de la chanson populaire urbaine katangaise.

chestre *Bella Bella* à la même époque, se retire et part pour Paris (*Stapleton, p. 184*). Il y a par ailleurs le cas de Sam Mangwana, Dizzy Mandjeku et Théo Blaise, qui à l'issue d'une tournée ouest-africaine (Cameroun, Togo, Ghana, Nigéria, Côte d'Ivoire) en 1976, s'installent à Abidjan et fondent d'abord l'orchestre *Amida*, qui deviendra l'orchestre *African All Stars*. Ils seront rejoints par Lokassa ya Mbongo, Syran Mbenza, Nyboma et Bopol Massimina (*ibid., p. 171*). Par la suite, Nyboma, Syran Mbenza, Bopol Massimina et Wuta May vont se retrouver à Paris, au sein de l'orchestre *Quatre Étoiles* (*ibid., p. 178*).

Dans les années 80, la situation de l'exode des musiciens zaïrois devient telle que d'autres vedettes comme Ray Lema, Rigo Star, Diblo Dibala, Jean Pappy, Samba Mapangala, M'pongo Love, Passi Jo, Mbilia Bel et tant d'autres élisent domicile à Paris (*Ewens, 1991, p. 143-150*).

Il va sans dire que Bruxelles, capitale de l'ancienne puissance colonisatrice du Zaïre, a dû recevoir son contingent de musiciens zaïrois. Parmi ces derniers, on citera Franco qui s'y est établi en 1983 avec une partie de l'orchestre *O.K. Jazz*, l'autre partie de l'orchestre continuant à oeuvrer à Kinshasa.

Quant aux sociétés éditrices de disques, il n'en reste pratiquement plus au début de la présente décennie. Le départ des producteurs de disques a en effet précédé l'exode des musiciens, qui les ont en quelque sorte suivis<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup>Selon une interview accordée le 19 mai 1993 à Louise Carrière, réalisatrice de l'émission radiophonique «En direct» à la Société Radio Canada, Kanda Bong Man explique en effet que c'est le départ des producteurs qui explique en partie l'exode des musiciens zaïrois dont nous parlons.

Il faut toutefois préciser que si l'exode massif des musiciens a sonné le glas de l'industrie nationale du disque, la chanson populaire urbaine du Zaïre, elle, n'a pas perdu sa vigueur. À Kinshasa, les jeunes musiciens parfois équipés d'instruments rudimentaires continuent d'égayer une population qui ne veut pas se laisser abattre. La simplification du problème des instruments a par ailleurs conduit les musiciens à l'adaptation du folklore, à laquelle on doit le *madiaba*, le *kwasa kwasa* et le *sundama*, nouvelles danses à la mode de la fin des années 80 reprises même par les artistes zaïrois de haut calibre oeuvrant en Europe.

Dans le cas du *sundama*, créé par le joueur d'harmonica Bisasanga, qui s'est inspiré de la musique folklorique des Mongo de la province de l'Équateur, l'orchestre *Swede Swede* qui l'a lancé ne possède même pas une guitare, instrument de prédilection de la chanson populaire urbaine du Zaïre. En effet, les vingt-trois membres de l'orchestre n'ont pour instruments qu'un harmonica, une batterie de tambours, deux *lokole*<sup>95</sup> et une percussion assortie. Et pourtant leur succès est tel qu'en 1990, quelque quatre formations différentes se produisent à Kinshasa sous le nom de *Swede Swede*. La formation originale va même voyager en Europe pour faire son premier enregistrement cette même année 1990 et trouver que le *sundama* a déjà été repris par certains orchestres et musiciens de haut calibre, dont

---

<sup>95</sup>Instrument traditionnel fait de tronc d'arbre creusé, servant notamment aux langages tambourinés chez plusieurs ethnies zaïroises de la forêt équatoriale.

*Zaïko Langa Langa, Empire Bakuba, Koffi Olomide et Tshala Muana* (Ewens, 1991, p. 155-157).

Enfin, il faut noter que l'exode massif des musiciens zaïrois a permis à la chanson populaire urbaine du Zaïre de pénétrer davantage dans le marché du disque en Occident. Selon G. Ewens, sa vigueur est telle que dans la capitale britannique, par exemple, il s'est vendu à la fin des années 80 plus de disques de la musique pop zaïroise que ceux d'autres pays africains réunis. A titre d'illustration, 14 albums des musiciens zaïrois figuraient parmi les 15 premiers du hit-parade chez les principaux détaillants londonniens de musique africaine en 1990 (*ibid.*, p. 126).

On peut donc espérer qu'advenant l'aboutissement du processus de démocratisation amorcée par la conférence nationale souveraine dès 1992, la reprise de l'économie et l'amélioration de la situation du peuple par un gouvernement responsable pourront permettre à la chanson populaire urbaine du Zaïre de reprendre son souffle, et à l'industrie nationale du disque de renaître de ses cendres.

#### 3.2.4. L'écho des événements dans les chansons

De l'écho des événements marquants de la période du régime de Mobutu, on retiendra non seulement le thème de l'éloge du chef de l'État et du mobutisme, mais aussi celui de la satire des inégalités socio-économiques traduisant le mécontentement général provoqué par la cherté de la vie après la «zaïrianisation» de l'économie nationale.

Il convient d'abord de rappeler que les musiciens ont toujours composé des oeuvres faisant l'éloge des idées, des personnes, des organisations, des maisons de commerce et des produits. Ainsi, les deux premières oeuvres de la chanson populaire urbaine du Zaïre gravées sur disques par les éditions *Ngoma*, à savoir les chansons du légendaire Wendo intitulées «*Mbeya*» (1948) et «*Marie Louise*» (1949), sont des hommages respectivement à sa défunte mère Mbeya et à une amie répondant au nom de Marie Louise. Parmi d'autres compositions de ce genre, on citera à titre indicatif «*Congo ya bisu*» (= Notre Congo), par Léon Bukasa et les éditions *Ngoma*; «*Table ronde*», «*Indépendance cha cha*» et «*Matanga ya Modibo*» (= Le deuil de Modibo<sup>66</sup>), par Grand Kallé et l'orchestre *African Jazz*; «*Président Tubman*<sup>67</sup>», par l'orchestre *African Fiesta*; «*Jean-Foster Manzikala*<sup>68</sup>», par René Mosengo (alias Moreno) et les éditions *Carnaval*; «*O.K. Jazz azongi*» (= O.K. Jazz est de retour), par Franco et l'orchestre *O.K. Jazz*; «*African Fiesta kombo ya sika*» (= *African Fiesta*, nouvelle appellation), par Dr Nico et l'orchestre *African Fiesta*; «*Café Rio*» et «*Savon Omo*», par Roche-reau et l'orchestre *African Fiesta National*, etc.

Sous les régimes antérieurs, l'éloge des personnes et des idées a souvent été fait bénévolement par les musiciens. Mais

---

<sup>66</sup>Il s'agit de Modibi Keita, premier président de la République du Mali (1960-1968) et victime d'un putsch.

<sup>67</sup>William Tubman fut le président du Libéria de 1944 à 1971.

<sup>68</sup>Collaborateur du leader nationaliste Lumumba à Kisangani, Manzikala devint gouverneur de la province orientale (l'actuelle région du Haut Zaïre) au moment de l'accession de l'ancien Congo belge à l'indépendance le 30 juin 1960.

sous celui de Mobutu, il relève des offices vénaux. Aussi ce n'est pas le plus grand des hasards qui a mis en présence l'abondance des chansons de propagande politique faisant l'éloge du président zaïrois et de son régime. Sont éloquentes à cet égard les propos des auteurs d'un «inventaire» de «*musique zaïroise moderne*» paru en 1974:

*«En effet, depuis l'avènement du général Mobutu, les artistes-compositeurs sentent la nécessité d'appeler le peuple à la conscience et à l'unité, derrière le chef de l'État. C'est ainsi que nous avons des titres comme 'Pauvre na liberté' de Bombenga et l'African Jazz ou encore 'Retroussons les manches' de Kwamy accompagné par l'African Fiesta Sukisa et 'Salongo' de Luambo de l'O.K. Jazz. Beaucoup d'autres compositions du genre suivront par la suite. Ce rôle, le musicien l'assumera pleinement. Aujourd'hui encore, il n'est pas de fête de quelque envergure où il est absent. Tout récemment Madiata Madia s'est illustré avec sa chanson 'les } l'. Et la série ne fait que s'allonger» (Muanda, p. 41).*

Parmi d'autres chansons caractéristiques de cette série, on citera «*Objectif 80*», de Rochereau; «*Zaire Oyé!*», d'Abeti Masikini; «*Sukuma Yembe*»<sup>9</sup>, de Rachid King; «*Nakomitunaka*» (= Je m'interroge), de Georges Kiamuangana (alias Verkys); et quelques chansons de Franco et de l'orchestre O.K. Jazz que nous citons plus loin, dans la classification de l'oeuvre poétique du même Franco.

Pour expliquer quelques-uns des titres de chansons cités, les propos de «*Pauvre na liberté*», qui signifie littéralement «*Pauvre en liberté*», se développent à partir du discours présidentiel du 6 mai 1966 sur la nationalisation des sociétés de droit congolais, discours qui prône l'indépendance économique

---

<sup>9</sup>Cette phrase en swahili signifie littéralement enfoncez la houe.

et le prix qu'il faut y attacher. En revanche, «Retroussons les manches» et «Sukuma yembe» recommandent l'amour du travail, plus précisément, de corvée ou de travail obligatoire<sup>100</sup>. «Les 3 Z» et «Zaire Oyé» chantent la monnaie Zaïre, que Mobutu créa en 1967, de même que le pays et le fleuve dont les noms sont passés du Congo au Zaïre le 27 octobre 1971. Quant à la chanson intitulée «Objectif 80», elle présente le projet de société de Mobutu, candidat unique aux élections présidentielles de décembre 1970 qui promet de faire de son pays la première puissance économique d'Afrique, où le niveau de vie serait le plus élevé du continent en 1980. «A.Z.D.A.» fait la publicité de l'Agence zaïroise de distribution d'automobiles, agence que Mobutu créa en 1973 (en transformant l'agence DIFCO). «Nakomitunaka» fait l'éloge de la soi-disant politique de l'«authenticité» ou de retour aux traditions ancestrales prônée par Mobutu, et dont la critique par Mgr Malula a été à l'origine d'un conflit entre l'Église catholique et le régime de Mobutu.

Si l'on entend par le mot satire un «discours qui s'attaque à qqch, à qqn, en s'en moquant» (Petit Robert), l'émergence des chansons satiriques ne date pas de la période du régime de Mobutu. On peut en effet qualifier de satiriques certaines chansons produites au cours des périodes antérieures. À cet égard, S. Bemba cite parmi les merveilles du passé les chansons telles

---

<sup>100</sup>On se rappellera qu'au moment où la soi-disant politique de l'«authenticité» est à son paroxysme entre 1972 et 1973, les bureaux sont fermés le samedi et tous les citoyens, y compris les ministres d'État, doivent prendre part aux travaux d'intérêt public (par exemple l'entretien des routes, des avenues, des cours, des jardins, etc.).

que «*Albertine mwasi ya bar*» (= Albertine est une femme de bar), de Ngombe (alias Maître Taureau); «*Basi nionso tapale*» (= Toutes les femmes sont tracassières), de l'orchestre *San Salvador*; «*Ngala ya BaPetit Mbongo*» (= Le tour des Petit Mbongo), de Philippe Lando (alias Rossignol); «*Faux millionnaire*», de Jean Mosi (alias Kwamy), etc. (*Bemba*, p. 67, 90-91, 109, 120). Pour leur part, les auteurs d'un article collectif faisant l'inventaire des contributions apportées à la chanson populaire urbaine du Zaïre par différents musiciens notent que Franco avait affectionné la satire («*mbokela*» en lingala) au début des années 60, lorsqu'il traversait une mauvaise période à la suite de la défection des musiciens d'*O.K. Jazz* (*Muanda et al.*, p. 41). On sait en effet que la chanson de Franco intitulée «*Course au pouvoir*» fut composée en réponse à la chanson intitulée «*Faux millionnaire*», de Kwamy qui était alors en mauvais termes avec Franco après avoir quitté l'orchestre *O.K. Jazz*. «*Nani apedalaki te?*<sup>101</sup>» est une autre chanson satirique de Franco produite pendant cette période.

Mais il a fallu attendre le milieu des années 70 pour voir apparaître en nombre sur le marché du disque, en même temps que les effets dévastateurs de la crise économique accélérée par les mesures de «*zairianisation*» inaugurées le 30 novembre 1973 et affectant d'abord les petites gens, des chansons satiriques de plus en plus élaborées. Ces chansons, dans lesquelles se retrouve l'écho du mécontentement général provoqué par la cherté

---

<sup>101</sup>Cela signifie littéralement qui est-ce qui n'a pas pédalé? autrement dit, qui est-ce qui n'a pas d'abord eu une bicyclette comme seul moyen de transport?

de la vie et par les inégalités socio-économiques, sont dues surtout aux musiciens de l'orchestre *O.K. Jazz*.

Parmi les premières chansons satiriques de cette période, on signalera surtout celles concernant le thème du gigolo; par exemple: «*Chérie Bondowe*» et «*Chérie Bondowe II*», par Mayaula Mayoni avec l'orchestre *O.K. Jazz*; une chanson de Rochereau intitulée «*Londende ya bolingo*» (= Le brouillard de l'amour); une autre chanson de Rochereau intitulée «*Mongali*»; deux autres chansons également intitulées «*Mongali*», dont celle de Soki Vangu et Shaba Kahamba avec l'orchestre *Bella Bella*. Quelques-unes des chansons satiriques les plus connues produites au cours des années 80 sont notamment «*Mwana'nsuka*» (= Le dernier enfant), par Miyalu, et «*Naza' balado te*» (= Je ne suis pas un voleur à la tire), par Ilunga Kalama et l'orchestre *Kalama Soul*. Toutefois, on doit à Franco et aux musiciens de l'orchestre *O.K. Jazz* la majorité des chansons satiriques produites au cours des années 70 et 80. Nous citerons plus loin, dans la classification de l'oeuvre poétique de Franco, quelques-unes des plus connues.

### 3.3. Franco (1939-1989), sa carrière et son oeuvre

Venu au monde l'année même de l'installation au Congo belge de la première société éditrice de disques<sup>102</sup> et formé sur le tas, François Luambo, alias Franco, est un artiste dont la biographie est inséparable de l'histoire de la chanson populaire urbaine du Zaïre. Dans les pages qui suivent, nous re-

---

<sup>102</sup>Selon M. Lonoh, il s'agit des éditions *Olympia* dont l'installation au Congo belge remonte à 1939.

tracerons d'abord les étapes marquantes de sa vie et de sa carrière: sa jeunesse et ses débuts dans le monde de la musique pop, sa participation à la création de l'orchestre *O.K. Jazz* et la direction de cet orchestre par lui, son exil et sa mort. Nous présenterons ensuite son oeuvre poétique (y compris celle d'autres musiciens de son orchestre) et nous établirons une classification approximative par genres des chansons qui la compose, suivant les fonctions sociales des mêmes chansons.

### 3.3.1. Franco et sa carrière

Né le 6 juillet 1939<sup>103</sup>, à Sona Bata, localité située à 78 km de Kinshasa, François Luambo qui n'a reçu qu'une instruction primaire incomplète est indiscutablement un artiste modèle de la chanson populaire urbaine du Zaïre. Son père Emongo, un travailleur du *Chemin de Fer du Bas-Congo*, aimait écouter la musique d'accordéon à ses heures de loisir. Après la mort de ce dernier, survenue alors que le petit François a dix ans, le reste de la famille part de Sona Bata pour s'installer à Ngiringiri, une banlieue de Léopoldville à cette époque, où sa mère Mbonga obtient le droit d'étalage au petit marché «*Wenze ya Bayaka*» (Ewens, 1986, p. 11).

L'espoir d'Emongo était de voir son fils poursuivre ses études et de choisir une bonne carrière. Mais Franco n'a pu faire, non sans peine notamment à cause d'un penchant qu'il a

---

<sup>103</sup>Le 6 juillet 1939, date de naissance de Franco selon M. Lonoh et C. Stapleton, nous apparaît plus crédible que le 6 juin 1938 qu'avance G. Ewens.

pour la musique, que les études primaires. Sa famille prenant à bail un logement appartenant aux parents de Paul Ebengo (alias Dewayon), musicien engagé par la société éditrice de disques *Esengo*, le petit François recherche la compagnie de ce dernier musicien pour jouer de la guitare. En 1950, il fait partie de *Bikundi* (qui deviendra le *Watam*), formation où son ami Dewayon et lui jouent de la guitare acoustique.

Mais c'est le maniement de la guitare électrique qui le rend soudainement célèbre. La guitare électrique ayant été popularisée en 1953 par la maison éditrice de disques Ngoma, notamment avec la sortie de la chanson d'Adou Elenka intitulée «*Mokili ekobaluka*», *Franco prend des leçons de guitare formellement données aux éditions Ngoma par le compositeur Albert Luambashi*, qu'il va accompagner en tournée de trois mois à Moerbeke (l'actuel Kwilu Ngonjo). Il réintègre à son retour le *Watam*, l'ancien *Bikundi*, que l'homme d'affaires grec Papadimitriou vient d'inviter à faire des enregistrements pour sa nouvelle société éditrice de disques *Loningisa* (Ewens, 1986, p. 11-13).

Le 3 août 1953, date de son premier enregistrement avec *Watam*, s'ouvre pour François Luambo une carrière musicale des plus brillantes. En effet, M. Papadimitriou est tellement impressionné par la façon dont le jeune François joue de la guitare qu'il lui offre un contrat de dix ans, en plus de lui faire cadeau de la guitare dont il a joué pendant l'enregistrement. Le don d'un scooter fera partie également du contrat.

Tout cela constitue un bon investissement pour l'homme d'affaires grec dans la mesure où non seulement le jeune Fran-

çois sort cette même année ses premières compositions, notamment les chansons d'amour «*Bolingo na ngai na Béatrice*» (= Mon amour pour Béatrice) et «*Marie Catho*», mais il devient une célébrité à Léopoldville après la sortie de ses quatre premiers disques de l'année 1954 (*Ewens, 1986, p. 13*). C'est alors que Henri Bowane, figure de proue aux mêmes éditions *Loningisa* appartenant à M. Papadimitriou et l'une des célébrités de l'époque, le lance dans le monde de la chanson populaire kinoise en le baptisant «*Franco*» (*Lonoh, 1969, p. 57-58*).

Vient ensuite la création de l'orchestre *O.K. Jazz*, qui va devenir une propriété de Franco. Pour en relater brièvement l'histoire, il est arrivé à l'orchestre de Dewayon de suivre Henri Bowane en tournée de plusieurs mois à Loanda et de se passer de Franco, parti en voyage à Moerebeke. De retour à Léopoldville, celui-ci s'associe alors à un autre groupe de musiciens pour créer un orchestre qui va être appelé *O.K. Jazz* (*ibid., p. 58*).

Le nom d'*O.K. Jazz* est en quelque sorte un témoignage de la reconnaissance de ses fondateurs à un bienfaiteur. En effet, ainsi que le rapporte G. Ewens, pour se produire dans les dansings les samedis, Franco et ses amis font d'abord clandestinement sortir de nuit l'équipement des éditions *Loningisa*; ensuite, le propriétaire Papadimitriou qui s'en est aperçu le leur ayant interdit en novembre 1955, le groupe s'adresse à Omar Kashama, propriétaire de *Chez Cassien OK Bar*, qui fournit alors des guitares pour Franco, Daniel Lubelo (alias De-la-Lune ou Luna) et le bassiste Munganya (alias Roitelet), pendant que Saturnin Pandy,

Li Berlin, La Monta et Dessouin fabriquent eux-mêmes les tambours dont ils jouent. Se joignent au groupe les flûtistes et saxophonistes Jean-Serge Essous et Lièvre, ainsi que le chanteur Philippe Lando (alias Tété Rossignol).

Sept d'entre ces derniers musiciens, à l'exclusion de La Monta et de Lièvre, fondent l'*Orchestre Kinois de Jazz (O.K. Jazz)* qui donne sa première représentation le 6 juin 1956, au dancing du *Home des Mulâtres*, situé juste en face de *Chez Cassien OK Bar* (Ewens, 1986, p. 13). Quant à l'expansion subséquente de l'orchestre, vont se joindre aux fondateurs le chanteur Victor Longomba (alias Vicky), qui va en être le chef jusqu'en 1959, Edouard Nganga (alias Edo), Malapet, Célestin Nkouka, etc.

*O.K. Jazz* enregistre à cette époque, chez *Loningisa*, toute une série de 78 tours. C'est un succès si phénoménal que le titre de la première chanson du premier disque, «*On entre OK, on sort KO<sup>104</sup>*», est désormais un slogan répété dans les chansons et sur les pochettes des disques de l'orchestre *O.K. Jazz* (*loc. cit.*). *O.K. Jazz* devient ainsi le seul orchestre à concurrencer d'urgence avec le célèbre *African Jazz* de Grand Kallé.

C'est grâce à un concours de circonstances plutôt malheureuses que Franco va assumer la fonction de chef d'orchestre: après les émeutes du 4 janvier 1959 à Léopoldville, Luna, Essous, Pandy, Edo et les autres membres d'*O.K. Jazz* originaires de l'ancien Moyen Congo (français) retournent à Brazzaville et

---

<sup>104</sup>Lettre à M. le Directeur Général, l'album sorti en 1983 par Franco et Roche-reau, est l'un des derniers disques de l'*O.K. Jazz* à porter sur la pochette le slogan «*On entre OK, on sort KO*».

créent l'orchestre *Les Bantous de la Capitale*; cette même année, le chef d'orchestre Vicky et Antoine Armando (alias Brazzos) sont engagés par Grand Kallé et font partie de l'orchestre *African Jazz*. Franco se voit donc obligé d'assumer la fonction de chef d'orchestre d'un *O.K. Jazz* déserté par la majorité de ses fondateurs; mais sous sa direction, l'orchestre va connaître un développement rapide dès la première moitié des années 60, tant sur le plan de son organisation et de son équipement que sur celui de la commercialisation de ses chansons.

En ce qui concerne la réorganisation de l'orchestre, non seulement Franco réussit-il à se réconcilier avec la majorité des déserteurs, mais il récupère aussi de nombreux musiciens d'autres formations en difficulté, comme il recrute les jeunes talents de Léopoldville, des villes de province et d'autres pays africains: Luna, Edo et Vicky sont de retour en 1962; Joseph Mulamba (alias Mujos) est d'abord récupéré de *Vedettes-Jazz* en 1960, il l'est ensuite de *Bantous de la Capitale* en 1966; Jean Mossi (alias Kwamy) et Simon Lutumba (alias Simaro) le sont de *Congo-Jazz* en 1961; le Nigérian Isaac Petro Dele (alias Pedro) et le Rhodésien Isaac Musekiwa sont recrutés en 1961; Georges Kia-muangana (alias Verkys), de *Oui-FiFi*, est récupéré en 1962; Christophe D'jali, de *Vedette-Jazz*, l'est en 1963; Michel Boybanda (alias Micho), de *African-Fiesta*, l'est en 1964, etc. Ainsi, l'orchestre ayant compté sept musiciens à sa création en 1956 en compte dix-sept en 1966 (*Lonoh, 1969, p. 57-63*).

Comme dans tous les orchestres de la chanson populaire urbaine du Zaïre, les défections continuent évidemment d'être

fréquentes à l'*O.K. Jazz*, mais les nouveaux talents qui attendent de combler le vide ne manquent pas (*Ewens, 1986, p. 9*). Par ailleurs, Franco recrute nombre de chanteurs des plus célèbres pour chanter avec virtuosité les chansons d'*O.K. Jazz* qui deviennent de plus en plus longues, et dont les contenus sont de plus en plus élaborés. C'est ainsi qu'a lieu en 1966 le recrutement de Youlou Mabiala, suivi de celui de Blaise Mayanda (alias Wuta May); Sam Mangwana est recruté en 1972; le recrutement de Josky Kiambukuta a lieu en 1973, suivi de celui de Ndombe Opetum et de Ntesa (alias Daliens) vers la fin des années 70; Antoine Dialu (alias Diatho), Djoe Mpoy, Madilu Système, Kiese Diambu, Lugendo, Jolie Detta, pour ne citer que ceux-là, sont recrutés au cours des années 80 (*ibid., p. 16*). *O.K. Jazz* compte ainsi une trentaine de musiciens au début des mêmes années 80 (*Bergman, p. 49*), et le nombre des musiciens disponibles atteint la quarantaine à la fin des années 80 (*Ewens, 1986, p. 9*).

La modernisation de l'équipement d'*O.K. Jazz* au début des années 60 coïncide avec l'électrification graduelle du pays ayant entraîné le remplacement du phonographe et des 78 tours par le tourne-disque et les 45 tours. Elle comprend d'abord l'acquisition d'instruments modernes tels que les guitares électriques et les basses, les batteries de tambours occidentaux, les amplificateurs plus performants. On se rappellera qu'une autre acquisition d'instruments des plus performants a eu lieu en 1972, année de la création du «Fonds Mobutu Sese Seko en faveur des artistes et écrivains zairois» dont Franco est soupçonné d'avoir été le plus grand bénéficiaire.

S'agissant de la commercialisation des chansons sous la direction de Franco, *O.K. Jazz* dont les oeuvres sont enregistrées par *Loningisa* à Léopoldville voyage à Bruxelles en 1961 en vue de sortir aux *Éditions Populaires* ses premiers disques pour la distribution internationale (*Ewens, 1986, p. 15*). Après la faillite des *Éditions Populaires* en 1980, Franco lance cette même année ses propres labels: *VISA 80*, pour les jeunes talents, et *EDIPOP*, pour ses propres produits (*ibid., p. 18*). *O.K. Jazz* dispose en outre de ses propres éditions à Kinshasa, dont les éditions *Mazadis* que lui a apportées la «zaïrianisation» (*Eyobi, 1989, p. 9*). Pour les concerts d'*O.K. Jazz* et ceux d'autres orchestres de Kinshasa, il dispose, dans les années 70 et 80, d'un immeuble à trois étages appelé *Un-Deux-Trois*.

Franco contrôle soigneusement la commercialisation des chansons de l'orchestre *O.K. Jazz*, de l'enregistrement au pressage des disques et à leur distribution. Étant donné la piraterie qui sévit dans ce domaine, il procède par ailleurs à des sorties régulières afin de devancer les ventes en contrebande. Il ne fait pas non plus confiance aux promoteurs: le cachet et les frais de déplacement des musiciens sont payés d'avance (*Ewens, 1986, p. 9*). Et lorsqu'il s'agit de conclure un marché, il est si dur qu'il s'occupe personnellement des transactions qui touchent à la distribution des disques d'*O.K. Jazz*. À cet égard, il faut se rappeler le sort réservé par lui aux compagnies européennes d'édition de disques qui, dans les années 60, étaient acharnées à avoir leur part du gâteau dans la distribution de ses chansons.

Franco a par ailleurs un empire absolu sur ses musiciens depuis les années 60. Bien que beaucoup de disques mettent en vedette les chansons d'autres membres de l'orchestre, et que certains albums ne portent que les oeuvres de ceux-ci, écrit à cet égard G. Ewens, Franco compose environ 50% ou 70% des oeuvres d'*O.K. Jazz*. Cependant, tout musicien dont les compositions sont enregistrées reçoit un paiement comptant ou un cadeau important, par exemple une voiture (Ewens, 1986, p. 9). Suivant une tradition encore en vigueur dans le monde de la chanson populaire urbaine du Zaïre, où le chef d'orchestre garde habituellement 50% des recettes des représentations, écrit pour sa part Boloko, les recettes des concerts d'*O.K. Jazz* sont partagées par moitié entre Franco ou sa famille et ses musiciens:

*«Cela se justifie d'ailleurs avec le système instauré alors que Franco était encore malade en Europe. Les recettes des concerts étaient partagées fifty-fifty entre Luambo le patron et les musiciens. Aujourd'hui, ça se passera encore ainsi entre la famille et les musiciens» (Boloko, p. 4).*

Pour ce qui concerne l'exil et la mort de Franco, qu'il suffise de signaler que ce dernier s'est volontairement exilé en 1983 pour travailler à Bruxelles avec une équipe de musiciens d'*O.K. Jazz*, une autre partie de l'orchestre continuant à oeuvrer à Kinshasa. C'est en Belgique, aux Cliniques universitaires de Namur, qu'il a trouvé la mort le 12 octobre 1989, après une longue maladie. Le gouvernement zaïrois, qui s'est chargé du rapatriement du corps et des obsèques, a redécoré Franco *Commandeur de l'Ordre National du Léopard* à titre posthume.

Franco a légué à sa famille une fortune considérable, y compris les éditions *Mazadis*, *Visa 80* et *Africa Sun Music* (*Eyobi, 1989, p. 6*), ainsi que l'orchestre *O.K. Jazz* dont la direction a été confiée à Simon Lutumba, investi de pouvoirs de président le 8 décembre 1989 par la mère du défunt (*Boloko, p. 4-5*). La luxueuse résidence du défunt sur la 12<sup>e</sup> rue à Limete (Kinshasa) est devenue le siège social de l'orchestre, qui au moment de la mort de Franco en 1989 «réunit en son sein une soixantaine de sociétaires qui ne vivent que de la musique» (*ibid., p. 4*).

### 3.3.2. Un aperçu de l'oeuvre poétique de Franco

Produite en trente-six années de carrière, l'oeuvre de Franco est abondante. Selon M. Lonoh, le répertoire de l'orchestre *O.K. Jazz* de Franco avait atteint au début des années 80 «plus de 1000 chansons [...]» (*Lonoh, 1985, p. 59*). G. Ewens rapporte à son tour que Franco disait avoir enregistré, depuis sa première entrée en studio en 1953, plus de 1000 compositions et plus de 150 albums, dont plus de 100 avaient été vendus sur le marché international (*Ewens, 1989, p. 1760; 1991, p. 134*).

Il n'est pas aisé de présenter en quelques paragraphes l'abondante oeuvre poétique de Franco. Une classification approximative de ses chansons en genres majeurs, suivant les fonctions sociales de leurs discours poétiques, est toutefois possible. À cet égard, il convient d'abord de rappeler que dès le milieu des années 60 l'orchestre de Franco s'est distingué, d'une part, par l'inclusion des rythmes folkloriques des différents groupes ethniques du Zaïre parmi ses sources d'inspira-

tion, et d'autre part, par la longueur de plus en plus considérable et le contenu de plus en plus élaboré de ses chansons.

S'agissant du contenu des chansons en particulier, il faut remarquer que Franco et les musiciens de l'orchestre *O.K. Jazz* ont emprunté à la musique traditionnelle ethnique notamment ses fonctions sociales, c'est-à-dire, pour citer I. Supičič, «une utilisation donnée de la musique dans un cadre social quelconque» (Supičič, 1988, p. 173). Voilà qui permet de ranger les chansons de Franco et de ses musiciens en cinq catégories ou genres majeurs: les chansons d'amour, les chansons funèbres, les chansons de publicité, les chansons de propagande politique et les chansons satiriques.

Particulièrement prisées dans les années 50, les chansons d'amour constituent les premières compositions de Franco, soit les chansons intitulées «*Bolingo na ngai na Béatrice*» (= Mon amour pour Béatrice) et «*Marie Catho*», sorties en 1953 alors qu'il fait partie de l'orchestre *Watam*, sont des chansons d'amour. Ses chansons du même genre sorties en 1954 lui vaudront d'ailleurs le surnom «*Franco Mi Amor*» (Ewens, 1986, p. 13). En ce qui concerne les multiples chansons d'amour de Franco avec l'orchestre *O.K. Jazz*, qu'il suffise de citer, au hasard, quelques-uns des titres les plus connus; par exemple: «*Aimée wa bolingo*» (= Aimée d'amour), «*Colette*», «*Lina*» (= Line), «*Mado ya sango*» (= Madeleine la célèbre) et «*Nini Chérie*» (= Qu'y a-t-il, Chérie!), pour les années 50; «*Gare à toi Marie*», «*Josephine naboyi ye*» (= Josephine, je ne l'aime plus), «*Katherine*» (= Catherine), «*Matinda*» (= La messagère), pour les années 60; «*Mado*» (= Madeleine), «*Marceline*», «*Sa-*

*lima*», «*Tolinganaki*» (= Nous nous sommes aimés), pour les années 70; «*Aimer sans amour*», «*Assitou*», «*Chérie B. B.*», «*Flora, une femme difficile*», «*Ida*», «*Naponi kaka yo Mayi Zo*» (= Je n'ai choisi que toi, Mayi Zo), «*You you*», pour les années 80.

Parmi les chansons funèbres les plus connues de Franco et d'*O.K. Jazz*, on retiendra les suivantes: «*Liwa ya Lumumba*» (= La mort de Lumumba), produite après l'assassinat du premier chef de gouvernement du Congo Léopoldville en 1961; «*Liwa ya Wechi*» (= La mort de Wechi), chantant la mort inopinée du premier ambassadeur congolais de l'époque à Rome (elle a été également interprétée par la célèbre chanteuse sud-africaine Myriam Makeba); «*Liwa ya Champagne*» (= La mort de Champagne); «*Kinsiona*» (= Solitude), dédiée par Franco à un parent, le célèbre soliste Landu (alias Bavon Marie Marie) de l'orchestre Négro-Succès qui périt dans un accident d'automobile en 1970; plusieurs chansons composées pour les obsèques de Mme Mobutu en 1977; «*Testament ya Bowule*» (= Le testament de Bowule), une chanson fort émouvante composée en 1986 en collaboration avec Lutumba.

Quelques-unes des chansons de publicité les plus connues de Franco et d'*O.K. Jazz* sont: «*Cigarette Léopard*»; «*AZDA*», qui fait la publicité de l'Agence zaïroise de distribution d'automobiles créée par Mobutu en 1973 en transformant la société DIFCO; «*Le FC 105 de Libreville*», composée en 1985 pour un club de football de la capitale gabonaise; «*Arzoni*» et «*5 ans ya Fabrice*», faisant respectivement en 1981 et 1983 la publicité de deux maisons de couture spécialisées dans la confection d'«*abacost*».

Pour ce qui concerne les chansons de propagande politique

de Franco, rappelons que «*Colonel Bangala*» fait l'éloge du colonel qui devint gouverneur de la ville de Kinshasa après le putsch du 24 novembre 1965, et qui tendit un piège à Evariste Kimba -- le premier ministre évincé par le putsch de Mobutu -- et aux politiciens qui furent pendus avec lui le 1<sup>er</sup> juin 1966; «*Lumumba Héros National*» chante le premier chef du gouvernement congolais, proclamé héros national par un Mobutu pour se racheter à la veille du sommet de l'*OUA (Organisation de l'unité africaine)* qui devait se tenir dans son pays en 1968; «*Bokasa na Mobutu*» (= Bokasa et Mobutu); «*Cinq ans ekoki*» (= Le quinquennat tire à sa fin); «*Salongo alinga mosala*» (= Salongo aime le travail); «*Tolanda nzela moko*» (= Suivons la voie unique), «*Votez vert*», «*Badéputé, mbilinga mbilinga toboyi*» (= Députés, nous n'aimons pas la confusion), «*Belela authenticité na Congrès*» (= Acclamez l'authenticité au Congrès) et «*Candidat na biso Mobutu*» (= Notre candidat est Mobutu) appellent les députés et le peuple à se rallier au parti unique et à voter pour Mobutu, candidat unique aux troisièmes élections présidentielles truquées de 1984.

Quant aux chansons satiriques de Franco, quelques-unes des plus connues sont notamment «*Nakoma mbanda ya mama ya mobali na ngai*» (= Je suis devenue une rivale de ma belle mère); «*Babeaux-frères*» (= Les beaux-frères); «*Locataire*»; «*Farceur*»; «*Liberté*»; «*Tolinganaki, toboyanaki*» (= Nous nous sommes aimés, nous avons divorcé); «*Falawa*» (= François); «*Mama na Kyky*» (= La mère de Kyky); «*Lisolo ya Adamo na Nzambe*» (= La querelle d'Adam avec Dieu); «*Azwakate azwi lelo*» (= N'acquiert-rien est devenu acquereur aujourd'hui); «*Très impoli*»; «*Non*»; «*Tu vois?*»; «*Mamu*»; «*La réponse de Mamu*»; «*Mario*»; «*La ré-*

*ponse de Mario*»; «12 600 lettres à Franco» et «Aya». Parmi les chansons satiriques les plus connues d'autres musiciens d'O.K. Jazz, on cite «*Mobali malam*» (= Un amant généreux), par Nodule (alias Papa Noël); «*Radio trottoir*» (= Faux bruits), par Lutumba (alias Simaro); «*Bina na ngai na respect*» (= Fais-moi danser avec respect), par Ntesa (alias Dalienst).

Précisons que les textes analysés dans les chapitres restants relèvent des deux derniers genres antithétiques, la chanson de propagande politique et la chanson satirique. Ils nous permettront de démontrer l'ambiguïté de l'oeuvre de Franco.

## Chapitre IV

### L'ANALYSE STRUCTURALE ET LA DESCRIPTION DU CORPUS

L'analyse structurale vise en général au découpage du texte en ses éléments constitutifs et à la mise en relation des éléments ainsi isolés. Ses multiples champs d'application variant suivant le type de texte analysé et l'angle d'approche choisi par l'analyste, elle recèle diverses procédures. Aussi les opinions de quelques théoriciens sur la question des unités constitutives du récit et des relations entre ces dernières méritent-elles d'être d'abord présentées, et notre approche de la même question d'être préalablement précisée. Nous pourrons ensuite décrire les éléments constitutifs des visions du monde nécessaires à l'interprétation du thème des inégalités socio-économiques que recèlent les chansons satiriques.

#### 4.1. Les unités constitutives du récit et leurs relations

Nous commencerons par dire avec C. Bremond que *«L'étude sémiologique du récit peut être divisée en deux secteurs: d'une part, l'analyse des techniques de narration; d'autre part, la recherche des lois qui régissent l'univers raconté»* (Bremond, 1966, p. 60). Disons tout de suite que l'analyse structurale du corpus que nous envisageons de faire concerne les lois qui régissent l'univers raconté, lois au sujet desquelles C. Bremond écrit:

*«Ces lois elles-mêmes relèvent de deux niveaux d'organisation: a) elles reflètent les contraintes logiques que toute série d'événements ordonnée en forme de récit doit respecter sous peine d'être inintelligible; b) elles a-*

*joutent à ces contraintes, valables pour tout récit, les conventions de leur univers particulier, caractéristique d'une culture, d'une époque, d'un genre littéraire, du style d'un conteur ou, à la limite, de ce seul récit lui-même» (Bremond, 1966, p. 60).*

C'est dans cette perspective que nous abordons le problème des unités constitutives du récit et de leurs relations, en commençant par la présentation de quelques approches structuralistes proposées notamment par V. Propp, A. Dundes, C. Bremond, C. Lévi-Strauss et A. J. Greimas.

#### **4.1.1. La morphologie du conte de V. Propp**

La *Morphologie du conte* de V. Propp a marqué une étape considérable dans l'histoire de l'analyse structurale en ce qui concerne la question des unités constitutives du récit. Rappelons que V. Propp a effectué dans cette étude la description des contes merveilleux en isolant leurs parties constitutives avant de comparer les différents contes «selon leurs parties constitutives» respectives (Propp, p. 28). Cela l'a amené à constater qu'il existe dans les contes, d'une part, des valeurs variables que sont les noms (et les attributs) des personnages, et d'autre part, des valeurs constantes que représentent les actions des mêmes personnages, actions qu'il a appelées *fonctions*. De là sa conclusion voulant que «le conte prête souvent les mêmes actions à des personnages différents» (*ibid.*, p. 29): ce qui, selon lui, «permet d'étudier les contes à partir des fonctions des personnages» (*loc. cit.*).

Définies sans tenir compte des personnages-exécutants, et désignées par des substantifs qui expriment les actions telles

que *interdiction, interrogation, fuite*, les fonctions des personnages représentent donc pour V. Propp les parties fondamentales du conte que l'on doit d'abord isoler (*Propp, p. 30*). L'action exprimée par un substantif ne pouvant par ailleurs être définie «*en dehors de sa situation dans le cours du récit*» (*loc. cit.*), la fonction proppienne est conçue comme «*l'action d'un personnage définie du point de vue de sa signification dans le déroulement de l'intrigue*» (*ibid., p. 31*). Il s'ensuit que la succession des trente et une fonctions dénombrées dans les contes merveilleux russes est censée être «*rigoureusement identique*» (*loc. cit.*), car, selon V. Propp, le conte a «*ses lois tout à fait particulières et spécifiques*» (*loc. cit.*) quant à l'ordre des événements.

#### 4.1.2. A. Dundes et la méthode proppienne

La *morphologie du conte* de V. Propp a servi de point de départ à plusieurs travaux sur les unités constitutives du récit. *The Morphology of the North American Indian Folktales* (Dundes, 1964) en est un. Dans cet ouvrage de synthèse, A. Dundes tente en effet d'appliquer la méthodologie proppienne à un corpus de contes des Indiens de l'Amérique du Nord. Pour ce faire, il recourt à un modèle d'analyse structurale du comportement humain proposé par K. Pike, qui a décrit trois éléments du comportement humain qui se chevauchent, et qu'il a appelés respectivement «*the feature mode, the manifestation mode, the distribution mode*» (Pike, 1954, p. 20, 36): c'est-à-dire le trait structural, sa manifestation concrète et sa distribution. A. Dundes croit que la fonction proppienne comprend toutes les trois modalités, mais que

sa signification globale correspond plutôt à celle du trait structural tel que le conçoit K. Pike (*Dundes, 1964, p. 58*). K. Pike ayant par ailleurs désigné sous le nom de «*emic motif*» ou «*motifeme*» l'élément minimum de la modalité de distribution des traits structuraux du comportement humain (*ibid., p. 75*), A. Dundes va substituer le nom motifème à la fonction proppienne tout en reconnaissant cette dernière comme unité constitutive du conte:

*«I have proposed that Pike's term MOTIFEME be used instead. This would permit the use of 'allomotif' for those motifs which occur in any given motifemic context. Allomotifs would bear the same relationship to motifeme as do allophones to phonemes and allomorphs to morphemes. The term motif, already so well established in folklore scholarship, could be retained to refer to the elements fulfilling the motifemes, elements which Propp left nameless. Motifs would then be analogous to other etic units such as phones or morphs. The deficiencies of the motif as a structural unit would no longer matter since the structural unit to be used as the basis of morphological analysis would be the motifeme» (ibid., p. 59).*

D'autre part, A. Dundes considère que les motifs sont des acteurs et des objets, et que pour un motifème donné, il peut y avoir littéralement des centaines de motifs: c'est-à-dire des allomotifs appropriés à divers contextes motifémiques. Il s'ensuit, dit-il, que le même motif peut être employé dans différents motifèmes, et que différents motifs peuvent être employés dans le même motifème (*ibid., p. 102*).

Quant aux relations entre les motifèmes, qui constituent ses unités structurales du récit, A. Dundes précise qu'il y a des séquences déterminées de motifèmes qui reviennent, et que

ces dernières sont faites d'un nombre limité de modèles structuraux distincts. Cela lui permet d'isoler trois modèles typiques de motifèmes constituant à ses yeux les modèles structuraux des contes des Indiens de l'Amérique du Nord. Ces modèles, il les nomme respectivement «*The Nuclear Two Motifeme Sequence*», «*Two Four Motifeme Sequences*» et «*Six Motifeme Combination*» (Dundes, 1964, p. 61): c'est-à-dire le modèle de séquence nucléaire à deux motifèmes, le modèle à double séquence ayant quatre motifèmes, et le modèle de séquence fait de la combinaison des deux premiers et consistant en six motifèmes. Ayant constaté que la plupart des contes des Indiens de l'Amérique du Nord étudiés consistent en changement de situation de l'état de déséquilibre à l'état d'équilibre, A. Dundes conclut que les récits du type «*Nuclear Two Motifeme Sequence*» peuvent n'être faits que de cette séquence nucléaire de deux motifèmes, et que dans les autres cas, d'autres paires de motifèmes s'intercalent dans la séquence nucléaire entre les motifèmes «*Manque*» et «*Suppression du manque*».

#### 4.1.3. La logique du récit selon C. Bremond

Les méthodes de V. Propp et d'A. Dundes sont, à leur tour, critiquées par C. Bremond dont la démarche vise «à ouvrir l'éventail des possibilités théoriques offertes au conteur» (Bremond, 1973, p. 30). Selon lui, les thèses proppiennes «se ramènent en dernière analyse à l'absence de 'fonctions-pivots', d'aiguillage permettant de changer le cours du récit» (ibid., p. 19), alors que les contes merveilleux russes -- comme «d'autres types narratifs, dans d'autres traditions culturelles» (loc. cit) -- n'ont pas l'uniformité dont parle V. Propp:

*«Leur cours est jalonné de bifurcations et, à chacune, le conteur a la liberté de choisir sa voie. Dès lors, la carte des itinéraires possibles, au lieu de se réduire à un trajet unilinéaire, multiplie les croisements et les ramifications (Bremond, 1973, p. 19).*

Ainsi, la proposition proppienne selon laquelle l'ordre des fonctions est toujours identique est pour C. Bremond synonyme de *«l'impossibilité de concevoir qu'une fonction puisse avoir une alternative: puisqu'elle se définit par ses conséquences, on ne voit pas comment des conséquences opposées pourraient en sortir» (ibid., p. 20-21)*. Autrement dit, si l'agencement des fonctions est *«fixé une fois pour toutes» (ibid., p. 26)*, la véritable unité de base du récit *«n'est plus la fonction, mais la série» (loc. cit.)*: c'est-à-dire la séquence proppienne, qui n'est rien d'autre que *«le schéma formel d'une intrigue-type, la matrice dont tous les contes russes sont supposés être issus» (loc. cit.)*.

Par contre, C. Bremond croit que *«les fonctions se groupent en séquences chronologiques selon un ordre qui échappe à la fantaisie du conteur» (loc. cit.)*, que *«les groupes de fonctions sont susceptibles d'agencements variés, et que c'est cette liberté de combinaison qui assure à l'artiste la possibilité d'une création originale» (ibid., p. 26-27)*: d'où il propose une réarticulation du schéma proppien *«autour d'unités plus petites que la série, mais plus grandes que la fonction» (ibid., p. 29)*:

*«Ces unités sont les véritables «fils» de l'intrigue, les éléments constitutifs dont c'est l'art du récit que de nouer, d'embrouiller et de défaire l'écheveau. Chaque «fil» est une séquence de fonctions qui s'impliquent nécessairement selon le principe posé par Propp (le vol ne peut avoir lieu avant qu'on ait brisé la serrure); leur entrelacement à intercaler, selon des dispositions variables, les éléments d'une séquence parmi ceux d'une autre: d'où la mobilité de certaines fonctions par rap-*

port à d'autres dans le schéma de Propp; il ne peut cependant changer l'ordre de succession des fonctions d'une même séquence: d'où la constance de certains groupements dans ce même schéma» (Bremond, 1973, p. 29).

Bref, l'assouplissement de la méthode de V. Propp par C. Bremond implique les remaniements suivants qui, selon ce dernier, paraissent s'imposer:

«1° L'unité de base, l'atome narratif, demeure la fonction, appliquée, comme chez Propp, aux actions et aux événements qui, groupés en séquences, engendrent un récit;

2° Un premier groupement de trois fonctions engendre la séquence élémentaire. Cette triade correspond aux trois phases obligées de tout processus:

a) une fonction qui ouvre la possibilité du processus sous forme de conduite à tenir ou d'événement à prévoir;

b) une fonction qui réalise cette virtualité sous forme de conduite ou d'événement en acte;

c) une fonction qui clôt le processus sous forme de résultat atteint;

3° À la différence de Propp, aucune de ces fonctions ne nécessite celle qui la suit dans la séquence. Au contraire, lorsque la fonction qui ouvre la séquence est posée, le narrateur conserve toujours la liberté de la faire passer à l'acte ou de la maintenir à l'état de virtualité: si une conduite est présentée comme devant être tenue, si un événement est à prévoir, l'actualisation de la conduite ou de l'événement peut aussi bien avoir lieu que ne pas se produire. Si le narrateur choisit d'actualiser cette conduite ou cet événement, il conserve la liberté de laisser le processus aller jusqu'à son terme ou de l'arrêter en cours de route, la conduite peut atteindre ou manquer son but, l'événement suivre ou non son cours jusqu'au terme prévu (...).

4° Les séquences élémentaires se combinent entre elles pour engendrer des séquences complexes» (Bremond, 1966, p. 60-61).

S'agissant des schémas proposés par A. Dundes, C. Bremond trouve qu'ils ont sur la méthode de V. Propp l'avantage «de réaliser plusieurs séquences, à la fois autonomes et combinables entre elles» (Bremond, 1973, p. 63), et par conséquent, de permettre la classi-

fication des contes ou des épisodes en plusieurs catégories: «certains ne sont que l'histoire d'un manque et de sa suppression; d'autres ne sont que l'histoire d'une interdiction, de sa violation, et des conséquences qui en résultent» (Bremond, 1973, p. 63). Cependant, contrairement à l'articulation de la séquence motifémique d'A. Dundes dont le processus narratif de base comporte deux phases, C. Bremond considère que les motifèmes représentent des événements ou actions qui se laissent regrouper en paires, mais que le principe de leur segmentation par A. Dundes demeure plutôt très empirique (*loc. cit.*). Croyant concilier K. Pike et V. Propp, soutient-il, A. Dundes n'a fait que suivre la voie ouverte par le second, alors que celle du premier lui aurait permis d'avoir, entre les motifs et les allomotifs, «une instance intermédiaire permettant d'opposer structurellement, au niveau du feature mode, divers types de manque» (*ibid.*, p. 66). Autrement dit, «une paradigmatique des manques deviendrait possible» (*loc. cit.*).

Sans multiplier les exemples, disons tout de suite que c'est d'une approche structuraliste paradigmatique que nous avons besoin pour décrire, en vue d'en isoler les éléments constitutifs des visions du monde nécessaires à l'interprétation des messages satiriques relatifs au thème des inégalités socio-économiques, le corpus de chansons faisant l'objet d'analyse. Le thème littéraire ayant été défini dans le chapitre introductif comme une construction conceptuelle élaborée en réunissant des éléments discontinus du texte, il nous reste à faire le choix d'une approche structuraliste paradigmatique appropriée. À cet égard, on remarquera que pour répartir les

fonctions «dans des colonnes correspondant aux séquences, comme dans une partition musicale les notes exécutées par chaque instrument» (Bremond, 1973, p. 30), C. Bremond s'inspire d'une disposition en colonnes préconisée par C. Lévi-Strauss. Mais il faut constater que la répartition des fonctions dans des colonnes correspondant aux séquences maintient chez lui l'ordonnance des fonctions de chaque séquence «selon la loi de leur succession chronologique» (*ibid.*, p. 31). Cela revient à dire qu'en réalité, l'approche bremondienne des unités constitutives du récit et de leurs relations s'apparente davantage à l'analyse structurale syntagmatique proppienne qu'au modèle d'analyse structurale paradigmatique lévi-straussienne.

#### 4.1.4. L'analyse structurale préconisée par C. Lévi-Strauss

On remarquera que si C. Lévi-Strauss reconnaît à V. Propp l'avantage de concilier «son principe théorique de permanence de l'ordre de succession, et l'évidence empirique des déplacements qu'on observe, d'un conte à l'autre, pour certaines fonctions ou groupes de fonctions» (Lévi-Strauss, 1973, p. 165), il prend soin de préciser en quoi sa position sur cette question diffère de celle de V. Propp:

«[...] l'ordre de succession chronologique se résorbe dans une structure matricielle atemporelle dont la forme est, en effet, constante; et les déplacements de fonctions ne sont plus qu'un de leurs modes de substitution (par colonnes, ou fractions de colonnes, verticales)» (*loc. cit.*).

Par ailleurs, C. Lévi-Strauss reproche à V. Propp d'avoir conçu le récit comme un système clos, ne contenant pas d'information

sur lui-même, et où le personnage est comparable à un mot nouveau ne figurant pas dans un dictionnaire, ou à un nom propre (un mot dépourvu de contexte), alors que la compréhension d'un terme exige qu'on le permute dans l'ensemble de ses contextes fournis «*par le système des compatibilités et des incompatibilités*» (Lévi-Strauss, p. 162). Dans le cas de la littérature orale de type ethnographique, précise-t-il, «*il existera d'autres contextes, fournis par le rituel, les croyances religieuses, les superstitions, et aussi par les connaissances positives*» (loc. cit.): d'où l'univers du conte doit être défini progressivement et analysé «*en paires d'oppositions diversement combinées au sein de chaque personnage*» (loc. cit.).

Nous n'avons pas l'intention de nous servir directement de l'approche lévi-straussienne. Cependant, la définition de l'univers d'un texte de littérature orale de type ethnographique en paires d'oppositions combinées au sein de chaque personnage, qui y est préconisée, nous est d'une utilité certaine. Ainsi, notre démarche s'inspire des solutions au problème des unités constitutives du récit et de leurs relations qui s'apparentent davantage aux solutions de l'approche lévi-straussienne que de celles préconisées par C. Bremond: d'où le choix des *modèles actantiels greimassiens*.

#### 4.2.1. Présentation des modèles actantiels greimassiens

Inspirés de la recherche syntaxique française, qui attribue un contenu sémantique aux actants *agent vs patient vs bénéficiaire*, les modèles actantiels greimassiens sont conçus «*comme un des principes possibles de l'organisation de l'univers sémantique, trop con-*

sidérable pour être saisi dans sa totalité, en micro-univers, accessibles à l'homme» (Greimas, 1966, p. 174). Les modèles actantiels greimas-siens substituent d'abord à la formulation ternaire de la syntaxe française l'articulation des actants en deux catégories actantielles en opposition binaire: «sujet» vs «objet» et «destinateur» vs «destinataire» (*ibid.*, p. 173); ensuite, y apparaît un couple de circonstants «adjuvant» vs «opposant» (*loc. cit.*); enfin, ils envisagent de réduire les actants syntaxiques à leur statut sémantique et de réunir toutes les fonctions manifestées dans un corpus et attribuées à un seul actant sémantique (*ibid.*, p. 173-174).

L'articulation des actants en catégories actantielles part de la conception fonctionnelle proppienne des *dramatis personae*, où les personnages se définissent par les sphères d'action auxquelles ils participent, c'est-à-dire les faisceaux de fonctions qui leur sont attribuées. Les personnages (qu'A. J. Greimas préfère appeler acteurs) étant variables d'un conte à l'autre, l'invariance de leurs sphères d'action observée en comparant les contes-occurrences du corpus permet de constater ce qui suit:

«[...] si les acteurs peuvent être institués à l'intérieur d'un conte-occurrence, les actants, qui sont des classes d'acteurs, ne peuvent l'être qu'à partir du corpus de tous les contes: une articulation d'acteurs constitue un conte particulier; une structure d'actants, un genre» (*ibid.*, p. 175).

Autrement dit, les actants possèdent, par rapport aux acteurs, «un statut métalinguistique» et présupposent ainsi l'analyse fonc-

tionnelle, «c'est-à-dire la constitution des sphères d'action» (Greimas, 1966, p. 175), achevée. A. J. Greimas en conclut que Propp a su établir, grâce à l'institution des acteurs par la description de leurs fonctions et la réduction des classes d'acteurs à des actants du genre, un inventaire définitif des actants du conte populaire russe. Cet inventaire, dit-il, autorise V. Propp «à donner une définition actantielle du conte populaire russe, comme étant un récit à 7 personnages» (Greimas, 1966, p. 175): l'agresseur ou le méchant, le donateur ou le pourvoyeur, l'auxiliaire ou l'objet magique mis à la disposition du héros, le personnage recherché, le mandateur, le héros et le faux héros<sup>105</sup>.

Dans le même ordre d'idées, «le catalogue des 'fonctions' dramatiques» présenté par E. Souriau (Souriau, 1950) est pour A. J. Greimas un prolongement de la description proppienne avec laquelle il partage deux points de ressemblance<sup>106</sup>:

*«On y trouve, quoique exprimées en d'autres termes, les mêmes distinctions entre l'histoire événementielle (qui n'est pour lui qu'une suite de 'sujets dramatiques') et le niveau de la description sémantique (qui se fait à partir des 'situations', décomposables en procès des actants). On y trouve, finalement, un inventaire limitatif des actants (qu'il baptise, selon la terminologie syntaxique traditionnelle, du nom de 'fonctions') (Gre-*

---

<sup>105</sup>Se servant de la traduction anglaise du livre de V. Propp, A. J. Greimas donne les noms des sept actants du conte merveilleux russe en anglais. En revanche, ceux que nous citons sont tirés de la traduction française du même livre de V. Propp (1970, p. 96-97).

<sup>106</sup>L'inventaire d'E. Souriau, qui limite à 6 fonctions dramatiques le nombre des actants du genre «spectacle dramatique», se présente comme suit: «Lion [...] la Force thématique orientée; Soleil [...] le Représentant du Bien souhaité, de la Valeur orientante; Terre [...] l'Obtenteur virtuel de ce Bien (celui pour lequel travaille le Lion); Mars [...] l'Opposant; Balance [...] l'Arbitre, attributeur du Bien; Lune [...] la Rescousse, redoublement d'une des forces précédentes.» (Greimas, 1966, p. 175-176).

mas, 1966, p. 175).

Cela montre, du moins pour A. J. Greimas, que l'interprétation actantielle peut s'appliquer à un type de récit bien différent du conte populaire, avec des résultats comparables.

Que les inventaires de V. Propp et d'E. Souriau lui aient servi à confirmer qu'«un nombre restreint de termes actantiels suffit à rendre compte de l'organisation d'un micro-univers<sup>107</sup>» (Greimas, 1966, p. 176), cela n'empêche pas A. J. Greimas de souligner leur insuffisance. Celle-ci résiderait dans le fait «de définir un genre par le seul nombre des actants, en faisant abstraction de leur contenu» (loc. cit.), et «de présenter les actants sous la forme d'un simple inventaire, sans s'interroger sur les relations possibles entre eux» (loc. cit.). Ainsi, A. J. Greimas va tenter une catégorisation de l'inventaire des actants, en comparant les inventaires de V. Propp et d'E. Souriau à celui des deux catégories actantielles<sup>108</sup> en opposition binaire tiré par lui des considérations sur le fonctionnement syntaxique du discours. Il en résulte l'identification, dans les deux inventaires précités, de «deux actants syntaxiques constitutifs de la catégorie 'Sujet' vs 'Objet'» (loc. cit.), où la relation entre le sujet et l'objet apparaît avec un investissement sémantique, «celui de 'désir'» (loc. cit.). En d'autres termes, «située sur la dimension mythique de la manifestation»

---

<sup>107</sup>Par le concept de micro-univers, on entend «un ensemble sémantique, susceptible d'être articulé à sa base par une catégorie sémantique (celle de vie/mort, par exemple) et sous-articulé par d'autres catégories qui sont hyponymiquement ou hypotaxiquement subordonnées à la première.

<sup>108</sup>C'est-à-dire les catégories actantielles «sujet» vs «objet» et «destinateur» vs «destinataire» (Greimas, 1966, p. 173).

(*ibid.*, p. 176-177), la transitivité apparaît, «à la suite de cette combinaison sémique, comme un sémème réalisant l'effet de sens 'désir'» (Greimas, 1966, p 177). Ainsi, les genres «conte populaire» et «spectacle dramatique» peuvent, en tant que micro-univers «définis par une catégorie actantielle articulée selon le désir» (*loc. cit.*), produire «des récits-occurrences où le désir sera manifesté sous sa forme à la fois pratique et mythique de 'quête'» (*loc. cit.*).

En ce qui concerne la catégorie actantielle «Destinateur» vs «Destinataire», on retiendra qu'elle est marquée chez E. Souriau «comme l'opposition entre l'Arbitre, attributeur du Bien vs l'Obtenteur virtuel de ce Bien» (*ibid.*, p. 178). Chez V. Propp, le destinateur est articulé en deux acteurs dont le premier est confondu avec l'objet du désir, soit le personnage recherché et son père, tandis que le second apparaît sous le nom de mandateur. Quant au destinataire proppien, «son champ d'activité fusionne complètement avec celui du sujet-héros» (*loc. cit.*). Et cependant que ces deux dernières catégories actantielles constituent un modèle «axé tout entier sur l'Objet, qui est à la fois objet de désir et objet de communication» (*loc. cit.*), il s'agit, dans le cas de la catégorie actantielle «Adjuvant» vs «Opposant», de deux faisceaux de fonctions attribués à deux actants distincts désignés sous ces noms, c'est-à-dire «deux sphères d'activité et, à l'intérieur de celles-ci, deux sortes de fonctions assez distinctes:

«1. les unes qui consistent à apporter l'aide en agissant dans le sens du désir, ou en facilitant la communication;

2. Les autres qui, au contraire, consistent à créer des obstacles, en s'opposant soit à la réalisation du désir,

soit à la communication de l'objet» (ibid., p. 178-9).

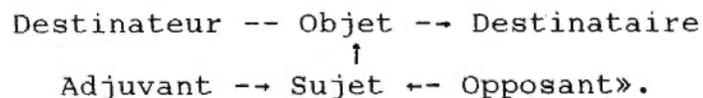
On pourrait dire de la catégorie «Adjuvant» vs «Opposant», dans l'univers mythique dont A. J. Greimas tente d'expliciter la structure actantielle, «qu'il s'agit là de 'participants' circonstanciels, et non de vrais actants du spectacle» (Greimas, 1966, p. 179). Autrement dit, «dans le spectacle projeté sur un écran axiologique» (loc. cit.), l'adjuvant et l'opposant sont comparables à des actants qui représentent, «de façon schématisée, les forces bienfaisantes et malfaisantes du monde, des incarnations de l'ange gardien et du diable du drame chrétien du Moyen Age» (loc. cit.).

A. J. Greimas qui fait remarquer qu'il existe en français un inventaire restreint d'adverbes de qualité, «qui se présentent sous la forme de deux couples oppositionnels: volontiers vs néanmoins, bien vs mal» (loc. cit.), croit qu'on pourrait considérer ces couples oppositionnels d'adverbes comme des catégories aspectuelles. Quant à leur interprétation, dit-il, elle se présenterait de la façon suivante:

«[...] la première catégorie indiquerait, dans le procès dont se trouve investie la fonction, la participation de la volonté, avec ou sans prévision de la résistance; la seconde constituerait la projection, sur la fonction, de l'appréciation que le sujet porte sur son propre procès (quant le sujet s'identifie avec le locuteur)» (ibid., p. 180).

Étant donné que «les fonctions sont considérées comme constitutives des actants» (loc. cit.), conclut A. J. Greimas, il y a lieu «d'admettre que les catégories aspectuelles puissent se constituer en circonstants, qui seraient les formulations hypotaxiques de l'actant-sujet» (loc. cit.). De ce point de vue, l'adjuvant et l'opposant ne sont alors, dans

la manifestation mythique à l'analyse de laquelle A. J. Greimas applique les modèles actantiels, «que des projections de la volonté d'agir et des résistances imaginaires du sujet lui-même, jugées bénéfiques ou maléfiques par rapport à son désir» (Greimas, 1966, p. 180). Ainsi, le modèle actantiel mythique doit sa valeur opérationnelle à sa simplicité, qui réside «dans le fait qu'il est tout entier axé sur l'objet du désir visé par le sujet, et situé, comme objet de communication, entre le destinataire et le destinataire, le désir du sujet étant, de son côté, modulé en projections d'adjuvant et d'opposant» (loc. cit.). De là la représentation schématique des modèles actantiels par la formule canonique suivante:



#### 4.2.2. L'utilité des modèles actantiels selon A. J. Greimas

La valeur opérationnelle des modèles actantiels «pour l'analyse des manifestations mythiques» (loc. cit.) a été confirmée par A. J. Greimas. Celui-ci a par ailleurs appliqué ces modèles d'analyse structurale à d'autres domaines, notamment à l'interprétation des résultats d'«Une enquête clinique sur les comportements d'investissements (...), menée sous forme d'interviews non directives» (ibid., p. 182-183), et à la «critique psychanalytique» (ibid., p. 187). Voilà qui est, du même coup, une confirmation de l'hypothèse selon laquelle l'interprétation actantielle peut s'appliquer à différents types de récit (supra, p. 166-167).

Quant à «l'investissement 'thématique'» des modèles actantiels,

A. J. Greimas trouve que la question des possibilités de leur utilisation à titre d'hypothèse structurante doit commencer par une considération de la relation entre le sujet et l'objet. Selon lui, cette relation est «une modalité de 'pouvoir faire', qui, au niveau de la manifestation des fonctions, aurait retrouvé un 'faire' pratique ou mythique» (Greimas, 1966, p. 180). Autrement dit, elle se présente «comme une relation plus spécialisée, comportant un investissement sémique plus lourd, de 'désir', se transformant, au niveau des fonctions manifestées, en 'quête'» (ibid., p. 180-181). Mais à cause du risque de confusion de «la description du modèle actantiel avec l'analyse qualificative» (ibid., p. 183) qui peut en résulter, A. J. Greimas considère que «La procédure de l'investissement thématique de la relation d'objet» (loc. cit.) ne suffit pas «pour rendre compte de la variation des modèles actantiels et promouvoir leur typologie» (ibid., p. 183-184). Aussi établit-il, en recourant aux schémas de distribution des actants et aux «types de relations stylistiques entre actants et acteurs» (ibid., p. 184), trois critères de «particularisation 'typologisante'» (loc. cit.) des modèles actantiels: le syncrétisme des actants, la division analytique des actants en acteurs hyponymiques ou hypotaxiques et l'absence d'un ou de plusieurs des actants. Le syncrétisme des actants permet de subdiviser les modèles actantiels en genres, «selon la nature des actants qui se laissent syncrétiser» (loc. cit.): le sujet et le destinataire se constituent en archi-actant dans le conte populaire; dans le modèle d'investissement économique, c'est par le syncrétisme de l'objet et du destinataire qu'est réalisé l'archi-actant. La division analytique des actants en acteurs, elle, correspond à

la distribution complémentaire des fonctions des mêmes actants. Quant à l'absence d'un ou de plusieurs actants, elle s'interprète, selon A. J. Greimas qui cite les exemples donnés par E. Souriau, «comme des effets dramatiques produits par l'attente de la manifestation d'un actant» (Greimas, 1966, p. 180).

Disons tout de suite que la «*particularisation typologisante*» des modèles actantiels n'est pas notre préoccupation. Cependant, la division des actants en acteurs, décrite par A. J. Greimas dans deux études postérieures<sup>109</sup> à *Sémantique structurale*, est d'une utilité certaine pour la description structurale du corpus visant à isoler les éléments des visions du monde nécessaires à l'interprétation ultérieure du thème des inégalités socio-économiques. Elle mérite que nous en disions quelques mots. À cet égard, rappelons d'abord que c'est dans le cadre d'une étude sur la séquence, qu'il définit comme une unité linguistique du discours comportant tous les éléments nécessaires du récit que sont la *disjonction*, le *contrat* et l'*épreuve* qu'A. J. Greimas décrit la division des actants du récit en acteurs.

D'après A. J. Greimas, la séquence offre «une certaine distribution d'acteurs, unités lexicalisées à partir d'actants, unités sémantiques de l'*armature* du récit» (Greimas, 1967, p. 224). L'acteur, qui a le statut d'unité lexicale du discours, a également un contenu sémantique minimal qui se définit par la présence des sèmes: «(a)

---

<sup>109</sup>Il s'agit des articles intitulés respectivement «La structure des actants du récit» -- d'abord paru dans *Festschrift André Martinet*, Vord, vol. 23, N° 1-2-3 (1967), p. 221-238, ensuite repris dans *Du Sens*, Paris, Seuil, 1970, p. 249-270 -- et «Les actants, les acteurs et les figures», in *Sémiotique narrative et textuelle*, éd. C. Chabrol, Paris, Larousse, 1973, p. 161-176.

entité figurative (anthropomorphique, zoomorphique ou autre), (b) animé et (c), susceptible d'individuation (concrétisé, dans le cas de certains récits, surtout littéraires, par l'attribution d'un nom propre)» (Greimas, 1967, p. 226). Il peut par ailleurs assumer un ou plusieurs rôles. Un rôle se définit à son tour comme une manifestation, au niveau du discours, d'une qualification (ou d'un attribut) de l'acteur, qualification qui n'est elle-même, du point de vue sémantique, «que la dénomination subsumant un champ de fonctions, c'est-à-dire, de comportements réellement notés dans le récit ou simplement sous-entendus» (ibid., p. 227). Autrement dit, le contenu sémantique minimal du rôle diffère de celui de l'acteur par l'absence du sème d'individuation: «le rôle est une entité figurative animée, mais anonyme et sociale, l'acteur, au contraire, est un individu intégrant et assumant un ou plusieurs rôles» (loc. cit.).

Le concept d'acteur est par ailleurs associé à ceux de figures et de configurations. Pour fonctionner comme actant, qui est de nature syntaxique, l'acteur dont le concept relève de la sémantique doit être pris en charge par la syntaxe narrative ou par la syntaxe linguistique. Mais par rapport à ses emplois syntaxiques, «il se trouve dans la situation comparable à celle d'un lexème nominal qui se plie à toutes les manifestations de la syntaxe» (Greimas, 1973, p. 169). Cela conduit A. J. Greimas à la constatation suivante concernant les figures lexématiques:

«[...] que ces figures ne sont pas des objets fermés sur eux-mêmes, mais qu'elles prolongent à tout instant leurs parcours sémémiques en rencontrant et en accrochant d'autres figures apparentées, en constituant comme des constellations figuratives ayant leur propre organisation» (ibid., p. 170).

Pour citer l'exemple donné par A. J. Greimas, c'est ainsi que «la figure de soleil organise autour d'elle un champ figuratif comportant rayons, lumière, chaleur, air, transparence, opacité, nuages, etc.» (Greimas, 1973, p. 170). De là la conclusion selon laquelle les figures lexématiques, qui, en principe, se manifestent dans le cadre des énoncés, «transcendent facilement ce cadre et dressent un réseau figuratif relationnel s'étalant sur des séquences entières et y constituant des configurations discursives» (loc. cit.).

Distinctes à la fois des formes narratives et des formes phrastiques, les configurations discursives (motifs et thèmes) sont à leur tour «des figures du discours (au sens hjelmslevien<sup>110</sup> de ce terme)» (loc. cit.). De ce fait, elles fondent en partie «la spécificité du discours comme forme d'organisation du sens» (loc. cit.). Elles sont par ailleurs «soumises au filtrage relativisant qui les rattache aux aires et aux communautés sémio-culturelles» (ibid., p. 171).

S'agissant du rôle thématique, qui nous intéresse en particulier, A. J. Greimas explique que le sujet de la narration est invité à poursuivre simultanément deux parcours syntagmatiques -- narratif et discursif -- autonomes et emboîtés qui lui sont imposés:

«[...] d'une part, le programme narratif déterminé par la distribution des rôles actantiels, de l'autre, le sentier privilégié établi par la configuration discursive où une figure, à peine posée, propose un enchaîne-

---

<sup>110</sup>Le terme de figure est employé par L. Hjelmslev pour désigner les non-signes, c'est-à-dire les unités qui constituent séparément soit le plan de l'expression, soit celui du contenu. La phonologie et la sémantique sont ainsi, au sens hjelmslevien, des descriptions de figures et non de signes (A. J. Greimas et J. Courtés, Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Paris, Hachette, 1979, p. 148).

*ment figuratif relativement contraignant*. (Greimas, 1973, p. 171).

Le parcours syntagmatique narratif «est un programme délibérément choisi dans le cadre d'une grammaire narrative» (*ibid.*, p. 172), tandis que le parcours syntagmatique discursif «relève d'un dictionnaire discursif, d'un inventaire fait de configurations constituées à partir d'univers collectifs et/ou individuels fermés» (*loc. cit.*). Il faut se rappeler qu'un dictionnaire discursif se définit comme «un stock de 'thèmes' et de 'motifs' constitués par et pour l'usage des participants d'un univers sémantique (et où l'originalité consisterait dans le tracé de parcours néologiques, possibles mais non encore réalisés)» (*loc. cit.*). Bref, les configurations n'étant autre chose que «des 'formes du contenu' propres au discours» (*loc. cit.*), de ce point de vue la manifestation discursive de la narrativité se ramène à «l'intégration dans les objets narratifs générés par la grammaire narrative, de sa composante sémantique présentée, il est vrai, dans sa forme syntagmatique et déjà élaborée comme forme, et non comme substance, du contenu» (*loc. cit.*).

Si la conjonction des instances narrative et discursive ainsi faite aboutit à «l'investissement des contenus dans les formes grammaticales canoniques de la narration et permet la délivrance des messages narratifs sensés» (*loc. cit.*), il reste que la définition du discours «comme la forme élaborée du contenu se manifestant à l'aide de configurations de caractère syntagmatique» (*ibid.*, p. 172) pose le problème de l'organisation structurale des mêmes configurations. Le problème est de savoir, d'une part, «si les configurations discursives peuvent être soumises à l'analyse structurale» (*ibid.*, p. 173), et d'autre part, si «cette analyse peut dégager des éléments nominaux dis-

crets susceptibles d'être confrontés et ajustés terme à terme avec les rôles actantiels» (Greimas, 1973, p. 173). Or les exemples donnés à l'appui de ses réflexions ont amené A. J. Greimas à faire cette constatation:

*«La projection de leurs virtualités sur une isotopie discursive quelconque, tout en permettant leur manifestation diffuse tout le long du discours (ou d'une tranche du discours), leur impose une certaine discipline en n'autorisant la réalisation que de certains parcours figuratifs à l'exclusion d'autres, suspendus» (loc. cit.).*

Il s'ensuit que *«Toutes proportions gardées, la configuration discursive correspond, dans le discours, au rôle thématique comme le lexème correspond au sémème dans le cadre de l'énoncé» (loc. cit.).*

D'autre part, alors que *«la configuration englobe dans son sein toutes les figures -- nominales, verbales, mais aussi circonstancielles tels l'espace et le temps -- qu'elle est susceptible d'associer» (ibid., p. 174)*, le rôle thématique n'est qu'une figure nominale. Mais on peut dire qu'il subsume, dans des limites prescrites par l'isotopie du discours, toutes les autres figures de sa configuration:

*«En plus du thème, c'est aussi un rôle et, sur le plan linguistique, on peut lui trouver un équivalent structural dans le nom d'agent qui est à la fois un nom (= une figure nominale) et un agent (= un rôle para-syntaxique)» (loc. cit.).*

Ainsi, un rôle thématique se définit-il par *«la réduction de la configuration discursive à un seul parcours figuratif réalisé ou réalisable dans le discours» (loc. cit.)*, et par *«la réduction de ce parcours à un agent compétent qui le subsume virtuellement» (loc. cit.)*. L'exemple d'un personnage de roman montre par ailleurs que celui-ci est

introduit par l'attribution d'un nom propre qui lui est conféré, «se construit progressivement par des notations figuratives consécutives et diffuses le long du texte, et ne déploie sa figure complète qu'à la dernière page, grâce à la mémorisation opérée par le lecteur» (Greimas, 1973, p. 174). A. J. Greimas en conclut donc que l'on peut substituer à la mémorisation opérée par le lecteur la description analytique du texte, «(= sa lecture au sens du faire sémiotique) qui doit permettre de dégager les configurations discursives dont il est constitué et à les réduire aux rôles thématiques dont il est chargé» (loc. cit.).

Que penser de l'utilité des modèles actantiels greimas-siens? Disons d'abord avec A. Fossion et J.-P. Laurent que le modèle d'analyse structurale proposé par A. J. Greimas «séduit par sa rigueur» (Fossion, p. 52). Mais comme nous l'avons précisé plus tôt, la «particularisation typologisante» à laquelle une grande place y est faite ne nous est pas d'une grande utilité. En revanche, la division des actants en acteurs et l'association du concept d'acteurs à ceux de configurations discursives et de rôles thématiques s'avèrent fort utiles. Nous en retiendrons deux choses: d'une part, que «la configuration correspond, dans le discours, au rôle thématique comme le lexème correspond au sémème dans le cadre de l'énoncé» (Greimas, 1973, p. 173), et d'autre part, que le rôle thématique se définit par «la réduction de la configuration discursive à un seul parcours figuratif réalisé ou réalisable dans le discours» (ibid., p. 174) et par «la réduction de ce parcours à un agent compétent qui le subsume virtuellement» (loc. cit.).

Appliquée à l'analyse structurale du corpus de chansons que nous avons en vue, cette dernière définition du rôle théma-

tique permet d'isoler, à partir des rôles thématiques dont il reste à dénommer ce qu'A. J. Greimas appelle les agents compétents, les éléments constitutifs des visions du monde nécessaires à l'interprétation ultérieure des messages satiriques que recèlent ces chansons.

#### 4.2.3. Le problème des rôles thématiques et des personnages

Si les définitions greimassiennes de configurations discursives et de rôles thématiques peuvent nous être d'une grande utilité, nous ne saurons toutefois nous servir des modèles actantiels greimassiens tels quels. En effet, non seulement A. J. Greimas lui-même reconnaît la portée quelque peu limitée de leur fonctionnement, mais d'aucuns ont aussi des doutes au sujet du concept d'acteur que ce dernier préfère à celui de personnage. Il convient que nous clarifions ces problèmes avant d'aborder l'analyse structurale du corpus proprement dite.

Commençons par rappeler qu'A. J. Greimas ne s'est pas leurré sur la portée réelle de la formule canonique:

$$\begin{array}{c} \text{«Destinateur -- Objet --> Destinataire} \\ \uparrow \\ \text{Adjuvant --> Sujet <-- Opposant»} \end{array}$$

constituant la représentation schématique du fonctionnement de ses modèles actantiels. D'ailleurs n'écrit-il pas, en parlant de l'application initiale de la même formule canonique à l'analyse des manifestations mythiques, que *«ce modèle semble posséder, en raison de sa simplicité, et pour l'analyse des manifestations mythiques*

seulement, une certaine valeur opérationnelle<sup>111</sup>»? (Greimas, 1966, p. 180).

On constatera par ailleurs avec C. Calame que le modèle actantiel greimassien a subi, «sur le mode implicite, différentes modifications pour finalement, dans le Dictionnaire<sup>112</sup>, briller ... par son absence» (Calame, 1985, p. 143). Il faut aussi remarquer que le concept greimassien d'acteur prête à la critique, comme l'illustre l'opinion de C. Bremond résumée ci-après.

D'après C. Bremond, la distinction introduite par A. Greimas «entre deux paliers d'études des structures narratives, correspondant respectivement à la grammaire fondamentale et à la grammaire superficielle du récit» (Bremond, 1973, p. 88-89), revient à soutenir l'opinion suivante:

«[...] que tout récit, considéré à un certain niveau, relativement ésotérique, peut être interprété comme un jeu de catégories conceptuelles et, à un autre, plus immédiatement perceptible, comme une séquence de tâches et d'épreuves dont des êtres humains (ou humanisés) sont les acteurs» (ibid., p. 89).

Pour sa part, C. Bremond soutient que si la forme narrative est apte «à figurer, par comparaison ou métaphore, le jeu des idées abstraites [...], elle figure ce qu'elle n'est pas» (ibid., p. 90). De ce point de vue, dit C. Bremond, on peut considérer que chez A. J. Greimas «Le parcours d'une chaîne de relations comme celles qui existent entre les termes du modèle constitutionnel s'effectue à travers une séquence d'opérations temporalisées» (loc. cit.), ce qui lui offre cette possibilité:

---

<sup>111</sup>C'est nous qui soulignons.

<sup>112</sup>Dans Sémiotique; dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Paris, Hachette, 1979, p. 3-5, ne figurent en effet que les définitions de l'actant, du rôle actantiel et du statut actantiel.

*«[...] d'abord de présenter sous forme de récit la progression de la pensée d'un terme à l'autre; puis éventuellement, par attribution aux termes de l'énoncé du dynamisme opératoire qui fait passer de l'un à l'autre, de projeter dans le temps, sous forme d'événements, les relations d'abord saisies comme achroniques; puis encore, par anthropomorphisation des termes (qui deviennent des personnages) et des relations (qui deviennent des actions de ces personnages), de travestir en récit d'aventures la spéculation logique initiale (Bremond, 1973, p. 90).*

Mais C. Bremond ne peut pas s'expliquer que l'anthropomorphisme soit une loi du récit; que l'on ne fasse correspondre aux opérations syntaxiques de la grammaire fondamentale que le faire anthropomorphe *«(qui suppose un sujet humain actif) et non toute espèce de devenir»* (ibid., p. 91); que les événements racontés revêtent un caractère nécessairement anthropomorphe et qu'en plus *«cet anthropomorphisme se concentre sur le 'faire', la performance»* (loc. cit.). Bref, la notion d'anthropomorphisme n'est pas claire aux yeux de C. Bremond qui voudrait bien y voir, à la rigueur, la personification d'un objet, au niveau de la manifestation linguistique et non à celui des structures narratives. Ce qui confère à un objet *«le classème 'humain'»*, dit-il, *«C'est la langue peut-être, et non pas le récit»* (loc. cit.). En d'autres termes, *«Nous n'aurions affaire à une véritable personification par le récit que si celui-ci prêtait explicitement à l'objet des volontés et des passions [...]»* (loc. cit.).

Tout en étant d'accord avec les spécialistes qui ont fait de sérieuses réserves sur la valeur de certains aspects des modèles actantiels greimassiens, nous dirons avec d'autres que l'on peut toutefois, pour les besoins de la cause, choisir de

n'utiliser que l'un ou l'autre niveau d'analyse prescrits par ces modèles. Pour citer un exemple, P. Haidu considère que «*Des trois niveaux actantiels -- ceux du rôle, de l'acteur et de l'actant -- ce sont surtout le premier et le dernier qui intéresseront la sémiotique socio-historique comme éléments méthodologiques*» (Haidu, 1985, p. 216).

Dans le même ordre d'idées, c'est la définition greimasienne du rôle thématique qui intéresse en particulier notre analyse structurale du corpus de chansons qui vise à isoler, à partir des rôles thématiques, les éléments constitutifs des visions du monde nécessaires à l'interprétation des messages satiriques relatifs au thème des inégalités socio-économiques. D'un autre côté, cette définition du rôle thématique est d'autant plus intéressante qu'elle permet de remplacer avantageusement le terme greimassien d'acteur par celui de personnage utilisé notamment par Ph. Hamon. En effet, Ph. Hamon donne du personnage une définition qui est non seulement apparentée aux définitions greimassiennes de l'acteur et du rôle thématique, mais qui permet aussi de parer la critique de l'approche greimassienne par C. Bremond: c'est-à-dire l'interprétation greimassienne de tout récit d'abord «*comme un jeu de catégories conceptuelles*», ensuite «*comme une séquence de tâches et d'épreuves dont des êtres humains (ou humanisés) sont les acteurs*» (Bremond, 1973, p. 89).

Ph. Hamon définit le personnage comme «*une sorte de morphème doublement articulé, morphème migratoire manifesté par un signifiant discontinu (un certain nombre de marques) renvoyant à un signifié discontinu (le 'sens' ou la 'valeur' du personnage)*» (Hamon, 1977, p. 124-125). L'analyse du *signifiant* du personnage ainsi défini porte sur la représenta-

tion, la prise en charge et la désignation du personnage «sur la scène du texte par un signifiant discontinu, un ensemble dispersé de marques que l'on pourrait appeler son 'étiquette'» (Hamon, p. 142). On remarquera qu'à l'instar de la configuration discursive greimassienne, cette étiquette intègre «un paradigme d'équivalences qui peut balayer un champ étendu de marques» (ibid., p. 144) allant du déictique au nom propre et à la titrologie officielle. Quant à l'analyse du signifié, le personnage est décrit comme «[...] la collaboration d'un effet de contexte (soulignement de rapports sémantiques intratextuels) et d'une activité de mémorisation et de reconstruction opérée par le lecteur» (ibid., p. 126).

Cela rappelle évidemment la description analytique greimassienne du texte, c'est-à-dire «[...] (sa lecture au sens du faire sémiotique) qui doit permettre de dégager les configurations discursives dont il est constitué et à les réduire aux rôles thématiques dont il est chargé» (Greimas, 1973, p. 174). Toutefois, Ph. Hamon note à propos de la notion de rôle thématique qu'il s'agit «d'un palier intermédiaire entre l'actant et l'acteur» (Hamon, p. 174), au niveau où «se place C. Lévi-Strauss quand il définit des classes de personnages-types comme 'le dénicheur d'oiseau', 'la fille folle de miel', 'le voisin provocateur', 'la grand-mère libertine'» (loc. cit.). Ainsi, la lisibilité d'un texte est pour lui fonction de la capacité du lecteur non seulement de «situer un personnage dans une échelle de personnages-types et de relations d'oppositions ou de ressemblances» (Hamon, p. 140), mais aussi de «prévoir certains déroulements-types» (loc. cit.).

En récapitulant, nous retiendrons des critiques et des clarifications des modèles actantiels greimassiens que si le

fonctionnement initial de ces derniers modèles -- schématiquement représenté par une formule canonique -- ne fait pas l'unanimité, il est loisible à un analyste de ne se servir que de leurs aspects jugés indispensables. Pour les besoins de la description du corpus à laquelle nous allons procéder, nous intéressons en particulier la définition greimassienne du rôle thématique. Faut-il rappeler à cet égard que selon A. J. Greimas lui-même, on peut trouver au rôle thématique, sur le plan linguistique, «un équivalent structural dans le nom d'agent» (Greimas, 1973, p. 174), tandis qu'au plan discursif il se définit par «la réduction de la configuration discursive à un seul parcours figuratif réalisé ou réalisable dans le discours» (loc. cit.), et «la réduction de ce parcours à un agent compétent qui le subsume virtuellement» (loc. cit.). Cependant, le terme d'agent compétent fera place à celui de personnage, terme que nous empruntons à Ph. Hamon. Nous ferons toutefois la distinction entre les personnages anthropomorphes, tels le Congo, la République du Zaïre, le fleuve Zaïre, et les personnages-types, tels les nouveaux riches et leurs «deuxièmes bureaux», les directeurs généraux et leurs entourages, les commerçantes âgées et leurs gigolos, etc.

Les rôles (qui entrent en opposition pertinente entre eux) relevant par ailleurs de l'analyse des fonctions (Greimas, 1967, p. 227), notre analyse structurale consistera d'abord à décrire les personnages de chaque chanson et leurs fonctions comme étant les unités constitutives nécessaires à l'interprétation du thème des inégalités socio-économiques. Nous établirons ensuite, en guise de synthèse au niveau de chaque chanson analy-

sée et à celui des chansons appartenant au même genre<sup>113</sup>, les rapports d'identité ou d'opposition entre les traits distinctifs des différents personnages, en situant ces traits distinctifs sur un nombre réduit d'axes sémantiques: les axes du civisme, de l'éthique, de la grandeur et de la vertu pour les chansons de propagande politique; ceux de l'âge, de l'appartenance tribale, de l'état civil, de l'intégrité, de la réaction aux avances des partenaires âgés, de la rivalité opposant certains personnages-types, du sexe et de la situation financière pour les chansons satiriques.

#### 4.3.1. Analyse structurale des chansons de *propagande politique*

Sont décrites sous ce titre quatre chansons de propagande politique, que nous abordons dans l'ordre chronologique: soit «*Objectif 80*», produite par Rochereau et l'orchestre Afrisa pour la campagne électorale en faveur de Mobutu, candidat unique aux premières élections aux suffrages directs truquées de 1970; «*République du Zaïre*», une chanson de Franco et de l'orchestre O. K. Jazz célébrant le changement du nom de la République démocratique du Congo en République du Zaïre survenu le 27 octobre 1971; «*Belela Authenticité na Congrès ya MPR*» (= Criez l'authenticité au congrès du MPR), une autre chanson de Franco avec l'orchestre O.K. Jazz, produite dans le cadre du premier congrès du parti unique en 1972; «*Candidat na biso Mobutu*» (= Notre candidat est Mobutu), produite par Franco et l'orchestre O. K. Jazz pour la

---

<sup>113</sup>C'est-à-dire les chansons de propagande politique ou les chansons satiriques.

campagne électorale en faveur de Mobutu, encore candidat unique aux élections présidentielles de 1984.

#### 4.3.1.1. «Objectif 80» (1970)

Les personnages d'«Objectif 80» sont notamment le candidat Mobutu, le Congo, ses citoyens et sa jeunesse. Leurs rôles thématiques se présentent de la façon suivante:

- Le candidat Mobutu est un homme providentiel dont les fonctions comprennent la conquête de l'indépendance économique, la création d'un parti unique avec une idéologie nationaliste, la recherche du bonheur de chaque Congolais, le partage équitable des richesses nationales entre tous les citoyens et les projets d'avenir pour faire de la République démocratique du Congo d'alors en l'an 1980 le pays dont le niveau de vie est le plus élevé du continent africain<sup>11</sup>.

- Coeur de l'Afrique, le Congo est un personnage anthropomorphe qui a pour fonction l'amour de la paix dans le monde.

- Électeurs dévoués et futurs maîtres du Congo, les citoyens et la jeunesse du Congo ont pour fonctions l'offre d'appui au candidat Mobutu et la contribution individuelle à ses projets d'avenir.

Axés sur la vertu et la grandeur, les traits distinctifs du candidat Mobutu, homme providentiel, et ceux du Congo, coeur de l'Afrique, sont en rapports d'identité. Les mêmes rapports d'identité marquent aussi les traits distinctifs des citoyens

---

<sup>11</sup>La chanson doit son titre *Objectif 80* à cette promesse électorale de Mobutu, candidat unique aux élections présidentielles de 1970.

congolais et de la jeunesse congolaise lorsqu'ils sont placés sur l'axe du civisme, leurs fonctions concernant l'appui au candidat Mobutu et la contribution à ses projets d'avenir.

#### 4.3.1.2. «République du Zaïre» (1971)

Les personnages de «République du Zaïre» sont Mobutu, le fleuve et le pays rebaptisés Zaïre et les Zaïrois. Quant à leurs rôles thématiques, ils se présentent comme suit:

- Mobutu est un leader, penseur et justicier élu par le peuple. Les fonctions correspondant à ces attributs ou qualifications comprennent la convocation de ses pairs, la réhabilitation des traditions et des noms ancestraux du pays, le changement de l'hymne national et du drapeau.

- Majestueux, le fleuve est un personnage anthropomorphe dont la fonction correspondant à cet attribut est la traversée spectaculaire de toutes les régions du pays, depuis les trois provinces de l'est jusqu'à l'océan.

- Beau et fécond, le pays rebaptisé Zaïre est un autre personnage anthropomorphe de «République du Zaïre». Ses fonctions sont l'engendrement d'entreprises minières (*Gécamines* et *Kilomoto*), du barrage d'Inga, d'émetteurs radiophoniques (le «*Grand Tam-tam d'Afrique*»), d'une cité du parti unique (*Nsele*), d'un village de pêcheurs (*Kinkole*) et de Mobutu.

- La reconnaissance au Zaïre et à Mobutu et la bénédiction<sup>115</sup> de celui-ci sont les fonctions des Zaïrois, dévoués.

---

<sup>115</sup>L'expression utilisée dans la chanson en lingala est *Mokako sua!* Il s'agit d'un souhait de bonheur et de prospérité ou d'une invocation de l'intervention divine.

Bref, les traits distinctifs des trois principaux personnages de cette chanson, i.e. Mobutu, la République du Zaïre et le fleuve Zaïre, sont, sur l'axe de la grandeur, marqués par les rapports d'identité.

#### 4.3.1.3. «*Belela Authenticité na Congrès ya MPR*» (1972)

Les personnages de «*Belela Authenticité na Congrès ya MPR*» sont les Zaïrois d'une part, le parti unique qu'est le MPR (Mouvement populaire de la révolution) d'autre part.

Pour ce qui concerne leurs rôles thématiques, les Zaïrois ont pour fonctions la demande d'un congrès en vue de régler les problèmes du pays, la participation à ce congrès, l'amour du parti unique, l'appui à la politique de l'authenticité prônée par Mobutu et le don de leur assistance à ce dernier.

La fonction du parti unique est la convocation du congrès du MPR pour tous les Zaïrois.

Les Zaïrois et le parti unique sont en rapport d'identité sur l'axe du civisme.

#### 4.3.1.4. «*Candidat na biso Mobutu*» (1984)

Les personnages de «*Candidat na biso Mobutu*» sont le candidat Mobutu, la majorité des citoyens, qui lui sont apparemment reconnaissants, et les soi-disant opportunistes, qui lui sont hostiles. Désignées par des substantifs exprimant leurs actions, les rôles thématiques de ces personnages se présentent comme suit:

- Le candidat Mobutu est un envoyé de Dieu et l'unique sauveur du pays. Aussi les fonctions correspondant à ces qua-

lifications ou attributs sont-elles la réunification et la pacification de son pays.

- Le groupe de citoyens reconnaissants au candidat Mobutu est constitué par diverses catégories sociales: la foule dans les rues, les vendeurs au marché, les paysans, les enfants scolarisés, les voyageurs, les patients des hôpitaux, les détenus, les institutions nationales et l'administration publique, les entreprises publiques et privées, la presse, les troupes théâtrales, les orchestres, les associations sportives, les différentes religions. Les fonctions de ce groupe de citoyens comprennent la recommandation du candidat Mobutu aux parents qui vont voter, l'approbation de sa candidature au comité central du parti unique, la participation à la campagne électorale en faveur de lui, l'intercession pour lui auprès de Dieu, la dénonciation des étrangers et la chasse aux sorcières.

- Infiniment petit par rapport au premier, le groupe de soi-disant opportunistes hostiles au candidat Mobutu ne comprend que les sorcières et les étrangers. Les fonctions de ces derniers sont la dénonciation clandestine des mobutistes pour les sorcières, l'incitation à la sédition et la convoitise des richesses nationales du sous-sol pour les étrangers.

Situés sur les axes de l'éthique et de la vertu, l'hostilité des sorcières envers le candidat Mobutu et la gratitude de la grande majorité des citoyens envers lui sont marqués par le rapport d'opposition. En revanche, les traits distinctifs des sorcières et des étrangers accusés d'opportunisme sont marqués par le rapport d'identité.

#### 4.3.2. Analyse structurale des chansons satiriques

Encore abordées dans l'ordre chronologique, sont décrites sous ce titre vingt et une chansons satiriques, dont dix-sept chansons de Franco et des musiciens de l'O.K. Jazz (orchestre appartenant à Franco), et quatre chansons d'autres orchestres ou musiciens. Les dix-sept chansons de Franco et des musiciens de l'O.K. Jazz sont: «*Chérie Bondowe*» et «*Chérie Bondowe II*» (1973), «*Azwakate azwi lelo*» (1977), «*Mama na Kyky*» (1977), «*Nakoma mbanda ya mama ya mobali na ngai*» (1977), «*Lisolo ya Adamo na Nzambe*» (1978), «*Iluse*» (1981), «*Mobali malamumu*» (1981), «*Farceur*» (1982), «*Lettre à M. le Directeur Général*» (1983), «*Tu vois*» et «*Mamumu*» (1984), «*La réponse de Mamumu*», «*Mario I*»<sup>116</sup>, «*Mario II*», «*Mario III*» (1985) et «*La réponse de Mario*» (1988). Les quatre chansons restantes sont «*Londende*» et «*Mongali*» (1974), de Tabu Ley (alias Rochereau); une autre chanson intitulée «*Mongali*» (1974), par Soki Vangu et Shaba Kahamba avec l'orchestre Bella Bella; «*Mwana'nsuka*», une chanson de Miyalu enregistrée aux éditions Mazadis de Franco.

##### 4.3.2.1. «*Chérie Bondowe*» (1973)

Les personnages-types de «*Chérie Bondowe*» sont une commerçante âgée et coquette surnommée Chérie Bondowe, ses gigolos, son coquet d'ex-mari surnommé Papa Bondowe et une jeune fille dont celui-ci s'éprend. Leurs fonctions sont les suivantes:

---

<sup>116</sup>Les nombres servant à distinguer les trois différentes versions de la chanson Mario transcrites et traduites ici sont de nous.

- Pour la commerçante âgée: la vente de boissons bizarres<sup>117</sup> au marché dans un débit de boissons exploité par elle, le port de perles *zikida* autour des reins, la recherche et l'entretien des gigolos, la fréquentation des music-halls (sans toutefois danser à cause de son âge avancé).

- Pour le coquet d'ex-mari: le déguisement en jeune homme et le don d'argent à une jeune fille pour lui plaire.

- Pour le gigolo: la consommation des mets délicats (la banane des Antilles pilée et la sauce *mosaka*) chez la commerçante âgée et l'extorsion de l'argent à cette dernière.

- Pour la jeune fille: le refus des avances faites par le vieux coquet Papa Bondowe.

Bref, les traits distinctifs de la commerçante âgée sont en rapport d'opposition avec ceux du gigolo sur les axes de la situation financière, de l'âge et du sexe, comme ceux du vieux coquet d'ex-mari le sont sur les axes de l'âge et du sexe avec ceux de la jeune fille à laquelle il fait la cour. En revanche, les traits distinctifs du gigolo et ceux de la jeune fille sont en rapport d'opposition sur l'axe de la réaction aux avances des partenaires âgés.

#### 4.3.2.2. «Chérie Bondowe II» (1973)

À son tour, «Chérie Bondowe II» comprend deux personnages: les femmes d'autrefois et celles d'aujourd'hui, avec les modes

---

<sup>117</sup>Il s'agit notamment de *tangawisi* (boisson sans alcool fabriquée à base de gingembre, à laquelle on attribue la vertu curative et aphrodisiaque et que vendent les commerçantes de conditions pauvres) et de *lunguila* (boisson alcoolique illicite distillée et consommée dans les quartiers défavorisés de Kinshasa).

de leurs époques respectives. Leurs fonctions se présentent comme suit:

- Pour les femmes d'autrefois: le port de perles *zikida* autour des reins.

- Pour les femmes d'aujourd'hui: la connaissance de la danse *dingoma*, le port de la jupe *zibola*, des foulards de tête et des bijoux en or, ainsi que l'attachement au mari.

Sans pertinence pour l'interprétation du thème des inégalités socio-économiques, les traits distinctifs des vieilles et ceux des jeunes femmes sont en rapport d'identité sur l'axe du sexe et en rapport d'opposition sur celui de l'âge.

#### 4.3.2.3. «Mongali», par Tabu Ley et l'orchestre Afrisa (1974)

La chanson de Tabu Ley intitulée «Mongali» compte à son tour deux personnages-types: un gigolo appelé Mongali et une femme âgée inconnue qui l'entretient. Leurs fonctions sont:

- Pour le gigolo: l'amour de la nourriture délicate, de l'argent de la femme âgée et des sorties.

- Pour la femme âgée: le récit de rêves prémonitoires visant à empêcher le gigolo de sortir, la préparation de mets délicats et le don d'argent pour gagner son amour, l'invitation du gigolo à l'accompagner au spectacle du musicien Tabu Ley, le port de perles *zikida* et de blouse *mabaya* pour plaire au gigolo.

Les traits distinctifs de la femme âgée et ceux de son gigolo Mongali sont en rapport d'opposition sur les axes de la situation financière, du sexe et de l'âge.

#### 4.3.2.4. *«Mongali»*, par Soki Vangu et Shaba Kahamba (1974)

L'une des premières chansons satiriques portant ce titre à avoir développé le thème du gigolo au cours de la première moitié des années soixante-dix<sup>118</sup>, *«Mongali»* de Soki Vangu et Shaba Kahamba compte trois personnages-types: un apologiste de la polygamie urbaine pour les nouveaux riches, une jeune fille dont il fait son *«deuxième bureau»*<sup>119</sup> et le jeune amant de celle-ci appelé Mongali. Les fonctions de ces personnages se présentent comme suit:

- En ce qui concerne l'apologiste de la polygamie urbaine pour les nouveaux riches: la visite à la jeune fille et la demande en mariage, l'apologie du mariage polygamique avec un riche, l'hébergement de la jeune fille dans une maison à louer et l'expression du sentiment de satisfaction, la découverte du jeune amant de la jeune fille caché sous le lit et l'expulsion des jeunes amants de la maison.

- Pour la jeune fille devenue *«deuxième bureau»* de l'apologiste de la polygamie urbaine pour les nouveaux riches: la mise en garde de ce dernier contre le mariage polygamique, l'affectation de l'amour visant à l'argent et la duperie, la vie affective avec son jeune amant Mongali, l'envoi du même Mongali à se cacher sous le lit au retour du riche polygame.

- Pour le jeune amant appelé Mongali: la vie en cachette

---

<sup>118</sup>Nous en connaissons trois. Mais l'auteur de la troisième ne nous étant pas connu, nous n'en étudions que deux, celle de Soki Vangu et Shaba Kahamba avec l'orchestre Bella Bella ainsi que celle de Tabu Ley avec l'orchestre Afrisa.

<sup>119</sup>Deuxième bureau est un euphémisme pour maîtresse.

avec la jeune femme dans la maison louée par le riche polygame et le devoir de se cacher sous le lit au retour de ce dernier.

En résumé, les traits distinctifs du riche polygame sont en rapport d'opposition avec ceux de son «deuxième bureau» sur les axes du sexe, de l'âge, de l'état civil (marié vs non mariée) et de la situation financière, tandis qu'ils sont en rapport d'opposition avec ceux de Mongali sur les trois derniers axes et en rapport d'identité sur le premier.

#### 4.3.2.5. «*Londende ya bolingo*» (1974)

Les personnages-types de «*Londende ya bolingo*» sont un caissier de l'État et une jeune femme dont s'éprend ce dernier. Leurs fonctions se présentent comme suit:

- Pour le caissier de l'État: la tenue de la caisse de l'État, l'offre de prendre en charge la jeune femme et la promesse de cadeaux (billet de voyage en Europe, voitures pour faire des taxis) à cette dernière en échange de ses faveurs.

- Pour la jeune femme: la dissimulation de son identité de femme mariée, l'acceptation de l'offre lui faite par le caissier de l'État et le mépris des nouveaux riches de Kinshasa.

Quant aux relations entre les traits distinctifs des deux personnages-types, on a affaire aux rapports d'opposition sur les axes de la situation financière, du sexe et, éventuellement, de l'âge.

#### 4.3.2.6. «*Azwakate azwi lelo*» (1977)

Les personnages-types d'«*Azwakate azwi lelo*» sont un richard appelé Feli, son épouse et son «deuxième bureau» (jeune concubi-

ne). Voici leurs rôles thématiques ou attributs et fonctions:

- Richard, Feli a pour fonctions l'hébergement du «deuxième bureau» au quartier luxueux de Binza à Kinshasa, l'achat d'une parcelle et d'une voiture pour le même «deuxième bureau», le voyage en Europe avec elle.

- L'épouse légitime a pour fonctions la culpabilisation de son mari pour avoir choisi une pauvre comme deuxième femme, l'espionnage et le dénigrement de celle-ci.

- Pour le «deuxième bureau»: a) en tant qu'écolière campagnarde à Kisangani, elle a comme fonctions correspondantes le lissage de ses pieds rugueux avec une pierre à la rivière, le coucher dans un *kitikwala*<sup>120</sup> plein de punaises, l'utilisation d'une fosse d'aisances pour faire ses besoins et le port de chaussures en plastique; b) quand elle est vacancière à Kinshasa, ses fonctions sont le déplacement en *fulafula*<sup>121</sup> et l'acquisition d'un amant riche; c) devenue «deuxième bureau» d'un richard, elle a comme fonctions correspondantes l'achat de bottines et d'«*abacost*» à son père, l'achat et le mauvais port de sandales, l'achat et la consommation d'un pain de savon jaune pris pour un fromage, la sortie au cinéma et la mauvaise utilisation du siège à bascule, la sortie au dancing «*Un-deux-trois*» et la confusion du dancing avec l'Europe à cause de l'éclairage électrique, la mauvaise utilisation des w.c. modernes du dancing.

Pour résumer, les traits distinctifs du richard et ceux de

---

<sup>120</sup>Un lit fait de branches de palmier.

<sup>121</sup>Camion transformé en bus pour le transport public

son «deuxième bureau» sont en rapport d'opposition sur les axes de l'âge, de la situation financière et du sexe; ceux de l'épouse légitime et du «deuxième bureau» le sont sur l'axe de l'âge, alors qu'ils sont en rapports d'identité sur l'axe du sexe.

#### 4.3.2.7. *«Mama na Kyky» (1977)*

Dans *«Mama na Kyky»*, les personnages-types sont une épouse légitime appelée Mama na Kyky, son riche mari Papa na Kyky et son amie qui est devenue le «deuxième bureau» de ce dernier.

Pour ce qui concerne leurs rôles thématiques, les fonctions de l'épouse légitime sont la bouderie et l'accusation de l'amie qui lui a volé son mari. Les fonctions du riche mari sont l'infidélité et la construction d'une maison pour l'amie de sa femme devenue son «deuxième bureau». Celles du «deuxième bureau» sont à leur tour la fréquentation de l'épouse légitime, le vol du mari de cette dernière et la raillerie.

Quant aux traits distinctifs pertinents, il existe sur les axes de la situation financière et du sexe des rapports d'opposition entre les traits distinctifs du riche mari et ceux de l'amie de sa femme devenue son «deuxième bureau». D'autre part, peuvent être établis entre les traits distinctifs de l'épouse légitime et ceux de son ex-amie des rapports d'identité sur l'axe du sexe et d'opposition (mariée vs non mariée) sur celui de l'état civil.

#### 4.3.2.8. *«Nakoma mbanda ya mama ya mobali na ngai» (1977)*

L'épouse d'un universitaire nommé cadre supérieur, ce dernier, les gens de son village natal, ses frères, ses soeurs, sa

mère et son père sont les personnages-types de «*Nakoma mbanda ya mama ya mobali na ngai*». Les fonctions de ces personnages types se présentent comme suit:

- Pour l'universitaire nommé cadre supérieur: le mariage pendant ses études au campus universitaire de Kinshasa, la formation en Europe aux frais du parti unique au pouvoir, le retour au pays et l'obtention d'une nomination comme cadre supérieur, les missions officielles à l'étranger, le don d'argent à ses parents, la prise d'une deuxième femme.

- Pour l'épouse de l'universitaire et cadre supérieur: le mariage, l'accompagnement de son mari en Europe et le retour au pays avec lui, la préparation des repas pantagruéliques pour les parents de son mari, l'achat de produits de toilette, la brouille avec ses beaux-frères au sujet de leur utilisation abusive de la voiture, avec ses belles-soeurs ainsi que sa belle-mère au sujet des dons d'argent par son mari, l'achat de beignets et de *tangawisi* à son beau-père, le don d'argent à ce dernier.

- Pour les gens du village de l'universitaire et cadre supérieur: l'exode rural et l'envahissement de la maison de leur parent nommé cadre supérieur à Kinshasa, les repas pantagruéliques et la bouderie de la belle-soeur qui les leur prépare.

- Pour les beaux-frères: la brouille avec leur belle-soeur au sujet de l'utilisation de la voiture, la dénonciation calomnieuse de celle-ci et la visite chez un féticheur en vue de la faire répudier et de recevoir plus d'argent de leur frère.

- Pour les belles-soeurs: la demande d'argent à leur frère

et la brouille avec leur belle-soeur à ce sujet, la dénonciation calomnieuse et la bouderie de celle-ci, la visite chez un féticheur dans le but de la faire répudier et de recevoir plus d'argent de leur frère.

- Pour la belle-mère: la demande d'argent à son fils, la conversation avec lui derrière la maison et la dénonciation calomnieuse de sa bru, l'imitation de tout ce que sa bru fait à la maison, la rivalité avec elle et l'achat de tous les produits de beauté qu'elle achète, la bouderie de celle-ci et de ses enfants, l'utilisation exclusive de la baignoire et le refus d'aller aux douches.

- Pour le beau-père: l'emportement contre sa femme qui s'ingère dans les affaires du ménage de leurs fils, l'achat de bière avec l'argent donné par sa bru, l'enivrement, l'endormissement et le vomissement.

En résumé, les relations entre les éléments constitutifs du récit, les traits distinctifs de l'universitaire et cadre supérieur sont en rapport d'opposition avec ceux d'autres personnages types sur l'axe de la situation financière; en revanche, ceux de ses parents (sauf son père) sont en rapport d'identité sur l'axe de la rivalité qui les opposent à sa femme.

#### 4.3.2.9. «*Lisolo ya Adamo na Nzambe*» (1978)

Les personnages-types de «*Lisolo ya Adamo na Nzambe*» sont un acquéreur et nouveau riche et les femmes de ses collègues restés pauvres. Leurs fonctions sont les suivantes:

- Pour l'acquéreur: l'enrichissement brusque (acquisition

d'argent, de Mercedes et d'appartements); le désir d'avoir une femme parlant français; le clignement de l'oeil et le don de bonbons à la fille de son voisin qu'il aimerait épouser, la tentative de courtiser la femme de son voisin et l'organisation de palabres quand il s'agit de sa fille et de sa femme; l'invitation des femmes de ses collègues à ses appartements et le don d'argent à ces dernières en échange de leurs faveurs.

- Pour les femmes des collègues de l'acquéreur restés pauvres: le commerce de leurs charmes.

En résumé, les traits distinctifs de l'acquéreur sont en rapport d'opposition avec ceux des femmes de ses collègues sur les axes de la situation financière et du sexe.

#### 4.3.2.10. «*Iluse*» (1981)

Les personnages-types d'«*Iluse*» sont une quémandeuse nommée *Iluse*, une amie nantie qui lui prête régulièrement ses vêtements, les copines auxquelles elle prête à son tour les vêtements empruntés et les *balado* (voleurs à la tire) qui l'en dépouillent d'une partie. Leurs fonctions se présentent comme suit:

- Pour la quémandeuse: l'emprunt de vêtements à son amie nantie, le prêt des mêmes vêtements à ses copines pauvres, la fréquentation des bars, la perte et la mise en mauvais état des vêtements empruntés.

- Pour l'amie nantie: le prêt de ses vêtements à la quémandeuse, la demande de restitution, la vaine recherche des copines auxquelles les vêtements empruntés sont prêtés et le

mépris pour la quémanteuse.

- Pour les *balado*: le vol de boucles d'oreilles à Iluse la quémanteuse à sa sortie d'un bar.

- Pour les copines de la quémanteuse: la disparition dans la nature avec les vêtements empruntés.

En résumé, les traits distinctifs de l'amie nantie sont en rapport d'opposition avec ceux de la quémanteuse et de ses amies sans adresse sur l'axe de la situation financière d'une part, en rapport d'identité sur celui du sexe d'autre part. En revanche, les traits distinctifs du *balado* sont en rapport d'opposition avec ceux de tous les autres personnages-types sur l'axe du sexe, tandis qu'ils sont en rapport d'identité avec ceux de la quémanteuse et de ses amies sur l'axe de la situation financière précaire.

#### 4.3.2.11. «*Mobali malam*» (1981)

Les personnages-types de «*Mobali malam*» sont une épouse légitime appelée Kabibi, son richard de mari et son amie qui est devenue le «deuxième bureau» du même mari. Leurs fonctions sont les suivantes:

- Pour l'épouse légitime: la présentation d'une amie à son mari, l'invitation de ladite amie à sortir avec le couple et la bouderie en apprenant que cette dernière est devenue le «deuxième bureau» de son mari.

- Pour le «deuxième bureau»: l'acceptation de l'invitation de son amie l'épouse légitime à sortir avec le couple; la justification de ses relations amoureuses avec le richard de mari

de son amie Kabibi; les voyages en Europe, l'achat d'une parcelle au quartier luxueux de Binza à Kinshasa par elle; le témoignage de son amour pour le mari de son amie et la louange de la générosité de ce dernier; la raillerie et l'invitation de l'épouse légitime à partager équitablement son mari avec elle.

- Pour le riche mari: la reconnaissance de l'adresse de l'amie de sa femme et le retour chez elle avec des cadeaux.

Bref, les traits distinctifs du riche mari sont en rapport d'opposition avec ceux de l'amie de sa femme sur les axes de la situation financière et du sexe; et c'est sur le même axe du sexe que les traits distinctifs de l'épouse légitime sont en rapport d'identité avec ceux de son amie devenue «*deuxième bureau*» de son mari, alors qu'ils sont en rapport d'opposition sur l'axe de l'état civil (mariée vs non mariée).

#### 4.3.2.12. «*Mwana'nsuka*» (1981)

Les personnages-types de «*Mwana'nsuka*» sont un vieux quémandeur affamé, ses douze enfants décédés, les tueurs de quelques-uns d'entre eux (les prostituées rivales, les buveurs, les assassins et le moniteur d'une garderie), ses jeunes parents venus du village et le Blanc par lequel ces derniers espèrent être embauchés. Leurs fonctions se présentent comme suit:

- Pour le vieux quémandeur affamé: le rappel de sa joyeuse vie passée et l'espoir de la recouvrer, la plainte et la demande d'aumône, le récit de la perte cruelle de ses enfants, l'accueil des parents venus du village et le récit de la déception d'un parent qui ne peut être embauché.

- Pour le premier enfant: l'occupation d'un poste d'ingénieur à la GÉCAMINES avant sa mort.
- Pour le deuxième enfant: le trafic de matières premières et la mort par noyade.
- Pour le troisième enfant: la mort par suite de tétanos.
- Pour la quatrième enfant: le trafic de ses charmes, l'achat d'un fétiche pour attirer les hommes et la mort par empoisonnement.
- Pour le cinquième enfant: la mort par suite de *kwashiorkor*<sup>122</sup>.
- Pour le sixième enfant: la bagarre dans un bar et la mort.
- Pour le septième enfant: le vagabondage nocturne et la mort aux mains des assassins.
- Pour le huitième enfant: la chute d'un palmier suivie de la mort.
- Pour le neuvième enfant: le suicide par le supplice du feu.
- Pour le dixième enfant: le voyage en province par la route et la mort dans un accident.
- Pour le onzième enfant: la chute d'un building par suite de vertige suivie de la mort.
- Pour le douzième enfant: la mort au jardin d'enfants.
- Pour les prostituées rivales: l'empoisonnement de la

---

<sup>122</sup>Le *kwashiorkor* est un mot d'origine ghanéenne, que le Dictionnaire encyclopédique Quillet définit en ces termes: «Syndrome de malnutrition observé en Afrique tropicale, frappant le nourrisson au moment de sevrage. Il est dû à une carence en protéines animales» (suite, note N° 116).

quatrième enfant.

- Pour les buveurs: la bagarre et le meurtre du sixième enfant.

- Pour les assassins: l'attaque du septième enfant à coups de canif.

- Pour le moniteur de la garderie: l'attaque du douzième enfant à coups de latte.

- Pour les jeunes parents villageois: la venue à Kinshasa et la vaine recherche du travail de boy chez un Blanc.

- Pour le Blanc: la conduite dangereuse en allant déjeuner à midi et l'interrogation en français de l'un des villageois chercheurs d'emploi qui ne connaît pas cette langue.

Pour ce qui concerne la mise en relation des éléments constitutifs du récit ainsi isolés, les traits distinctifs du Blanc sont en rapport d'opposition avec ceux du reste des personnages-types sur l'axe de la situation financière. À part ceux de Mbuta Miyalu, de ses parents venus du village et du Blanc, les traits distinctifs de la plupart de ces personnages-types sont par ailleurs en rapport d'identité sur l'axe de la cruauté dont ils sont soit auteurs, soit victimes.

#### 4.3.2.13. «Farceur» (1982)

Les personnages-types de «Farceur» sont un incapable et sa jeune concubine désabusée, qui le traite de farceur. Leurs fonctions respectives se présentent comme suit:

- Pour l'incapable ou farceur: les intrigues galantes éphémères et le délaissement fréquent des femmes, les fausses

promesses (paiement du loyer, champagne pour l'anniversaire, billet de voyage en Europe, bijoux des Indous) faites à la jeune concubine, l'insolence à l'égard de la mère de celle-ci.

- Pour la jeune concubine désabusée: le rêve d'un bon logement, la déception et le mépris pour l'incapable, qu'elle qualifie de farceur.

On remarquera que les traits distinctifs des deux personnages-types sont en rapport d'opposition sur l'axe du sexe, mais en rapport d'identité sur celui de la situation financière apparemment précaire.

#### 4.3.2.14. *«Lettre à M. le directeur général» (1983)*

Un directeur général corrompu et lâche, son entourage corrompu et enclin au tribalisme, un employé non apparenté à la tribu du directeur général, les fonctionnaires et les intellectuels démissionnaires, tels sont les personnages-types de *«Lettre à M. le Directeur Général»*. Les fonctions de ces derniers se présentent comme suit:

- Pour le directeur général: la révocation, sans préavis, de l'employé non apparenté à sa tribu, la distribution des biens de l'entreprise à qui les lui demande et la désertion du bureau que ses frères ont mis dans le chaos.

- Pour l'entourage du directeur général: la corruption et le tribalisme, l'influence sur le directeur général et la délation dans le dialecte de leur tribu, le trafic d'influence et l'anarchie au bureau.

- Pour les fonctionnaires et les intellectuels démission-

naires: la négligence de leurs responsabilités professionnelles et la préférence marquée pour le commerce.

- Pour l'employé n'appartenant pas à la tribu du directeur général: la bonne exécution des tâches confiées par le directeur général et la perte de son emploi.

En ce qui concerne leurs relations, sur l'axe de l'appartenance tribale les traits distinctifs du directeur général sont en rapport d'identité avec ceux de son entourage, mais ils sont et en rapport d'opposition avec ceux de l'employé qu'il a révoqué sans préavis. Sur l'axe de l'intégrité, les traits distinctifs du même directeur général, ceux de son entourage, ceux des fonctionnaires et ceux des intellectuels sont en rapport d'identité entre eux, tandis qu'ils sont en rapport d'opposition avec les traits distinctifs de l'employé révoqué.

#### 4.3.2.15. «*Tu vois*» et «*Mamu*» (1984)

Les personnages-types de «*Tu vois*» et de «*Mamu*» sont une femme mariée installée en Europe par son mari, ce dernier qui vit à Kinshasa et une prostituée amie que la femme mariée a cessé de fréquenter. Leurs fonctions sont:

- Pour la femme mariée: l'éducation et la garde des enfants en Europe; l'accusation de son ancienne amie de médisance et de prostitution; la pratique de la prostitution et la fausse présentation de ses propres amants à son mari comme étant les clients de la prostituée amie; la pulvérisation d'insecticide dans la chambre des enfants dans le but de prolonger leur sommeil et le fait de découcher; le mensonge sur la vie familiale

en Europe, l'affectation de l'amour et de la jalousie pendant les conversations téléphoniques quotidiennes avec son mari..

- Pour la prostituée amie: l'apologie de la prostitution comme profession en ce qui la concerne; l'accusation de la femme mariée de prostitution, de médisance et de trahison; la médisance sur la même femme mariée et l'insulte à son égard; le filmage de ses comportements indignes et la vente du film à Yorgho (un autre pseudonyme du satiriste Franco).

- Pour le riche mari vivant à Kinshasa: l'envoi de sa femme en Europe pour y élever leurs enfants, le don d'un carnet de chèques à cette dernière et la double conversation téléphonique quotidienne avec elle.

#### 4.3.2.16. «La réponse de Mamu»

Les principaux personnages-types de «*La réponse de Mamu*» sont les mêmes que ceux de «*Tu vois*» et de «*Mamu*», soit la femme mariée appelée Mamu, son riche mari appelé Lufingu et Madilu, la prostituée amie dont la femme mariée s'est désolidarisée. À ces personnages-types, viennent s'ajouter d'autres copines dont la femme mariée s'est également désolidarisée et qu'elle associe à son ancienne amie prostituée Madilu. Leurs fonctions se présentent comme suit:

- Pour la femme mariée Mamu: la plainte au sujet du traitement de ses beaux-parents à son égard, la désapprobation de la conduite des prostituées amies et la résolution de ne plus fréquenter que les femmes mariées.

- Pour le riche mari vivant à Kinshasa: l'achat d'une voi-

ture à sa femme Mamu et le refus d'en acheter une autre à l'ancienne amie de cette dernière.

- Pour les anciennes copines: l'incitation de la femme mariée au divorce et à se joindre à elles pour ouvrir un bar; le colportage de fausses nouvelles au sujet d'elle; l'écoute, la mise en scène et le filmage de ses conversations; le don du film à Yorgho<sup>123</sup> en vue de sa distribution.

Comme on l'a vu dans *«Mama na Kyky»*, les traits distinctifs du riche mari de Mamu et ceux des amies de celle-ci sont en rapport d'opposition sur les axes de la situation financière et du sexe, tandis que les traits distinctifs de Mamu sont en rapport d'identité avec ceux de ses anciennes amies sur l'axe du sexe et en rapport d'opposition sur celui de l'état civil (mariée vs non mariée). D'autre part, les traits distinctifs des mêmes anciennes amies de Mamu et ceux de ses beaux-parents sont en rapport d'identité sur l'axe de la rivalité les opposant à la même femme mariée appelée Mamu.

#### 4.3.2.17. *«Mario I»*<sup>124</sup>, *«Mario II»*, *«Mario III»* (1985)

Les personnages-types des trois versions de *«Mario»* sont une commerçante âgée appelée Riyuma et le gigolo de celle-ci appelé également Mario.

Les fonctions de la commerçante âgée sont la vente au détail au marché et l'exploitation d'une buvette; l'autorisation

---

<sup>123</sup>C'est un autre pseudonyme de François Luambo, alias Franco, dont nous étudions l'oeuvre satirique.

<sup>124</sup>Les nombres I, II et III servant à distinguer trois versions de la chanson de Franco intitulée *Mario* sont de nous.

du gigolo à gérer ses affaires; l'utilisation de produits de beauté pour femme âgée; les sorties avec le gigolo et son entretien (hébergement, vêtement à la mode, nourriture délicate, argent de poche, paiement des études, des dettes et des frais divers); l'assistance aux parents du gigolo (achat de vêtements pour sa mère et dépenses relatives aux cérémonies de retrait de deuil); la dissimulation de ses relations amoureuses avec le gigolo aux clients de sa buvette; l'achat d'une mercedes, la dispute avec le gigolo et l'expulsion de celui-ci de la maison.

Quant aux fonctions du gigolo, elles comprennent l'achèvement de ses études et le refus de chercher un emploi; l'installation chez la commerçante âgée et la gestion de ses affaires; les sorties avec elle; l'amour de la nourriture délicate, de l'habillement à la mode, des salons de coiffure et des produits importés des États-Unis d'Amérique pour le rasage et les soins de la peau; l'obtention de cadeaux coûteux et d'argent par la menace de séparation; la correction donnée aux enfants de la commerçante âgée; la fréquentation des minettes et le reniement de la commerçante âgée; la bagarre avec celle-ci, la convoitise et la casse de son mobilier; le retour forcé chez les parents appauvris et le coucher dans le petit lit d'enfance usé; la fréquentation clandestine de la commerçante âgée après avoir été expulsé de sa maison.

#### 4.3.2.18. «*La réponse de Mario*» (1988)

Le gigolo appelé Mario, la commerçante âgée qui l'entretient et le mari de cette dernière, tels sont les personnages-

types de «*La réponse de Mario*». Quant à leurs fonctions, elles se présentent comme suit:

- Pour la commerçante âgée: la rencontre du gigolo à la foire de Kinshasa et l'obtention de son adresse; la recherche de celui-ci au campus pour le ramener à la maison et la déclaration d'amour à lui; le port de trois gaines amincissantes pour avoir la bonne taille afin de lui plaire; le don de cadeaux et d'argent au gigolo; la préparation des repas délicats au gigolo; l'envoi de ce dernier dans la chambre pour se cacher du mari; la ruine de ses mariages et de son commerce pour pourchasser le même gigolo; l'envoi des messagers à la recherche de ce dernier et son invitation (après son expulsion de la maison) à revenir chercher les habits qu'elle lui avaient achetés.

- Pour le mari de la commerçante âgée: la visite surprise à la maison et la conversation avec sa femme au sujet de l'état du lit sous lequel se cache le gigolo.

- Pour le gigolo: la visite à la foire et la conversation avec la commerçante âgée; le voyage du campus à la maison de celle-ci à bord de sa voiture mercedes, le refus initial de sa déclaration d'amour, suivi du consentement à cause de son argent; la séparation de sa fiancée et la bagarre avec la commerçante âgée pour s'en venger; le fait de se cacher sous le lit pendant la visite surprise du mari de la commerçante âgée; l'explication des circonstances de l'accident et de la destruction de la voiture de la commerçante âgée; la séparation et le refus de reprendre les habits qui lui avaient été achetés; le paiement des frais scolaires avec l'argent donné par la commer-

çante âgée, la réconciliation avec sa fiancée et le don à cette dernière d'une partie de l'argent reçu de la commerçante âgée; l'achèvement des études au campus et la recherche d'un emploi; l'obtention d'une nomination au poste de P.D.G. et l'interdiction à la secrétaire de direction d'autoriser la commerçante âgée à entrer au bureau.

En résumé, dans les trois variantes de *Mario* et dans *La réponse de Mario*, les traits distinctifs de la commerçante âgée sont en rapport d'opposition avec ceux de son gigolo sur les axes de la situation financière, de l'âge et du sexe.

#### 4.3.3. Conclusion

Basée sur le concept greimassien de rôle thématique dont nous avons remplacé le terme d'acteur par celui de *personnage* (*personnage anthropomorphe et personnage-type*), la description analytique des chansons du corpus abordées individuellement a permis d'établir les traits distinctifs des personnages à partir des fonctions de ceux-ci, c'est-à-dire leurs comportements tels que notés dans les récits des chansons ou simplement sous-entendus.

Ont été par ailleurs établis, en guise de synthèse au niveau de chaque chanson ainsi décrite, des rapports d'identité ou d'opposition entre les traits distinctifs des personnages ou des personnages-types en situant lesdits traits distinctifs sur un nombre réduit d'axes sémantiques.

D'autre part, une mise en relation semblable des traits distinctifs des personnages au niveau de l'ensemble des chansons appartenant à un même genre (la chanson de propagande po-

litique ou la chanson satirique) montre qu'il en existe un nombre réduit de catégories de personnages. En paraphrasant A. J. Greimas, disons que dans la plupart des cas la superposition de toutes les chansons d'un même genre permet de constater l'«apparition, sous des figurations différentes, d'un rôle thématique unique» (Greimas, 1973, p. 173).

Pour ce qui concerne les quatre chansons de propagande politique analysées, nous pouvons ainsi parler de variantes dans lesquelles un premier parcours thématique semblable est effectué par une catégorie de personnages principaux, tandis qu'un deuxième parcours thématique l'est par une catégorie de personnages secondaires.

La catégorie de personnages principaux, dont les traits distinctifs sont en rapport d'identité sur les axes de la grandeur et de la vertu, sont: le Congo, coeur de l'Afrique aimant la paix (dans «Objectif 80»); le majestueux Fleuve Zaïre qui baigne tout le pays et la féconde République du Zaïre qui a engendré non seulement nombre d'entreprises, mais surtout Mobutu (dans «République du Zaïre»); et Mobutu, homme providentiel qui a conquis l'indépendance économique et qui va faire de son pays en l'an 1980 (dans «Objectif 80»), justicier qui a réhabilité les noms et les traditions légués par les ancêtres (dans «République du Zaïre»), unificateur et pacificateur de son pays (dans «Candidat na biso Mobutu»).

La deuxième catégorie est celle des personnages secondaires, dont les traits distinctifs sont aussi en rapport d'identité sur les axes de la vertu et du civisme. Il s'agit des ci-

toyens et de la jeunesse congolaise d'«*Objectif 80*», qui sont des électeurs confiants et des futurs maîtres du pays prêts à se rassembler autour de Mobutu pour bâtir leur pays; des Zaïrois reconnaissants à leur pays natal et à Mobutu que ces derniers bénissent dans «*République du Zaïre*»; des mêmes Zaïrois qui, dans «*Belela Authenticité na Congrès ya MPR*», demandent la tenue d'un congrès, appuient la politique de «*l'authenticité*» prônée par le président Mobutu et donnent leur assistance à ce dernier; et enfin, des citoyens reconnaissants à Mobutu qui, dans «*Candidat na biso Mobutu*», dénoncent l'opportunisme des soi-disant sorcières hostiles au même Mobutu et la convoitise des étrangers.

Il faut toutefois remarquer que la présence des sorcières et des étrangers, dont les traits distinctifs sont en rapport d'opposition avec les traits distinctifs des personnages secondaires précités, constituent un cas isolé que l'on ne retrouve que dans la chanson intitulée «*Candidat na biso Mobutu*».

Quant aux chansons satiriques, on en distingue, en fonction de leurs traits distinctifs situés sur les axes sémantiques de l'âge, du sexe, de l'état civil et de la situation financière, plus de catégories de personnages-types que dans le cas des chansons de propagande politique. Parmi les plus pertinentes au décryptage ultérieur des messages satiriques par rapport au thème des inégalités socio-économiques, on retiendra d'abord la catégorie des riches mariés entretenant des «deuxièmes bureaux» ou des femmes moins fortunées et généralement plus jeunes qu'eux. En font partie le riche marié d'«*Azwakate azwi lelo*», qui entretient une pauvre écolière venue d'une ville de

province pour passer les vacances à Kinshasa, écolière qu'il héberge au quartier luxueux de Binza à Kinshasa, avec laquelle il voyage en Europe, à laquelle il achète une voiture ainsi qu'une maison; l'acquéreur et nouveau riche de «*Lisolo ya Adamo na Nzambe*», qui obtient en échange d'argent les faveurs des femmes de ses collègues restés pauvres, et qui veut avoir une deuxième femme parlant français; le caissier de «*Londende ya bolingo*» qui, tirant vanité de la caisse de l'État qu'il tient, promet à une jeune femme mariée voitures et billets de voyage en Europe en échange de ses faveurs; le riche marié de «*Mama na Kyky*», qui entretient l'amie de sa femme à laquelle il fait construire une maison; dans «*Mobali malam*», le riche Mahindua qui entretient une amie de sa femme Kabibi, lui achète une parcelle au quartier luxueux de Binza à Kinshasa et lui remet un chéquier pour faire des achats en Europe; enfin, il y a l'apologiste de la polygamie urbaine pour les nouveaux qui riches, dans la chanson de l'orchestre Bella Bella intitulée «*Mongali*», fait l'apologie du mariage polygamique avec un homme riche et épouse une jeune fille qu'il héberge dans une maison à louer.

Dans une deuxième catégorie de personnages-types qui peut être mise en parallèle avec la première, ce sont les femmes âgées plus ou moins riches qui entretiennent des gigolos. On citera ici la commerçante âgée de «*Chérie Bondowe*» portant le même surnom, qui tient un débit de boissons pour avoir l'argent nécessaire à l'entretien de ses «*chouchoux*», c'est-à-dire ses gigolos; dans «*Mario*» et «*La réponse de Mario*», une autre commerçante âgée du nom de Riyuma, qui entretient l'étudiant Mario; enfin,

la vieille qui, dans la chanson de Rochereau intitulée «*Mongali*», entretient un gigolo du même nom dont elle doit gagner l'amour avec l'argent et les mets délicats.

Contrastant avec les deux premières, la troisième catégorie est celle des épouses légitimes qui disputent leurs maris riches aux «deuxièmes bureaux»; par exemple: dans «*Azwakate azwi Ielo*», l'épouse légitime qui espionne et dénigre l'écolière dont son mari a fait son «deuxième bureau»; dans «*La réponse de Mamu*», l'épouse légitime du nom de Mamu qui dispute son mari Lufingu à ses anciennes amies prostituées; enfin, dans «*Mobali malam*», l'épouse légitime du nom de Kabibi boudant son amie qui est devenue le «deuxième bureau» de son mari Mahindua.

Une quatrième catégorie, qui s'apparente à la troisième, se compose de personnages-types moins fortunés disputant les privilèges accordés par un personnage-type nanti à d'autres personnages-types dont les traits distinctifs situés sur l'axe sémantique de la situation financière sont en rapport d'identité avec les leurs. Il en existe deux variantes. La première est celle des personnages-types suivants se disputant les privilèges accordés par un parent nanti, et que l'on peut qualifier de parasites: dans «*Lettre à M. le directeur général*», l'entourage de M. le directeur général enclin au tribalisme et disputant aux employés non apparentés au directeur général les privilèges accordés par ce dernier; dans «*La réponse de Mamu*», Madilu et ses associées que des rivalités d'intérêts opposent à Mamu, la femme du riche Lufingu qu'elles voudraient remplacer au foyer; et dans «*Nakoma mbanda ya mama ya mobali na ngai*», les parents

(sauf le père) de l'universitaire et cadre supérieur du parti unique au pouvoir que des rivalités semblables opposent à la femme de ce dernier. La deuxième variante se compose de personnages-types non apparentés; par exemple: dans «*Mwana'nsuka*», les collègues prostituées ayant empoisonné la fille de Mbuta Miyalu qui a plus de succès qu'elles.

Une dernière catégorie non moins importante pour l'interprétation des messages des chansons satiriques relativement au thème des inégalités socio-économiques est celle des personnages-types abandonnés à leur triste sort, dont certains survivent grâce au parasitisme, au vol et à d'autres formes de vices. En font partie, dans «*Lisolo ya Adamo na Nzambe*», les femmes des collègues pauvres auxquelles l'acquéreur et nouveau riche donne de l'argent en échange de leurs faveurs; dans «*Azwakate azwi Ielo*», l'écolière hébergée par le riche Feli dont l'épouse légitime se plaint; la jeune femme mariée dont le caissier de l'État s'éprend dans «*Londende ya bolingo*»; la quémandeuse qui, dans «*Iluse*», emprunte des vêtements à son amie nantie du nom de Iluse, ses copines sans adresse auxquelles elle les prête à son tour et les *balados* qui lui en volent une partie; dans «*Farceur*», l'incapable et sa jeune concubine désabusée à laquelle il fait des promesses de cadeaux jamais réalisées; dans «*Mario*» et «*La réponse Mario*», l'étudiant Mario et ses parents appauvris auxquels la commerçante âgée du nom de Riyuma vient en aide; les gigolos auxquels la commerçante âgée surnommée Chérie Bondowe prépare des mets délicats; la jeune femme hébergée par l'apologiste de la polygamie citadine pour les riches et son amant Mongali; un

autre Mongali hébergé par une vieille dans la chanson de Roche-reau également intitulée «*Mongali*»; dans «*Mwana'nsuka*», le vieux quémandeur affamé et la plupart de ses douze enfants décédés, les tueurs de quelques-uns d'entre eux et ses jeunes parents venus du village pour chercher chez les Blancs à Kinshasa le travail qu'il ne peuvent pas trouver parce qu'ils ne connaissent pas le français. Rappelons que situés sur l'axe sémantique de la situation financière, les traits distinctifs de ces derniers personnages abandonnés à leur triste sort sont en rapport d'opposition pertinent avec ceux des personnages-types plus ou moins nantis, auxquels ils doivent leur survie.

Les deux chapitres suivants sont consacrés à l'analyse des dispositifs énonciatifs. Nous tâcherons d'y associer les attributs des personnages des chansons de propagande politique à l'explication des mécanismes de la propagande, et ceux des personnages-types des chansons satiriques à l'explication des mécanismes du rire.

## Chapitre V

### LES DISPOSITIFS ÉNONCIATIFS ET LES MÉCANISMES DE LA PROPAGANDE

L'analyse structurale a permis de décrire les personnages des différentes chansons et leurs rôles thématiques respectifs. Mais à moins d'être accompagnée d'une explication des dispositifs énonciatifs dans lesquels s'inscrivent les récits, l'analyse structurale comme étude sémantique reste peu satisfaisante. Avant d'aborder le décryptage des messages satiriques, il convient donc d'expliquer, en considérant les conditions concrètes de la communication dans les différentes chansons analysées et les caractères thématiques et rhétoriques du discours selon les genres auxquels appartiennent ces chansons, les mécanismes de la propagande politique et ceux du rire. Sont considérés dans le présent chapitre les mécanismes de la propagande politique. Ceux du rire le seront dans le chapitre suivant.

#### 5.1. Les dispositifs énonciatifs

On rappellera ici quelques-uns des problèmes que pose en général l'explication de l'univers du discours, en l'occurrence la place des déictiques, des modalités et des actes de langage dans la situation de communication. C'est sous cet éclairage que sera ensuite abordé l'examen des mécanismes de la propagande dans les quatre chansons analysées dans ce chapitre.

##### 5.1.1. Les déictiques

Les déictiques, rappelons-le, sont les mots qui désignent

à l'intérieur de l'énoncé, «en réfléchissant leur occurrence» (Cervoni, p. 27), «ces éléments constitutifs de toute énonciation que sont le locuteur, l'allocutaire, le lieu et le temps de l'énonciation» (loc. cit.). Comme l'explique J. Cervoni, «je, tu, ici, maintenant» en constituent la série la plus représentative:

«[...] à chaque occurrence de je ce mot ne peut désigner que l'individu qui a dit je pour parler de lui-même; tu ne peut désigner que l'individu auquel le locuteur s'adresse pour lui parler de lui, allocutaire; ici et maintenant ne peuvent désigner que le lieu et le temps de l'occurrence de l'énoncé dont ils font partie. Il en résulte qu'il est impossible d'attribuer un référent précis à ces mots si l'on ne connaît pas (en tant qu'interlocuteur ou que témoin, ou encore par des informations indépendantes de l'interlocution elle-même) les actants<sup>125</sup> et le cadre spatio-temporel de l'énonciation» (loc. cit.).

Les propos de J. Cervoni ne concernent pas le discours littéraire en particulier. Mais c'est par rapport à ce type de discours qu'il nous faut aborder le problème des déictiques, car les chansons que nous étudions sont des créations littéraires.

D'après C. Kerbrat-Orecchioni, l'explication de la spécificité du fonctionnement sémantico-référentiel des déictiques dans le discours littéraire exige «que l'on prenne en considération certains paramètres constitutifs de la situation de l'énonciation» (Kerbrat-Orecchioni, p. 34). Dès lors, il faut situer le problème de la définition des déictiques à partir des différents types de mécanismes référentiels, la référence signifiant ici «le processus de mise en relation de l'énoncé au référent, c'est-à-dire l'ensemble des mé-

---

<sup>125</sup>C'est-à-dire les actants de l'énonciation: le locuteur et l'allocutaire, différents des actants greimassiens auxquels on a eu affaire au chapitre précédent.

canismes qui font correspondre à certaines unités linguistiques certains éléments de la réalité extralinguistique» (Kerbrat-Orecchioni, p. 34-35). Il y a lieu de distinguer ainsi le point de vue de l'encodage et celui du décodage, qui nous intéresse en particulier.

Du point de vue de l'encodage, le processus de mise en relation consiste à associer à un objet extralinguistique, grâce à la perception du dénoté et à l'identification des sèmes pertinents qu'il renferme, «un concept abstrait, lequel devient signifié lorsqu'on lui associe un signifiant linguistique» (ibid., p. 35). On précisera que c'est «la compétence lexicale du locuteur, c'est-à-dire l'une des règles de correspondance Sa/Sé qu'il a intériorisées» (loc. cit.), qui permet cette opération. Quant au décodage, le mécanisme référentiel est rendu possible par le plan sémantique, qui «fonctionne comme élément médiateur indispensable entre le plan de l'expression et celui du référent» (loc. cit.), dont le processus se résume ainsi:

«[...] la perception acoustique ou visuelle du signifiant -- plus précisément l'extraction dans la substance d'expression ou signifiant des traits distinctifs qui le constituent -- renvoie le récepteur à un certain signifié qu'il identifie grâce à sa compétence lexicale, ce signifié se présentant comme un ensemble de sèmes abstraits, sur la base desquels il identifie à son tour le référent approprié» (loc. cit.).

Dans tous les cas, la référence absolue<sup>116</sup>; la référence relative au contexte linguistique ou «cotexte»<sup>117</sup>; et la référence

---

<sup>116</sup>Par exemple Lyon et le 24 décembre, dans «Pierre habite à Lyon» et «Pierre partira le 24 décembre».

<sup>117</sup>Selon C. Kerbrat-Orecchioni, le contexte d'une séquence étant son environnement verbal ou extraverbal, on parlera de cotexte lorsqu'il s'agira du seul contexte verbal); exemple: sud et la veille, dans «Pierre habite au sud de Paris» et «Pierre partira la veille de Noël» (Kerbrat-Orecchioni, p. 36).

relative à la situation de communication, ou «déictique»<sup>118</sup> (Kerbrat-Orecchioni, p. 35-36) sont les trois types de mécanismes référentiels conjointement utilisés par le sujet. De là la définition des déictiques proposée par C. Kerbrat-Orecchioni:

*«Ce sont les unités linguistiques dont le fonctionnement sémantico-référentiel (sélection à l'encodage, interprétation au décodage) implique une prise en considération de certains des éléments constitutifs de communication, à savoir*

- *le rôle que tiennent dans le procès d'énonciation les actants<sup>119</sup> de l'énoncé,*
- *la situation spatio-temporelle du locuteur, et éventuellement de l'allocutaire» (ibid., p. 36).*

Les mécanismes référentiels de chacun de ces éléments constitutifs de communication méritent qu'on en dise quelques mots.

On dira avec J. Cervoni que ce qu'il faut souligner à propos du locuteur et de l'allocutaire, c'est le fait que «*je (ou une autre forme de première personne) est le nom que se donne le locuteur quand il se prend lui-même comme objet de discours, quand c'est de lui qu'il parle» (Cervoni, p. 30), et que «tu (ou une autre forme de deuxième personne) apparaît quand le locuteur parle d'elle-même à la personne à laquelle il s'adresse» (loc. cit.). On retiendra par ailleurs qu'aux deux premières personnes, dites «personnes de l'interlocution» (loc. cit.), s'oppose la troisième personne, «celle du délocuté, qui est seulement la personne dont il est parlé; qui a donc un rôle uniquement passif dans l'acte de langage» (loc. cit.).*

<sup>118</sup>Par exemple *ici* et *demain*, dans «Pierre habite ici» et «Pierre partira demain» (loc. cit.).

<sup>119</sup>Rappelons qu'ici, tout comme chez J. Cervoni, le mot *actants* est entendu dans un sens différent de son acception selon A. J. Greimas: il désigne le locuteur et l'allocutaire.

Mais comme le montre C. Kerbrat-Orecchioni, il faut toute-fois clarifier l'hypothèse selon laquelle «*toute production discursive présuppose l'existence d'un sujet producteur, qui s'inscrit dans l'énoncé directement (à l'aide du signifiant 'je' [...])*» (Kerbrat-Orecchioni, p. 171). En effet, une telle hypothèse «*permet à la rigueur de rendre compte du fonctionnement de l'échange quotidien*», «*je*» étant, «*dans le discours commun [...], automatiquement, sauf style indirect et citation explicite, identifié comme désignant celui qui parle*» (loc. cit.); mais elle perd une grande partie de sa pertinence lorsqu'il s'agit du discours littéraire. C'est dire que la valeur des analyses fondées sur une telle hypothèse est donc à remettre en cause lorsqu'il s'agit du discours littéraire, car «*je*» n'y dénote pas l'auteur, mais bien le «*narrateur*», dont l'existence peut être explicite ou implicite, c'est-à-dire :

«*[...] au même titre que celle du locuteur qui prend en charge les énoncés 'ordinaires', et selon qu'il s'approprie ouvertement le 'je' ou qu'il reste simplement le témoin invisible des faits narrés, mais présupposé par leur narration elle-même puisqu'elle nous en impose le 'point de vue'*» (loc. cit.).

En d'autres termes, dans un discours littéraire, «*au pôle d'émission l'énonciateur se dédouble en un sujet extratextuel (l'auteur) et un sujet intratextuel (le narrateur), qui prend en charge les contenus narrés*» (loc. cit.), tandis que «*le lecteur effectif se double d'un récepteur fictif qui s'inscrit explicitement ou implicitement dans l'énoncé et que Genette a baptisé [...] "narrataire"*» (ibid., p. 171-172).

Quant au temps où se situe l'événement qu'est la production d'un énoncé, outre les formes qui renvoient au présent de

l'énonciation, c'est-à-dire *maintenant* et *aujourd'hui*, la deixis temporelle comprend les formes marquant le passé et le futur. Ces formes, «dont le référent ne se détermine que par rapport à ce présent» (Cervoni, p. 39), sont notamment les adverbes tels que *hier*, *avant-hier*, *demain* et *après-demain*; les locutions adverbiales telles que *en ce moment*, *l'autre jour*, *la semaine passée (dernière)*, *il y a quelques heures*, *l'année prochaine*, *dans deux jours*, *tout à l'heure* [...]<sup>110</sup>; toutes les formes personnelles de passé et de futur du verbe, la temporalité exprimée par le verbe ayant pour repère le moment de l'énonciation.

En plus des désinences verbales et des adverbes ou locutions adverbiales, on mentionnera l'utilisation conjointe d'une forme temporelle et d'une expression adverbiale, exemple: «*Je viendrai le lendemain*» (Kerbrat-Orecchioni, p. 47); certaines expressions adverbiales constituées à l'aide des démonstratifs -- «dont la forme simple (parfois renforcée à l'aide de la particule *-ci*) [...] entre dans la composition des locutions déictiques, et la forme particulée en *-là* dans des locutions relationnelles» (ibid., p. 48); exemple: *ce matin*, *cet après-midi*, *ce soir*, *ce printemps*, *cet été*, *cet automne*.

Il y a aussi les prépositions et les adjectifs temporels déictiques. Les prépositions temporelles, qui sont constituées à l'aide de la préposition depuis et de la locution prépositive à partir de, sont indirectement déictiques; exemple: «*depuis hier*», «*depuis aujourd'hui*», «*depuis maintenant*», «*depuis demain*», «*à partir d'hier*», «*à partir de maintenant*» et «*à partir de demain*» (loc. cit.).

<sup>110</sup> Les locutions adverbiales sont citées par Kerbrat-Orecchioni (p. 41).

Les adjectifs temporels «"actuel", "moderne", "ancien", "futur", "prochain", etc., peuvent dans certains de leurs emplois être considérés comme des adjectifs déictiques» (Kerbrat-Orecchioni, p. 48); par exemple, si on fait varier le moment de l'instance énonciative, «un "futur maire" peut devenir "actuel" ou "ancien"» (ibid., p. 49).

Pour ce qui concerne la localisation spatiale, il y a d'abord les démonstratifs, qui peuvent aussi être référentiels au cotexte; par exemple: «Dites ... (il montre Diego), ce<sup>131</sup> matelot arrive de Santos. Si on l'interrogeait?» (ibid., p. 44). Dans cet énoncé extrait d'une pièce de théâtre, l'adjectif démonstratif ce est «cotextuel si la pièce est lue (antécédent: Diego) et déictique si elle est vue» (loc. cit.). En revanche, la répartition des démonstratifs constitués à l'aide des particules «-ci/-là» (par exemple *celui-ci*, *celui-là*), «est de nature déictique<sup>132</sup> puisqu'elle se fait, en principe, selon l'axe: proximité/éloignement du dénoté par rapport au locuteur» (loc. cit.). À ces démonstratifs, on peut assimiler les adverbes de lieu tels que «ici, là, là-bas» (ibid., p. 44-45). S'agissant des démonstratifs, on parle de «deixis par ostension», puisque l'énoncé qui les renferme s'accompagne habituellement d'un «geste désignant l'objet en même temps qu'est prononcée l'instance du terme [...] ou tout au moins d'un regard ostensiblement dirigé vers le dénoté» (ibid., p. 45).

Il y a par ailleurs les cas des adjectifs «proche/lointain»

---

<sup>131</sup>C'est nous qui soulignons.

<sup>132</sup>Dans leur emploi non déictique, les formes en «-ci» et en «-là» s'opposent, théoriquement, selon l'un ou l'autre des axes suivants: proximité / éloignement par rapport à l'antécédent; représentation par anticipation / anaphore (Ex.: «Voici ce que je vais vous dire» / «Voilà ce que j'avais à vous dire» (Kerbrat-Orecchioni, p. 233).

et des locutions prépositives «*loin de/près de*», des prépositions «*devant/derrière*» et des locutions adverbiales «*à droite/à gauche*», des verbes «*aller/venir*». Leur utilisation met en jeu soit le lieu où se trouve le locuteur, «*lorsqu'il n'est pas exprimé dans le cotexte proche ou lointain*» (Kerbrat-Orecchioni, p. 49), soit l'orientation frontale ou latérale de quelque chose et du locuteur, soit «*un mouvement de rapprochement/éloignement de la sphère du locuteur*» (ibid., p. 50-51).

### 5.1.2. Les modalités

Certains linguistes ont une conception très extensive de la modalité. Ainsi, selon le point de vue d'un G. Guillaume cité par J. Cervoni, la modalité peut se résumer au fait que tout acte d'expression vise à «*affecter l'allocutaire*», et que le locuteur dispose à cet effet d'une multitude de manières de dire constituant «*l'expressivité*» (Cervoni, p. 69). Mais tout en admettant que le fait d'être suffisamment vague permet au concept d'expressivité de s'appliquer à des phénomènes aussi hétérogènes que la «*'modalité de phrase', la subordination, l'emploi des appréciatifs, la thématization [...]*» (ibid., p. 71), J. Cervoni trouve que le terme d'expressivité n'est d'aucun secours dans le domaine de la sémantique des modalités.

En revanche, c'est le recours à la logique qui permet un resserrement utile du concept de *modalité* en linguistique de l'énonciation. Pour les logiciens, explique J. Cervoni, ce sont les modalités aléthiques (concernant la vérité du contenu propositionnel) qui constituent les modalités fondamentales.

Au sens de détermination de la proposition apportée au substantif par l'adjectif, ou au verbe par l'adverbe, les deux principaux modes du registre de la vérité sont le nécessaire et le possible: c'est à partir d'eux que se définissent l'impossible, contraire du nécessaire, et le contingent<sup>133</sup> (Cervoni, p. 74). Quant à l'expression des deux principaux modes du registre de la vérité dans les langues naturelles, celle d'une possibilité est fonction «des connaissances que possède le locuteur et perçue comme telle par l'interlocuteur» (ibid., p. 75); par exemple: l'interprétation de l'énoncé «Il est possible que Pierre ne vienne pas» (loc. cit.) est que «Le locuteur n'en sait pas assez pour dire que Pierre viendra ou pour dire qu'il ne viendra pas» (loc. cit.). À son tour, l'expression de la nécessité «se confond souvent plus ou moins avec l'indication de ce qu'il faut faire ou être pour aboutir à un certain résultat ou pour respecter une certaine norme» (loc. cit.); soit: les valeurs perçues dans l'énoncé «Il est nécessaire que Pierre vienne» (loc. cit.).

De là l'application du concept de modalité aux déterminations appartenant au registre du savoir et au registre du devoir, et l'adjonction aux modalités aléthiques des modalités épistémiques et des modalités déontiques. Ces dernières sont deux types de modalités dans les domaines desquelles il existe un jeu de notions correspondant à celui des quatre modes des modalités aléthiques: le certain et le probable, à partir desquels se définissent l'exclu et le contestable dans les modalités épistémiques; l'obligatoire et le permis, d'où on tire le défendu et le facultatif

---

<sup>133</sup>C'est-à-dire ce qui se trouve être mais pourrait ne pas être ou n'est pas nécessairement.

dans les modalités déontiques (Cervoni, p. 76).

Selon J. Cervoni, les modalités déontiques constituent le modèle qui se prête aux élargissements. En effet, il y a lieu de ne retenir comme trait essentiel de leur définition que le fait qu'elles impliquent une référence à des normes, et d'exclure de la définition de leur caractère modal leur étroit parallélisme avec les modalités aléthiques. Ainsi, on peut aller au-delà des «quatre notions figurant sur le carré déontique (obligatoire, permis, facultatif et défendu)» (ibid., p. 77) et étendre l'appellation de «modalité» à différents types d'expressions «impliquant une référence à une norme ou à un quelconque critère social, individuel, éthique ou esthétique» (loc. cit.); c'est-à-dire:

«[...] non seulement les adverbes de manière, comme dans l'exemple classique: Socrate court rapidement, mais aussi un grand nombre d'adjectifs (important, délicieux, agréable, etc.), de verbes (apprécier, blâmer, etc.) et de substantifs (entre autres ceux qui correspondent aux adverbes, adjectifs et verbes cités)» (loc. cit.).

«Ces 'modalités' au sens large seront dites évaluatives; les modalités 'appréciatives' (ou 'axiologiques') constituent une sous-classe de ce vaste ensemble» (ibid., p. 78).

Au reste, le recours aux délimitations proposées par la logique permet de distinguer, lorsqu'il s'agit des modalités linguistiques, ce qui est typiquement modal et ce qui ne l'est que partiellement. Nous intéressent plus particulièrement la catégorie de ce qui est typiquement modal, catégorie constituée par les modalités propositionnelles, les auxiliaires de mode et les semi-auxiliaires modaux. Il nous faut en dire quelques mots.

Les modalités propositionnelles ont la forme canonique suivante: «Il (unipersonnel) + est + Adjectif + que P ou de Infinitif» (Cervoni, p. 82). L'adjectif est l'un de ceux qui figurent sur les carrés cités plus tôt: soit les adjectifs nécessaire, possible, contingent et impossible pour les modalités aléthiques; certain, probable, contestable et exclu pour les modalités épistémiques; obligatoire, permis, facultatif et défendu pour les modalités déontiques. P est la proposition. On peut par ailleurs annexer aux modalités propositionnelles des équivalents: «quelques adverbess dérivés des adjectifs typiquement modaux<sup>14</sup>: nécessairement, obligatoirement, certainement, probablement, facultativement» (ibid., p. 88).

Quant aux auxiliaires de mode, on citera d'abord «pouvoir et devoir» (ibid., p. 82), dont le premier exprime la capacité, la permission et l'éventualité, le deuxième l'obligation et la probabilité. Un autre groupe d'auxiliaires est constitué par «falloir, savoir, vouloir», qui peuvent «ou bien être d'authentiques auxiliaires, ou bien être suivis de que P (que + phrase)» (ibid., p. 83). Pour ce qui concerne leur valeur modale, celle de falloir est la nécessité ou l'obligation; exemple: «Il faut partir» et «il faut que je parte» (loc. cit.); celle de savoir est la certitude ou la capacité; exemple: «Elle sait qu'elle est belle» et «elle sait nager» (ibid., p. 84); celle de vouloir est la volonté; exemple: «il veut parler» ou «il veut que je parle» (loc. cit.). Il y a en outre l'emploi de vouloir comme «verbe 'puissanciel'», dans lequel «vouloir en

<sup>14</sup>Les adjectifs permis, interdit, exclu, possible et impossible n'en font pas partie (Cervoni, p. 88).

vient à signifier un désir, voire un simple rêve du sujet, surtout à la forme en *-rais*» (Cervoni, p. 84): par exemple, dans «Elle voudrait être belle» (loc. cit.), la valeur modale en terme de lien avec la notion d'obligation est moins perceptible que dans l'emploi de vouloir comme auxiliaire de mode déjà mentionné.

Les semi-auxiliaires modaux sont des verbes dont on peut faire ressortir comme valeur sémantique commune «une certaine forme de préexistence notionnelle qui les apparenterait aux modaux définis comme 'verbes puissanciels'» (ibid., p. 87). En font partie une soixantaine de verbes français ayant une propriété syntaxique commune: «l'absence de préposition entre un verbe et l'infinitif qui en dépend» (loc. cit.); exemple: le verbe d'opinion *croire*, dans «Je croyais vous avoir répondu» (loc. cit.); le verbe de sentiment *aimer*, dans «Elle aime chanter» (loc. cit.); le verbe de perception *voir*, dans «On voit venir l'orage» (loc. cit.); le verbe de causation *faire*, dans «Elle fait jouer les enfants» (loc. cit.); le verbe de mouvement *aller*, dans «Allons boire un verre» (loc. cit.), etc.

### 5.1.3. Les actes de langage

En précisant les conditions de vérité d'une phrase, remarque J. Cervoni, non seulement on nomme les utilisateurs (locuteur et allocataire) par lesquels elle pourrait devenir énoncé et on fait allusion au temps et au lieu de production de cet énoncé, mais on dit également quelque chose sur ce que ferait le locuteur en énonçant la phrase (ibid., p. 16). C'est ce dernier point qui concerne ce qu'on appelle les actes de langage. En font partie les formes verbales telles que «*je promets* ou *je*

jure, dont la définition la plus courante comporte la mention de l'acte qu'on accomplit en les énonçant» (Cervoni, p. 16-17). En d'autres termes, la prévision de leur valeur d'acte constitue la signification essentielle de ces formes verbales: «je promets signifiant 'accomplir une promesse en disant je promets'; je jure, 'accomplir un serment en disant je jure'» (ibid., p. 17).

En général, les discussions du problème que posent les actes de langage partent du constat «que tout énoncé a une valeur d'acte, partie constitutive de son sens» (ibid., p. 103). Cependant, nous en tenant au résumé d'une étude du philosophe anglais J. L. Austin sur les performatifs proposé par J. Cervoni, nous aimerions juste relever quelques caractéristiques essentielles des performatifs qui seront utiles à l'explication de la signification de certaines formes verbales dans les chansons que nous analysons plus loin.

Nous retiendrons que les performatifs sont des énoncés dont l'énonciation est l'exécution d'une action. En d'autres termes, ces énoncés ne servent pas à décrire des états de choses, et on ne peut pas leur attribuer une valeur de vérité: d'où le terme de «performatifs» leur est appliqué pour les opposer aux énoncés appelés *constatifs*.

En ce qui concerne la forme verbale, «les énoncés performatifs ont souvent un verbe à la première personne du singulier du présent de l'indicatif, voix active» (ibid., p. 105). Mais il existe des exceptions comme «vous êtes autorisé à sortir» ou «partez» (loc. cit.), équivalant respectivement à «Je vous autorise de sortir» ou «Je vous ordonne de partir» (loc. cit). Pour considérer ces exceptions, dont

chacun des énoncés les comportant sert à accomplir une action, est appelé *performatif explicite* celui d'un énoncé du genre de «*Je vous ordonne de partir*» (Cervoni, p. 106), contenant une indication très précise de l'acte que son action effectue, soit un ordre. Les *performatifs explicites* sont opposés aux *performatifs primaires* du genre de l'énoncé «*partez*», dont l'acte effectué par l'énonciation «*est vague ou ambigu: ce peut être un ordre, ou un conseil, ou une prière, etc.*» (loc. cit.).

Il faut en outre faire la distinction entre trois types d'actes pour savoir en quoi dire une chose signifie la faire. On parlera ainsi de l'acte locutoire, c'est-à-dire «*l'acte de produire des sons, de combiner des mots dans une construction conforme à une grammaire et douée de signification*» (ibid., p. 108); de l'acte illocutoire, qui est «*celui qu'on accomplit en disant*» (loc. cit.); et de l'acte perlocutoire, soit «*celui qu'on accomplit par le fait de le dire*» (loc. cit.). Enfin, fort utile à la description des dispositifs énonciatifs dans lesquels s'inscrivent les récits est le recours à la notion de «*valeur*» ou «*force*», qui permet d'apporter plus de précision à la définition de l'acte illocutoire:

«*Quand on accomplit un acte locutoire, par là même et en même temps on en accomplit un second, d'une autre nature, et qui peut être informer, ou interroger, ou avertir, ou menacer, etc. L'acte accompli en disant constitue la valeur illocutoire de l'énonciation.*

Quant à l'acte perlocutoire, il se définit par la notion d'effet. «*Dire quelque chose provoquera souvent -- le plus souvent -- certains effets sur les sentiments, les pensées, les actes de l'auditoire, ou de celui qui parle, ou d'autres personnes encore.*» Comme exemples d'actes perlocutoires, on peut citer: *persuader, surprendre, alarmer, inquiéter, réconforter, induire en erreur*» (ibid., p. 109).

L'intérêt de la distinction faite entre les trois types d'actes de langage réside dans le fait qu'elle permet d'étudier la valeur illocutoire de l'énonciation et les effets prévisibles de celle-ci sur le public d'un genre littéraire comme la chanson de propagande politique ou la chanson satirique.

Pour récapituler les points essentiels sur lesquels l'explication des dispositifs énonciatifs dans lesquels s'inscrivent les récits est censée porter, nous retiendrons des discussions de J. Cervoni et de C. Kerbrat-Orecchioni notamment les indices de personnes, les expressions déictiques relatifs au temps et au lieu de l'énonciation, les formes personnelles de passé et de futur du verbe, certaines modalités propositionnelles, certains auxiliaires et semi-auxiliaires modaux, les valeurs illocutoires et les effets prévisibles des performatifs.

Mais il faut préciser que les théoriciens cités ont abordé la problématique énonciative par rapport aux conditions de la communication en français, qui n'est pas apparenté au lingala. C'est dire que les éléments des dispositifs énonciatifs dans lesquels s'inscrivent les récits des textes originaux en lingala ne correspondent pas toujours terme à terme avec leurs équivalents en français. Nous tiendrons compte de ce fait dans l'analyse de texte, où nous donnerons à cet égard les explications appropriées concernant la traduction de certaines formes grammaticales du lingala au français.

Rappelons que la confection d'un message par l'émetteur<sup>135</sup>

---

<sup>135</sup>Notamment à partir des items lexicaux et des structures syntaxiques tirés du stock de ses aptitudes langagières.

est sujette à des contraintes qui limitent ses possibilités de choix et orientent l'activité de décodage. Ces contraintes relèvent de deux sortes de facteurs: d'une part, «*les conditions concrètes de la communication*» (Kerbrat-Orecchioni, p. 17), qui impliquent notamment le locuteur et l'allocutaire, et d'autre part, «*les caractères thématiques et rhétoriques du discours, c'est-à-dire en gros, les contraintes de "genre"*» (loc, cit.). Il convient d'en dire quelques mots avant d'aborder l'explication des mécanismes de la propagande dans les chansons de propagande politique faisant l'objet d'analyse.

### 5.2.1. Les mécanismes de la propagande politique

La chanson de propagande politique a ses contraintes de genre, associées à la notion de propagande qui s'apparente à l'art de convaincre par un discours. Il s'ensuit que l'analyse de ses mécanismes doit mettre l'accent sur «*le mode de relation entre l'énonciateur et le destinataire*» (Gourévitch, p. 210), sans oublier le mode du discours.

Pour ce qui concerne le mode de relation entre l'énonciateur et le destinataire, selon J.-P. Gourévitch les destinataires<sup>136</sup> du message de la propagande politique ont en vue «*l'échange et la passation du contrat entre le représentant et ceux qu'il représente*» (ibid., p. 224). Pour ce faire, ils se servent de thèmes

---

<sup>136</sup>Les mots destinateur et destinataire sont employés ici dans un sens différent de celui qu'ils ont dans les modèles actantiels greimassiens. «'On appelle destinataire le récepteur dans le schéma de communication' [...] On désigne parfois du nom de destinateur (celui qui destine son message à quelqu'un) le locuteur (Dictionnaire de linguistique, Paris, Librairie Larousse, 1973, p. 145).

appropriés comme «*champ de rencontre ou d'affrontement*» (Gourévitch, p. 224).

Il existe par ailleurs plusieurs modèles de destination ou de «*mise en perspective des deux protagonistes du combat politique*» (*ibid.*, p. 240). Parmi les principaux, on citera notamment le modèle dit pédagogique, dans lequel le destinataire devient destinataire pour convaincre un autre destinataire; le modèle symbolique, où «*la propagande cherche une image passerelle entre le désirable et l'idéologique*<sup>137</sup>» (*ibid.*, p. 242); le modèle communautaire, où il s'agit d'une convocation simultanée de l'ensemble des destinataires visés, «*toutes classes d'âge et classes sociales confondues*» (*ibid.*, p. 243), et de l'assignation à chacun «*d'un énoncé iconique ou textuel qui le prolonge vers l'appropriation d'un caractère*» (*loc. cit.*).

Les destinateurs «*s'ordonnent selon une hiérarchie de la puissance*» (*ibid.*, p. 225): c'est-à-dire selon qu'ils postulent à une représentativité locale, régionale, nationale ou internationale. La personnalisation du pouvoir ayant par ailleurs donné son autonomie à l'image<sup>138</sup> politique, l'objectif du candidat désireux de figurer est de se donner un rôle ou un espace de représentation. En revanche, «*l'imagerie du destinataire se déploie selon une rhétorique de la reconnaissance*» (*ibid.*, p. 229). Car la pratique du

---

<sup>137</sup>À l'instar du modèle publicitaire, «où, entre l'image du public et celle du produit, des intermédiaires prennent position pour faciliter l'échange» (Gourévitch, p. 147); exemple: Monsieur Propre du côté du destinateur et la Ménagère Ariel du côté du destinataire.

<sup>138</sup>Quoiqu'ils concernent d'abord la sémiologie générale de l'affiche publicitaire et de la propagande électorale, les propos de J.-P. Gourévitch (p. 224) nous paraissent aussi applicables aux énoncés textuels de propagande en général.

suffrage universel et la concurrence des formations cherchant la meilleure couverture possible de leur électorat ont conduit le discours de la propagande politique à imiter le modèle publicitaire qui, «*sauf brillantes exceptions, ne donne la parole et l'image qu'à ceux auxquels il s'adresse*» (Gourévitch, p. 229). Ainsi, dans une «*offrande d'espace, le destinateur abandonne toute prétention à la représentation et institue contractuellement le destinataire comme preuve de la validité de son propos*» (loc. cit.).

Pour ce qui concerne le mode du discours, J.-P. Gourévitch note que l'ornement étant «*la distinction naturelle du propos*» du discours de la propagande, ce dernier discours est «*un objet clos, un 'exposé au public' qui cherche par son ordonnance à susciter l'admiration ou l'émotion convenues*» (ibid., p. 210).

Enfin, signalons qu'en plus des termes de destinateur et de destinataire utilisés par J.-P. Gourévitch, nous comptons utiliser ceux de locuteur et d'allocutaire, définis par rapport au sujet parlant<sup>139</sup>.

### 5.2.2. L'analyse de texte des chansons de propagande politique

Dans les pages qui suivent, nous nous proposons d'analyser en deux étapes les mécanismes de la propagande dans chacune des quatre chansons de propagande politique faisant partie du cor-

---

<sup>139</sup> Selon le *Dictionnaire de linguistique* (Paris, Librairie Larousse, 1973), les mots *destinateur* et *destinataire* signifient, respectivement, «celui qui destine son message à quelqu'un» et «celui qui se voit adresser le message» (p. 145); le mot *locuteur* signifie le «sujet parlant qui produit les énoncés» (p. 305), et le mot *allocutaire* signifie à son tour le «sujet parlant considéré à la fois comme celui qui reçoit des énoncés produits par un locuteur et comme celui qui y répond» (p. 20).

pus étudié. La première étape concerne l'emploi des déictiques et la seconde étape celui du mode du discours, auquel nous associons les actes de langage. Les quatre chansons analysées sont abordées dans l'ordre chronologique.

#### 5.2.2.1. «Objectif 80» (1970)

S'agissant des déictiques, rappelons d'abord que la chanson intitulée «*Objectif 80*» a été produite par Rochereau dans le cadre de la campagne électorale pour les élections présidentielles de 1970. Aussi est-elle censée avoir pour destinataire du message aux électeurs le président Mobutu, candidat unique à ces élections. Ses destinataires sont par ailleurs les citoyens de la République démocratique du Congo d'alors et la jeunesse de ce pays. En revanche, les principaux thèmes servant de champ de rencontre à ces protagonistes de la communication sont l'«*Objectif 80*» et le «*Salongo*», c'est-à-dire le programme économique et social du candidat unique Mobutu visant à faire de son pays la première puissance économique d'Afrique en l'an 1980 et l'amour du travail requis pour mener ce dernier programme économique et social à bonne fin.

Le rôle que tiennent dans le procès de l'énonciation les actants<sup>140</sup> de l'énoncé ou, selon la terminologie gourévitchienne, la mise en perspective des protagonistes de la communication ou la destination se fait suivant le modèle dit pédagogi-

---

<sup>140</sup>Ce mot est entendu ici dans un sens différent de son acception selon A. J. Greimas. Chez J. Cervoni (p. 27) et C. Kerbrat-Orecchioni (p. 36) décrivant les éléments constitutifs de la communication verbale, les actants de l'énoncé sont le locuteur et l'allocutaire qui tiennent un rôle dans le procès de l'énonciation.

que. Le candidat unique Mobutu a ainsi un rôle passif et c'est un destinataire, soit le locuteur chantant en solo, qui est institué destinataire pour convaincre l'ensemble des destinataires de mandater ce dernier et de se joindre à lui pour faciliter la réalisation de son programme économique et social.

Pour relever «les pronoms personnels en tant qu'ils représentent la manière dont le locuteur se met en scène dans son discours» (Fossion et al., p. 88), remarquons que l'indice du locuteur est le pronom personnel sujet to<sup>111</sup>, qui correspond au nous en français. On en trouve des occurrences dans huit syntagmes verbaux du premier couplet<sup>112</sup> et deux des couplets restants, cités ci-après:

«"Tondimi Mobutu"; "totala l'avenir"; "tosangana pembeni na ye"; "Indépendance économique tozwi"; "Esengi tobongisa"; "tosangana pembeni ya Mobutu"; "Tozali mpe na idéologie"; "Mpo tozua"; "Tosala salongo elongo na Mobutu"».

«"Nous croyons en Mobutu"; "considérons l'avenir"; "rassemblons-nous autour de lui"; "L'indépendance économique que nous avons acquise"; "Il faut que nous la consolidions"; "rassemblons-nous autour de Mobutu"; "Nous avons aussi une idéologie"; "Afin que nous puissions gagner la partie"; "Faisons le salongo avec Mobutu"».

Le pronom personnel to- dont il s'agit dans ces citations correspond au «nous inclusif» (Kerbrat-Orecchioni, p. 41) ou «nous englobant» (ibid., p. 89), qui, en principe, désigne «soit le locuteur et ses interlocuteurs, soit le locuteur et des tierces personnes auxquelles il

---

<sup>111</sup>L'équivalent du nous complément d'objet direct ou indirect est biso. To fait partie des pronoms personnels sujets, que le linguiste congolais A. Dzokanga (1979, p. 272) qualifie de «Pronoms personnels non-isolés» ou de «préfixes verbaux», dont na (je), o (tu), a (il, elle), to (nous), bo (vous) et ba (ils, elles).

<sup>112</sup>Sans considérer la reprise de ce couplet et des couplets restants.

s'associe» (Fossion, et. al. p. 89). Dans les passages cités, il désigne en même temps le locuteur, le candidat unique Mobutu qui l'a institué destinataire et le reste des destinataires. Il sert par ailleurs au locuteur non seulement à s'associer à ces derniers destinataires, mais aussi à les associer au succès économique du premier mandat du candidat Mobutu qui s'achève et à la réalisation du nouveau programme économique et social de ce dernier baptisé «Objectif 80». Ainsi, le pronom personnel to- est en même temps un indice des destinataires.

Outre le pronom personnel to- ainsi employé, il faut signaler parmi les indices<sup>143</sup> du destinataire le pronom personnel: bo-<sup>144</sup>, qui correspond à vous, et l'expression moto na moto<sup>145</sup>, qui correspond au pronom personnel indéfini chacun.

Par le pronom personnel bo-, le locuteur interpelle directement ses interlocuteurs auxquels il s'associe également par le pronom personnel to- (= nous), dans les syntagmes verbaux soulignés ci-après: «Boyakani, tosangana pembeni na ye» et «Boyakani, tosangana pembeni ya Mobutu, bandeko!», phrases qui signifient respectivement «Venez, rassemblons-nous autour de lui» et «Venez, rassemblons-nous autour de Mobutu, chers amis!».

En français, le pronom personnel indéfini chacun en tant qu'indice du destinataire fait référence «soit à l'ensemble des

---

<sup>143</sup>L'étude du rapport spécifique dans lequel l'énonciation établit les interlocuteurs «implique donc l'analyse du jeu établi par le discours entre les indices de la première et de la deuxième personne» (Fossion, p. 90).

<sup>144</sup>Le pronom personnel objet correspondant est bino.

<sup>145</sup>L'expression moto na moto (littéralement, personne et personne), se traduit par le pronom indéfini chacun.

*interlocuteurs soit à l'allocutaire exclusivement» (Fossion et al., p. 90).* Il en va de même pour son équivalent en lingala, soit l'expression moto na moto, que nous soulignons dans la phrase «Moto na moto abongisa / Rendez-vous ya mbula quatre-vingt», c'est-à-dire «*Que chacun prépare pour le mieux / Le rendez-vous de l'an quatre-vingt*». Dans ce cas, l'expression moto na moto renvoie à l'ensemble des destinataires considérés individuellement par le locuteur.

«*Objectif 80*» recèle aussi quelques mots et expressions déictiques temporels renvoyant au moment de l'instance énonciative. Signalons d'abord l'adverbe sika, correspondant à maintenant, que l'on trouve dans la phrase «Sika totala l'avenir»; soit en français: «*Maintenant considérons l'avenir*». Cet adverbe désigne le moment de l'occurrence de l'énoncé cité, c'est-à-dire le moment présent qui est aussi le moment de la campagne électorale.

Il y a par ailleurs les locutions prépositives ya liboso, ya lelo, ya lobi et ya mbula quatre-vingt, signifiant d'avant, d'aujourd'hui, de demain et de l'an quatre-vingt. Ils se retrouvent respectivement dans les syntagmes nominaux «Elaka ya liboso», «Elaka ya lelo», «Congo ya lobi» et «Rendez-vous ya mbula quatre-vingt», signifiant respectivement «*Le mandat d'avant*», «*Le mandat d'aujourd'hui*», «*Le Congo de demain*» et «*Le rendez-vous de l'an quatre-vingt*». Ces locutions prépositives font aussi référence au même moment de l'occurrence de l'énoncé que l'adverbe sika (= maintenant). Comme l'adverbe sika, la locution prépositive ya lelo (= d'aujourd'hui) situe au moment présent à la fois le début du nouveau mandat sollicité par le candidat unique Mobutu et la campagne électorale. Par rapport à ce présent, les locutions

ya mbula quatre-vingt et ya lobi (de l'an quatre-vingt et de demain) situent dans le futur le moment de la réalisation du programme économique et social que le candidat unique Mobutu a baptisé «*Objectif 80*» et celui où le Congo sera à la jeunesse. À son tour, la locution ya liboso (d'avant) renvoie au mandat de cinq ans que le président Mobutu s'était accordé par un coup d'État le 24 novembre 1965, et qui arrive à expiration au moment de l'énonciation, c'est-à-dire le présent.

Il faut par ailleurs signaler l'adjectif nouveau, que l'on trouve dans le syntagme nominal «*Nouveau Régime*». Toujours par rapport au moment de l'énonciation, il renvoie au régime de Mobutu, qui est actuel, et sous-entend l'ancien régime, celui d'avant le putsch ayant porté le même Mobutu au pouvoir.

Pour ce qui concerne l'aspect de la deixis temporelle relatif à la catégorie verbale, on signalera l'emploi des formes de passé et de futur du verbe correspondant respectivement au passé composé et au futur simple du français.

S'agissant du passé composé, rappelons d'abord qu'il exprime en français «*un fait passé, achevé au moment où l'on parle, et que l'on considère comme en contact avec le présent, -- soit que le fait ait eu lieu dans une période non encore écoulée, soit que le fait ait des résultats dans le présent*» (*Le bon usage*, p. 1294-1295). Au passé composé du français correspond l'une des quatre<sup>146</sup> formes de passé du verbe que le linguiste congolais A. Dzokanga distingue en

---

<sup>146</sup>Ces formes du passé en lingala sont notamment le passé récent, le passé historique, le passé éloigné et le passé lointain (A. Dzokanga, 1979, p. 259-261).

lingala, en l'occurrence le «passé récent», qui exprime «une action [...] qui vient d'avoir lieu et dont les effets perdurent encore au moment de la parole» (Dzokanga, 1979, p. 260). Selon A. Dzokanga, le passé récent est généralement formé par l'adjonction du suffixe -í (avec un ton haut) au radical d'un verbe. C'est le cas des syntagmes verbaux tòzwí et èsálámí, que l'on trouve dans les propositions «Indépendance économique tòzwí na Nouveau Régime [...]» et «[...] bilan èsálámí», c'est-à-dire «L'indépendance économique que nous avons acquise sous le Nouveau Régime [...]» et «[...] le bilan a été fait». Dans ces propositions, l'acquisition de l'indépendance économique au cours des cinq premières années du régime du candidat unique Mobutu et l'appréciation du même régime constituent des faits passés considérés comme en contact avec le moment de l'occurrence de l'énoncé.

En français, le futur simple «marque un fait à venir par rapport au moment de la parole» (*Le bon usage*, p. 1297). Lui correspond en lingala le futur formé par l'adjonction de l'«infixe formatif -kò- à ton bas» (Dzokanga, 1979, p. 237) au radical du verbe, futur que l'on trouve dans les phrases «Mobutu àkòlùkà Congolais yonso azala malamun denge oyo ekoki» et «Mobutu àkòlùkà économie ya mboka bana ya Congo yonso bazua», soit «Mobutu cherchera à ce que chaque Congolais vive bien, d'une façon recommandable» et «Mobutu cherchera à ce que de l'économie du pays, tous les citoyens du Congo profitent». Par rapport au moment de l'énonciation, qui est le présent, la forme verbale àkòlùkà renvoie au temps de l'effort que le candidat Mobutu entend faire pour que les richesses nationales profitent à tous ses compatriotes, et pour que chacun d'entre eux vive d'une façon

recommandable.

Quant au mode du discours, on signalera un équivalent de l'auxiliaire de mode falloir, soit le syntagme verbal èséngí dans la phrase suivante: «*Indépendance économique tozwí / Na Nouveau Régime / Èséngí tóbòngisà*», c'est-à-dire: «*L'indépendance économique que nous avons acquise / Sous le Nouveau Régime, / Il faut que nous la consolidions*». La valeur modale de l'auxiliaire falloir est, avons-nous dit en parlant des modalités, la nécessité ou l'obligation. En lingala, on emploie à cette fin les syntagmes verbaux èséngí<sup>147</sup> et èbòngí, signifiant littéralement il est demandé (ou il est recommandé) et il convient. Dans la phrase citée, la valeur modale du syntagme verbal èséngí se rapporte à la nécessité de consolider l'indépendance économique donnée au pays par le régime du candidat unique Mobutu et à l'obligation morale que les citoyens ont, pour ce faire, de mandater celui-ci.

Quant aux actes de langage, «*Objectif 80*» ne recèle pas un cas de *performatif explicite* ayant un verbe à la première personne du singulier de l'indicatif présent, voix active. Mais on y trouve quelques formes verbales à l'impératif, qui constituent des *performatifs primaires*.

Le *Dictionnaire de linguistique* (p. 251) définit l'impératif comme «*un mode exprimant un ordre donné à un ou plusieurs interlocuteurs (dans les phrases affirmatives) ou une défense (dans les phrases négatives)*». Selon *Le bon usage*, ce mode présente «*l'action sous la forme*

---

<sup>147</sup> *Inséparable du verbe en lingala, le pronom personnel sujet (è- dans les cas de èséngí et de èbòngí) fait partie de ce qu'on appellera avec A. Dzokanga les «préfixes verbaux».*

d'un ordre, d'une exhortation, d'une prière» (*Le bon usage*, p. 709). Dans les livres cités, il s'agit évidemment de l'impératif en français. On remarquera toutefois que la situation de l'impératif en lingala n'est pas très différente, bien que dans cette dernière langue il conserve habituellement les pronoms personnels sujets tó- (nous) et bó- (vous), qui prennent un ton haut -- sauf bo- lorsque le suffixe -a (ou -e<sup>14</sup>) adjoit au radical du verbe est suivi du particule -ni servant à présenter l'action sous la forme d'une invitation, une prière ou une exhortation.

On trouve ces formes de l'impératif dans les passages cités ci-après, passages dont nous soulignons les syntagmes verbaux à l'impératif:

«"Sika tótálà l'avenir"; "Boyákáni, tósàngànà pembeni na ye"; "Boyákáni, tósàngànà pembeni ya Mobutu, bandeko!"; "Yáká, tósàngànà pembeni ya Mobutu"; "Tósálà salongo elongo na Mobutu"».

«"Maintenant considérons l'avenir"; "Venez, rassemblons-nous autour de lui"; "Venez, rassemblons-nous autour de Mobutu, chers amis!"; "Venez, rassemblons-nous autour de Mobutu"; "Faisons le salongo avec Mobutu"».

Les actes illocutoires accomplis par le locuteur en disant les différentes formes verbales à l'impératif, consistent à inviter, prier et exhorter les destinataires à se rallier au régime du candidat unique Mobutu.

Il y a par ailleurs le subjonctif qui, en français, traduit dans une phrase directe «le mode impératif à la troisième personne» (*Dictionnaire de linguistique*, p. 462). Équivaut à ce cas de per-

---

<sup>14</sup>Les verbes qui prennent le suffixe -e, comme kende, sont plutôt rares.

*formatif primaire* la proposition principale dans la phrase au subjonctif «*Moto na moto ábôngisà rendez-vous ya mbula quatre-vingt / Mpo tozua*», soit en français: «*Que chacun prépare pour le mieux le rendez-vous de l'an quatre-vingt / Afin que nous puissions gagner la partie*». Dans ce cas, l'acte illocutoire effectué par l'énonciation du performatif consiste à prier les destinataires (considérés individuellement) de se rallier au programme socio-économique du candidat unique Mobutu visant à faire de leur pays la première puissance économique d'Afrique en l'an 1980.

#### 5.2.2.2. «République du Zaïre» (1971)

Le président Mobutu est encore le vrai destinataire de message dans cette chanson célébrant le changement du nom de la République démocratique du Congo en République du Zaïre, survenu le 27 octobre 1971. Les destinataires du message sont les amis que le président Mobutu a convoqués et auxquels il a parlé, les chanteurs institués destinataires, les Zaïroises et les Zaïrois que ces derniers destinataires contractuels tentent de convaincre de la nécessité de réhabiliter les noms du pays légués par les ancêtres et de suivre les traditions ancestrales. Les thèmes de la réhabilitation des noms ancestraux du pays et de l'exhumation des traditions ancestrales servent de champ de rencontre à ces protagonistes de la communication.

La mise en perspective des protagonistes de la communication se faisant suivant le modèle de destination dit pédagogique, hormis ses propos rapportés ou cités par les locuteurs chantant en chœur, le destinataire Mobutu a encore un rôle pas-

sif: d'où son indice est le pronom personnel a-, qui correspond à il. Rappelons à cet égard qu'en tant que déictiques, les pronoms personnels de troisième personne «indiquent simplement que l'individu qu'ils dénotent ne fonctionne ni comme locuteur, ni comme allocutaire» (Kerbrat-Orecchioni, p. 40). Le pronom personnel a- dénote le président Mobutu dans les passages suivants, dont les formes verbales soulignées concernent le rôle passif que ce dernier a dans le procès de l'énonciation:

«"Akànīsā nini oo?"; "Mobutu ábéngí baninga, àlòbí: [...]" ; "Tina ábéngákí baninga"».

«"À quoi penserait-il?"; "Mobutu convoque ses amis, il leur dit: [...]" ; "La raison pour laquelle il a convoqué ses amis"».

Par ailleurs, dans les propos du destinataire Mobutu cités par les chanteurs, l'indice du locuteur est le pronom personnel sujet to-, équivalent au nous englobant, que l'on retrouve dans les formes verbales des passages cités ci-après:

«"Mpo tóluka authenticité, / Ebongi tólanda bonkoko ee"; "Tózóngisa nkombo ya Zaïre"; "Drapeau mpe tochanger"; "L'hymne national tochanger"».

«"Pour chercher notre authenticité, / Il faut que nous suivions nos traditions ancestrales"; "Restituons le nom du Zaïre"; "Nous changeons aussi le drapeau"; "Nous changeons l'hymne national"».

Il désigne à la fois le destinataire Mobutu, les amis que ce dernier a convoqués et auxquels il a tenu les propos rapportés par les chanteurs, ces derniers, qui sont des destinataires contractuels, et l'ensemble des Zaïrois et des Zaïroises invités à suivre les traditions ancestrales.

Le même pronom personnel to- est encore l'indice des locuteurs dans les propos propres des destinataires contractuels, dont nous soulignons les syntagmes verbaux qui le comprennent dans les passages cités ci-après:

«"[...] *mokanisi / Oyo biso tòpònákí"*; "Tópésà Mobutu *mokako sua!*"; "Tóyókà yo elengi"».

«"[...] *le penseur / Que nous avons élu*"; "Donnons à Mobutu *notre bénédiction!*"; "Que nous t'aimons bien"».

Dans les citations qui précèdent, le pronom to- désigne non seulement les destinataires contractuels, mais aussi les Zaïroises et les Zaïrois invités à donner leur bénédiction au président Mobutu et exhortés à l'amour de leur pays natal.

Un autre indice du locuteur est le pronom personnel na-, correspondant à un je généralisable, qui renvoie «à des tierces personnes en même temps qu'au locuteur» (Fossion, *et. al.*, p. 89). Nous le mettons en gras dans les formes verbales qui traduisent, dans le passage cité ci-après, l'admiration du locuteur pour le pays natal qui vient d'être rebaptisé Zaïre:

«Oo, Zaïre! *mboka ngai nabotami! / Oo, Zaïre! *mboka ngai nakoli! / Oo, Zaïre! *mboka kitoko lokola yo! / Toyoka yo elengi*».**

«Oh, Zaïre! *pays où moi je suis né! / Oh, Zaïre! *pays où moi j'ai grandi! / Oh, Zaïre! un beau pays que tu es! / Que nous t'aimons bien*».*

Dans le passage cité, les tierces personnes auxquelles le pronom personnel sujet na- (= je) renvoie en même temps qu'au locuteur sont tous ceux qui sont nés et ont grandi au Zaïre comme le locuteur, et qui sont exhortés à aimer ce pays comme lui.

Aussi le sujet de la dernière phrase du passage cité est-il le pronom personnel to-, qui équivaut à un nous englobant.

Outre le pronom personnel to- (= nous) qui, on l'a vu, désigne en même temps le destinataire Mobutu et tous les destinataires de son message, les indices des destinataires sont les pronoms personnels o- et yo, qui correspondent à tu et toi, ainsi que l'expression moto na moto, qui correspond au pronom indéfini chacun. On trouve les pronoms personnels o- et yo dans les passages suivants concernant l'admiration du locuteur pour le pays natal qui vient d'être rebaptisé Zaïre:

«*"Ozali mboka biso tobotami"; "[...] yo oboti Kinkole"; "[...] yo oboti Nsele"; "[...] yo oboti GÉCAMINES"; "[...] yo oboti Grand-Tam-Tam-d'Afrique"; "[...] yo oboti Bateau-ya-Hopitalo"; "[...] yo oboti Inga"; "Obotela biso Mobutu"*».

«*"Tu es le pays où nous sommes nés"; "[...] toi tu as engendré Kinkole"; "[...] toi tu as engendré Nsele"; "[...] toi tu as engendré la GÉCAMINES"; "[...] toi tu as engendré le Grand-Tam-Tam-d'Afrique"; "[...] toi tu as engendré le Bateau-Hôpital"; "Tu nous as engendré Mobutu"*».

L'expression moto na moto est employée dans la phrase «*Moto na moto abongisa / Bankoko babongisa batika*», signifiant «*Que chacun rende meilleur / Ce que nos ancêtres ont rendu meilleur et ont légué*». Il faut noter que l'expression moto na moto renvoie en même temps aux chanteurs institués destinataires et au reste des destinataires, qui sont interpellés individuellement par cette expression et exhortés à réhabiliter les traditions ancestrales.

Outre les indices de personnes que nous venons de relever, font partie des déictiques un certain nombre de formes verbales

au passé. Citons d'abord quelques cas du passé récent, dont on se rappellera qu'il est formé par l'adjonction du suffixe -í (avec un ton haut) au radical d'un verbe et qu'il correspond au passé composé du français:

«*Nkombo bankoko batika / Mobutu asalí makasi azongisi.*"; "[...] *nkombo Mobutu azongisi.*"; "Oo, Zaïre! *mboka ngai nabotamí!*"; "Oo, Zaïre! *mboka ngai nakolí!*"; "Oo, Zaïre! *mboka biso tobotamí!*"; "Toyoka yo *elengi!* / *Mpo yo obotí Kinkole [...]*».

«*Les noms que les ancêtres avaient légués, / Mobutu a tout fait, il les a restitués.*"; "[...] *les noms que Mobutu a restitués.*"; "Oh, Zaïre! *pays où moi je suis né!*"; "Oh, Zaïre! *pays où moi j'ai grandi!*"; "Oh, Zaïre! *pays où nous sommes nés!*"; "Nous t'aimons bien! / Car toi tu as engendré Kinkole [...]"».

À l'instar du passé composé en français, le passé récent du lingala met l'accent sur les effets ou résultats d'une action passée qui perdurent au moment de l'énonciation. Ainsi sont considérés au moment de l'occurrence des énoncés les résultats des faits passés tels que l'effort fait par Mobutu et la restitution des noms ancestraux du pays; la naissance et la croissance des sujets parlants dans ce pays, ainsi que l'engendrement par celui-ci de grands projets du genre de Kinkole<sup>14</sup>.

Pour présenter les formes du passé restantes, signalons d'abord le passé historique, qui est formé par l'adjonction du suffixe -ákí au radical du verbe. Selon A. Dzokanga, il s'agit d'un «passé moins récent», qui «indique une action finie à un moment quelconque du passé» (Dzokanga, 1979, p. 260) ou «toute action finie avant le

---

<sup>14</sup>Il s'agit du village modèle des pêcheurs à Kinkole, village construit au bord du fleuve qui a été, lui aussi, rebaptisé Zaïre.

moment de la parole» (Dzokanga, 1979, p. 260). Il y en a deux cas dans les passages suivants:

«"Bomoni nde Makanisi ya Mobutu, / Tina abengákí bani-nga."; "Bomoni nde makanisi ya makanisi / Oyo biso toponákí."».

«"Voilà donc la pensée de Mobutu, / La raison pour laquelle il a convoqué ses amis."; "Voilà donc la pensée du penseur / Que nous avons élu."».

À son tour, le passé éloigné est formé par l'adjonction du suffixe -á au radical du verbe. Il «indique une action terminée sans idée de perduration, mais bien avant même qu'une autre action se soit passée ou se passe» (ibid., p. 261). «République du Zaïre» en recèle quelques cas, dans les formes verbales soulignées des passages suivants:

«"Makambo bankoko batiká"; "Nkombo bankoko batiká"; "Le 24 ekátá makambo"; "Bankoko babongisá, batiká".

«"Ce que nos ancêtres avaient légué"; "Les noms que nos ancêtres avaient légués"; "Le 24 avait tranché les choses"; "[...] Nos ancêtres avaient rendu meilleur et avaient légué"».

Formé par l'adjonction du suffixe -áká au radical verbal, le passé lointain qui «indique une action passée, mais qui perdure au moins dans ses conséquences» (loc. cit.), est employé dans l'une des formes verbales du passage suivant, que nous soulignons: «*Tozongisa nkombo ya Zaïre / Lokola bankoko batikáká*», soit «Restituons le nom de Zaïre / Tel que nos ancêtres l'avaient légué».

Cela dit, la traduction française des formes du passé du verbe en lingala fait problème. En effet, A. Dzokanga écrit dans sa grammaire du lingala (ibid. p. 260-261) qu'il faut traduire le passé historique par le plus-que-parfait, le passé

éloigné par le passé simple et le passé lointain par le passé antérieur. Mais comme l'illustrent les deux passages suivants de sa traduction d'une chanson de Simon Lutumba<sup>150</sup>, le même A. Dzokanga traduit<sup>151</sup> le passé historique en même temps par le passé composé et le plus-que-parfait, tandis qu'il traduit le passé lointain par l'imparfait:

«"Àkóma mobangé asanzé ndé makanisi, / Alobí, alía falá-nga na yé yónso abómbá, / Nokí étíkala oh na baóyo bamónákí pási té [...]"; "Basúsu bátúnaka sókí nabálákí tê, / Basúsu bátúnaka sókí ngái nabótákí tê. / Ba óyo nakabéláká, bakómí ndé koseka ngái."» (Dzokanga, 1978, p. 8, 10).

«"Mais, devenu vieux, il change d'idées, / Il décide de dilapider tout son argent épargné, / De peur qu'à sa mort, cela reste à ceux qui n'ont pas peiné [...]"; "Certains vont se demander si je n'étais pas marié, / D'autres, si je n'avais pas eu d'enfants. / Ceux-là même, à qui je faisais l'aumône sont en train de se moquer de moi."» (ibid., p. 9-11).

En cela, A. Dzokanga semble suivre l'usage oral, qui confond le passé récent et le passé historique, alors traduits, selon les contextes, par le passé composé, comme il confond le passé éloigné et le passé lointain, généralement traduits par le plus-que-parfait.

Nous suivons l'usage oral et rendons en français le passé récent et le passé historique du lingala par le passé composé, le passé éloigné et le passé lointain par le plus-que-parfait:

<sup>150</sup>En l'occurrence, la chanson intitulée «Mabelé» (cf. Dzokanga, 1978, p. 8-11).

<sup>151</sup>C'est nous qui soulignons les formes verbales concernées dans la citation.

«"[...] Makambo bankoko bàtíká."; "[...] nkombo ya Zaire, / Lokola bankoko bàtíkáká."; "Tina àbèngáki bani-nga."; "Nkombo bankoko bàtíká, / Mobutu àsáli makasi àzóngísí."; "[...] mokanisi / Oyo biso tòpónáki."; "[...] nkombo Mobutu àzóngísí."; "Le 24 ékátá makambo, / Le 27 date historique, alors!"; "[...] Bankoko bàbò-ngisá, bátíká"; "Oo Zaire! mboka ngai nàbótámí! / Oo Zaire! mboka ngai nàkólí! / [...] Ozali mboka biso tòbótámí! / [...] yo òbótí Kinkole! / [...] òbótélá biso Mobutu!"».

«"[...] ce que nos ancêtres avaient légué."; "[...] le nom de Zaire, / Tel que nos ancêtres l'avaient légué."; "La raison pour laquelle il a convoqué ses amis."; "Les noms que nos ancêtres avaient légués, / Mobutu a tout fait, il les a restitués."; "[...] le penseur / Que nous autres, nous avons élu."; "[...] les noms que Mobutu a restitués."; "Le 24 avait tranché les choses; / Le 27 est alors devenu une date historique!"; "[ce que] Nos ancêtres avaient rendu meilleur et avaient légué."; "Oh, Zaire! pays où moi je suis né! / Oh, Zaire! pays où moi j'ai grandi! / [...] Tu es le pays où nous sommes nés! / [...] toi tu as engendré Kinkole! / [...] Tu nous as engendré Mobutu!"».

Les faits passés exprimés par le passé récent et le passé historique, faits passés achevés au moment de l'énonciation et dont on considère les résultats dans le présent, sont notamment la convocation des amis par Mobutu, l'effort fait par le même Mobutu et la restitution par lui des noms ancestraux du pays, l'élection du penseur Mobutu par les Zaïroises et les Zaïrois, la naissance et la croissance des locuteurs au Zaïre. Comme le plus-que-parfait, qui «*exprime un fait accompli qui a lieu avant un autre fait passé, quel que soit le délai écoulé entre les deux faits*» (*Le bon usage*, p. 1296), le passé éloigné et le passé lointain expriment des faits passés accomplis avant d'autres faits passés: le legs des noms et des traditions par les ancêtres a précédé la restitution des mêmes noms et traditions par Mobutu dans un passé moins reculé; le putsch du 24 1965 a précédé le change-

ment du nom de la République démocratique du Congo en République du Zaïre, survenu le 27 octobre 1971; l'engendrement de Mobutu par le pays rebaptisé Zaïre a eu lieu avant la réalisation par le même Mobutu des projets du genre de Kinkole.

Pour ce qui concerne le mode du discours, on signalera le syntagme verbal *èbôngí*, qui signifie littéralement *il convient*, et qui correspond à l'auxiliaire de mode  *falloir*. On le trouve dans le propos suivant du penseur Mobutu cité par les chanteurs: «*Mpo toluka authenticité, / Èbôngí tolanda bonkoko*», c'est-à-dire: «*Pour chercher notre authenticité, / Il faut que nous suivions les traditions ancestrales*». Ici, la valeur modale de l'auxiliaire se rapporte à la nécessité et à l'obligation morale de suivre les traditions ancestrales.

Quant aux actes de langage, on signalera les formes verbales à l'impératif soulignées dans les passages cités ci-après:

«*"Tózóngisà nkombo ya Zaïre, / Lokola bankoko bătíkáká [...]"*; *"Zaïroise, Zaïrois, [...] télémá, sèpélá, óyé-mbà."*; *"Tópésà Mobutu mokako sua!"*».

«*"Restituons le nom de Zaïre, / tel que nos ancêtres l'avaient légué [...]"*; *"Zaïroise, Zaïrois, [...] réjouis-toi, hurle, chante."*; *"Donnons à Mobutu notre bénédiction!"*».

Remarquons que la valeur illocutoire de l'énonciation, c'est-à-dire l'acte illocutoire effectué par l'énonciation des formes verbales à l'impératif, se résume à l'invitation de la Zaïroise et du Zaïrois à se réjouir de la réhabilitation du soi-disant nom ancestral de leur pays par le président Mobutu et à en bénir ce dernier.

### 5.2.2.3 «Belela authenticité na Congrès ya MPR» (1972)

Produite à l'occasion du «Premier Congrès du Mouvement Populaire de la Révolution à Nsele» (21 - 24 mai 1972), «Belela authenticité na Congrès ya MPR» a pour destinataire de message le MPR ou, plus précisément, Mobutu qui est le président fondateur de ce parti unique en voie d'être déclaré parti-État par le Congrès. Les destinataires de son message sont les Zaïroises et les Zaïrois. Servent de champ de rencontre à ces protagonistes de la communication les thèmes de l'institutionnalisation du parti unique et de l'entérinement de la soi-disant politique de «l'authenticité» prônée par Mobutu.

S'agissant de la mise en perspective des protagonistes de la communication, le destinataire Mobutu est dénoté par le pronom personnel sujet *o-*, qui correspond à *tu*, le pronom personnel objet *yo-*, qui correspond à *te*, et le pronom personnel sujet *a-*, qui correspond à *il*. On trouve ces pronoms dans deux phrases: «*Mobutu Sese Seko, Nzambe azala na yo. / Bankoko basunga yo / Óvanda mokonzi libela na kati ya Zaïre!*» et «*Tosalisa Mobutu / Na misala akopesa biso*», soit en français: «*Mobutu Sese Seko, que Dieu soit avec toi. / Que les ancêtres t'assistent / Afin que tu restes à jamais président au Zaïre!*» et «*Assistons Mobutu / En nous acquittant des tâches qu'il nous confie*». Ces pronoms indiquent que Mobutu, qui est censé être le vrai destinataire de message, a un rôle plus ou moins passif. Car si le pronom personnel de deuxième personne dénote l'allocutaire, qui participe «à la relation d'allocution» (Kerbrat-Orecchioni, p. 42) ou est l'un des interlocuteurs, le fonctionnement des déictiques ne met en cause l'allocutaire que «secondairement» (i-

*bid.*, p. 31). La troisième personne n'est par ailleurs que celle du délocuté.

Le rôle de locuteurs revient aux chanteurs qui, en réalité, sont des destinataires contractuellement institués destinataires par le vrai destinataire du message de propagande qu'est le président Mobutu. Ces destinataires contractuels ont pour indices les pronoms personnels *na-* et *ngai*, qui correspondent à *je* et *moi*, le pronom personnel *ba-*<sup>152</sup>, qui correspond à *on*, et le pronom personnel *to-*, qui correspond à *nous*.

On trouve les pronoms personnels *na-* et *ngai* dans cette seule phrase: «*Soki nakei mboka mosusu / Mopaya atuni ngai ekolo na ngai, / Na lolendo na ngai, na motindo na ngai, nakoyebisa ye: / Ngai<sup>153</sup> Zairois; / Parti na ngai MPR; / Mokonzi na ngai Mobutu Sese Seko.*», soit en français: «*Si je fais un voyage dans un autre pays / Et qu'un étranger m'interroge sur mon pays, / Fier de moi, à ma façon, je lui dirai: / Je suis Zairois; / Mon parti est le MPR; / Mon président est Mobutu Sese Seko.*». Le pronom personnel indéfini *ba-* apparaît aussi dans une seule phrase: «*Basombaka* révolution te, baninga na *ngai*», signifiant en français «*On n'achète pas la révolution, mes chers amis!*». En citant A. Fossion et J.-P. Laurent, disons qu'on a affaire ici à l'emploi d'un équivalent du pronom *on*, «qui permet au locuteur de se retirer de la scène et, en même temps, de laisser sous-entendre un certain

---

<sup>152</sup>La traduction littérale du pronom *ba-* est *ils* ou *elles*. En ce sens, ce pronom correspond terme à terme au pronom personnel indéfini *they* en anglais.

<sup>153</sup>Dans les phrases elliptiques (ellipses du verbe si fréquentes en lingala), *ngai*, qui signifie littéralement *moi*, se traduit par le syntagme verbal *je suis*.

élargissement du sujet. Il s'agit alors d'un *on* qui signifie: "Moi et d'autres avec moi" tout en prenant un masque d'anonymat» (Fossion et al., p. 89). En ce sens, le pronom indéfini *ba-* désigne donc chacun des musiciens chantant en chœur et, avec eux, tous les autres destinataires du message de propagande de «*Belela authenticité na Congrès ya MPR*».

On trouve le pronom *to-* dans une vingtaine de formes verbales, dont celles soulignées dans les passages suivants:

«"Mokolo *tòndimákí tósálà Congrès ya MPR.*"; "*Tòzàlí* Zaïrois. / *Ebongi tóbôngisà makambo ya mboka.*"; "*Bamilitante na bamilitant.* / Solo *tólàkisà tòlingí* révolution. / *Boya; tósàngànà na Congrès.*"; "*Parti abengi Congrès mpo na biso yonso.* / *Zaïroises, Zaïrois.* / *Tòkòkútànà mpo tóyókà* / *Na makambo maleka, na oyo tósálà*"».

«"Le jour où nous avons convenu d'ouvrir un Congrès du MPR."; "Nous sommes Zaïrois. / Il faut que nous réglions les problèmes du pays."; "Militantes et militants. / Montrons que nous aimons vraiment la révolution. / Venez; réunissons-nous au Congrès."; "Le parti a convoqué un congrès pour nous tous, / Zaïroises, Zaïrois. / Nous nous rencontrerons pour écouter / Et les choses passées, et celles que nous avons à faire"».

Le pronom *to-* dont il s'agit dans les citations qui précèdent correspond évidemment à un *nous* englobant. Il désigne en même temps le parti unique ayant convoqué le congrès ou Mobutu qui en est le président, les chanteurs institués destinataires par ce dernier et le reste des destinataires, soit les Zaïroises et les Zaïrois, ainsi que les militantes et les militants du parti unique auxquels les chanteurs s'associent par le même pronom.

Les autres indices de destinataires sont les pronoms de deuxième personne *o-* (tu) et *bo-* (vous). Le pronom *o-*, qui désigne les Zaïrois en tant que destinataires considérés indivi-

duellement, apparaît dans les formes verbales soulignées dans passages suivants:

«"Ōlingí koloba? òzàlí na baidée? / Loba toyoka oo."; "Ōzàlí na MPR; linga révolution."; "Botama, botisa, ókólà, / Ōzàlí kaka MPR."».

«"Veux-tu parler? as-tu des idées? / Dis-les, que nous les entendions"; "Tu fais partie du MPR; aime la révolution."; "Que tu naisses, aies des enfants, grandisses, / Tu es d'office membre du MPR."».

Le pronom bo-, qui désigne les Zaïrois en général, est employé à son tour dans quelques phrases dont nous citons des extraits qui comprennent les formes verbales au mode impératif:

«"Bóyá; tosangana na Congrès."; "[...] bótúnàná; / [...] bókànisàná; / [...] bóbéngàná; / [...] bólòbisàná; / [...] bóyébisàná makambo MPR asali."».

«"Venez; réunissons-nous au Congrès."; "[...] interrogez-vous les uns les autres; / [...] pensez les uns aux autres; / [...] appelez-vous les uns les autres; / [...] parlez-en les uns aux autres; / [...] dites les uns aux autres ce que le MPR a fait."».

Pour ce qui concerne la deixis temporelle, on signalera d'abord les adverbes lelo (aujourd'hui) et sika (maintenant), ainsi que l'expression adverbiale na mbula tozali kolanda (au cours de l'année où nous sommes), que l'on trouve dans les passages suivants:

«"Lelo, baninga, / Mokolo tozelaki!"; "Tokotala oyo tokosala / Na mbula tozali kolanda ee."; "[...] totondi sika na MPR."».

«"C'est aujourd'hui, chers amis, / Le jour que nous avons attendu!"; "Nous verrons ce que nous aurons à faire / Au cours de l'année où nous sommes."; "[...] maintenant nous sommes intégrés dans le MPR."».

Remarquons que les adverbes lelo et sika dénotent le moment de l'énonciation, c'est-à-dire le présent qui est aussi le moment du congrès du MPR. En revanche, l'expression adverbiale na mbula tozali kolanda situe dans le futur le moment de la réalisation des résolutions que le congrès du MPR est censé prendre.

«*Belela Authenticité na Congrès ya MPR*» recèle aussi quelques formes personnelles de passé et de futur du verbe. S'agissant du passé, on signalera un syntagme verbal au passé récent, souligné dans la citation suivante: «*Parti àbéngí Congrès mpo na biso yonso, Zairoises, Zairois*», c'est-à-dire: «*Le parti a convoqué le Congrès pour nous tous, Zairoises et Zairois*». On trouve également un seul cas de passé lointain, dans la première proposition indépendante de la phrase que nous citons: «*Tòlòbáká badéputé; / Totondi sika na MPR*», soit en français: «*Nous parlions des députés; / Maintenant nous sommes intégrés dans le MPR*». Trois cas de passé historique sont par ailleurs à signaler, dans la phrase citée ci-après: «*Lelo, baninga, / Mokolo tòzèlákí, / Mokolo tòtúnákí, / Mokolo tòndimákí tosala Congrès ya MPR!*», c'est-à-dire: «*Aujourd'hui, chers amis, / C'est le jour que nous avons attendu, / Le jour que nous avons demandé, / Le jour où nous avons convenu d'ouvrir le Congrès du MPR!*».

Remarquons que le passé récent et le passé historique expriment des faits passés que l'on considère comme en contact avec le présent, dans lequel ils ont des résultats. Ces faits passés sont notamment la convocation d'un congrès du MPR pour tous les Zairois, la demande et l'acceptation de la tenue du congrès en question, ainsi que l'attente du jour où il doit être assemblé. Le passé éloigné, que nous avons traduit par

l'imparfait, indique sans idée de perduration une action terminée avant qu'une autre action se soit passée. Dans le cas de la phrase citée au paragraphe précédent, c'est le fait révolu de prendre le MPR pour un parti des députés qui a lieu avant l'intégration récente de tous les Zaïrois dans le même parti dont le congrès est censé entériner l'institutionnalisation comme parti-État.

Quant au futur simple, il y en a trois cas, soulignés dans les citations suivantes: «Tòkòkútànà mpo toyoka / Na makambo maleka na oyo tosala. / Tòkòtálà oyo tòkòsálà.», c'est-à-dire: «Nous nous rencontrerons pour écouter / Et les choses passées, et celles que nous avons à faire. / Nous verrons ce que nous aurons à faire.». Les formes verbales au futur simple résument les rôles que les destinataires du message de la chanson auront au congrès assemblé par le parti unique, rôles qui consistent à rencontrer d'autres Zaïrois et examiner avec eux les problèmes du pays.

Pour passer au mode du discours, on signalera d'abord l'auxiliaire de mode èbòngí, dans la phrase «Èbòngí tóbòngisà makambo ya mboka.», c'est-à-dire: «Il faut que nous réglions les problèmes du pays». Ici, la valeur modale de l'auxiliaire de mode èbòngí se rapporte à la nécessité et à l'obligation morale de régler les problèmes du pays au congrès assemblé par le MPR, parti unique.

Mais «*Belela Authenticité na Congrès ya MPR*» recèle aussi un slogan, qui consiste dans les phrases suivantes faisant les questions et les réponses: «MPR égale? servir. / Se servir? non.». Selon O. Reboul, le slogan est «une formule concise et frappante,

facilement répétable, polémique et le plus souvent anonyme, destinée à faire agir les masses tant par son style que par l'élément d'autojustification, passionnelle ou rationnelle, qu'elle comporte» (Reboul, 1975, p. 42). Pour J.-P. Gourévitch, qui le considère par rapport à la propagande, le slogan est une marque de l'idéologique qui non seulement «transforme l'énoncé en énonciation» (Gourévitch, p. 221), mais qui, en même temps, «postule une conformité à l'énoncé en fin de parcours» (ibid., p. 222). Faut-il remarquer que dans le cas du slogan cité, l'idée de conformité à l'énoncé est d'autant plus évidente qu'il s'agit d'un énoncé qui transforme les idéaux du MPR en devise, c'est-à-dire, pour citer le Petit Larousse, en «Paroles concises exprimant une pensée, un sentiment, un mot d'ordre».

En ce qui concerne les actes de langage, disons tout de suite que la présence massive de formes verbales à l'impératif caractérise le discours de «Belela authenticité na Congrès ya MPR». Comme nous l'avons dit en analysant la chanson intitulée «Objectif 80», en lingala les formes verbales à l'impératif conservent habituellement les pronoms personnels sujets tó- (nous) et bó- (vous), qui prennent un ton haut -- sauf bo- lorsque le suffixe -a (ou -e<sup>154</sup>) adjoint au radical du verbe est suivi du particule -ni servant à présenter l'action sous la forme d'une prière. À cela s'ajoute le fait que la défense est parfois exprimée par le verbe à l'infinitif, reconnaissable au préfixe kò- adjoint au radical verbal.

On trouve dans «Belela Authenticité na Congrès ya MPR» cinq cas

---

<sup>154</sup>Les verbes qui prennent le suffixe -e, comme kende, sont plutôt rares.

de l'impératif à la deuxième personne du singulier (y compris une défense exprimée par le verbe à l'infinitif), soit les formes verbales soulignées dans les deux phrases citées ci-après:

«"Olingi koloba? ozali na baidée? / Lòbá, toyoka oo."; "Látáká insigne na yo na motema moko. / Kòprofiter na yango te mpo na [baetcetera]. / Tósáká yango. kúmísáká yango"».

«"Veux-tu parler? as-tu des idées? / Dis-les, que nous les entendions."; "Porte ton insigne avec conviction. / Ne profite pas de cela pour commettre des exactions. / Respecte-le; vénère-le."».

Il y a par ailleurs neuf cas de l'impératif à la première personne du pluriel, soulignés dans les passages que nous citons:

«"Likambo moko tóbélèlà na Congrès: Recours na Authenticité. / Mpe tókundòlà ezaleli ya bankoko."; "Solo tólákisà tolingi révolution. / [...] tósàngànà na Congrès. / Tótíkàlà liboke moko; tóyókànà."; "Tósálisà Mobutu / Na misala akopesa biso. / Tósálàkà yango; tópèngòlàkà te."».

«"Crions une chose au Congrès: Le recours à l'authenticité. / Et exhumons les traditions ancestrales."; "Montrons que nous aimons vraiment la révolution. / [...] réunissons-nous au Congrès. / Restons unis; entendons-nous."; "Assistons Mobutu / En nous acquittant des tâches qu'il nous confie. / Remplissons les; ne nous écartons pas de la bonne voie."».

Quatorze cas de l'impératif à la deuxième personne du pluriel, y compris les formes verbales dans lesquelles le pronom bó- (vous) est sous-entendu ou la défense est exprimée par le verbe à l'infinitif, sont soulignés dans les phrases citées ci-après:

«"Bóyá; tosangana na Congrès"; "Soki Mobutu azali koloba, / Fùngólá matoi, yókáká ee. / Kòkósànàkà te ntango azali koloba ee."; "Túnáná, bótúnànà, / Kànísá, bókànìsànà, / Béngáná, bóbéngànà, / Lòbáná, bólòbisànà, / Yébisá, bóyébisànà makambo MPR asali."».

*«"Venez; réunissons-nous au Congrès."; "Quand Mobutu parle, / Prêtez l'oreille, écoutez. / Ne vous dérobez pas pendant qu'il parle."; "Interrogez-vous, interrogez-vous les uns les autres; / Pensez, pensez les uns aux autres; / Appelez-vous, appelez-vous les uns les autres; / Parlez-en, parlez-en les uns aux autres; / Dites, dites les uns aux autres ce que le MPR a fait."».*

Quant à la valeur illocutoire de l'énonciation, les actes illocutoires accomplis par les locuteurs en énonçant les différentes formes verbales à l'impératif consistent d'abord dans l'invitation des destinataires à participer au congrès du MPR et à y exprimer leurs opinions sur les affaires du pays. D'autre part, il y a l'exhortation des mêmes destinataires à porter, respecter et vénérer l'insigne du MPR; à s'entendre, à faire l'unité et à appuyer la politique de l'exhumation des traditions ancestrales prônée par Mobutu; à assister ce dernier en s'acquittant fidèlement des tâches confiées par lui, à écouter attentivement ses discours, à s'informer mutuellement sur les grands projets réalisés par le MPR; à ne pas se dérober à leurs obligations et ne pas s'écarter de la bonne voie, celle du MPR.

#### **5.2.2.4. «Candidat na biso Mobutu» (1984)**

Cette chanson ayant été produite dans le cadre de la campagne électorale pour les élections présidentielles de 1984, il va sans dire que le destinataire de son message est encore le candidat unique Mobutu. L'ensemble des citoyens zairois et quelques catégories sociales nommément citées constituent ses destinataires. D'autre part, les thèmes de l'unité nationale et du salut du pays servent de champ de rencontre ou d'affrontement à ces protagonistes de la communication.

Le président Mobutu, qui est censé être le vrai destinataire de message de propagande, a encore un rôle plus ou moins passif dans l'acte de langage. En effet, il n'est considéré comme interlocuteur que dans la seule phrase «*Mobutu, Nzambe atinda yo!*», c'est-à-dire «*Mobutu, Dieu t'a envoyé!*». Dans ce cas, son indice est le pronom personnel complément d'objet *yo*, qui correspond au pronom personnel *te* en français et ne peut désigner que l'allocutaire. Les citations suivantes indiquent par ailleurs que les cas où les pronoms de troisième personne (celle du délocuté) dénotent Mobutu sont plus nombreux :

*«"Azàlí candidat na biso."; "Azóngísá la paix."; "Uta ye azàlí mpe avándí likolo ya ekolo, / Tozwi ye naino mabe te; / Abébisá ata moke te; / Alèmbí naino te; / Nzoto na ye èzàlí naino makasi.'; 'Avándà, ásùngà ekolo."».*

*«"Il est notre candidat."; "Il a restitué la paix."; "Depuis qu'il existe et qu'il est à la tête du pays, / Nous ne lui avons encore rien reproché; / Il n'a pas fait les moindres écarts de conduite; / Il n'est pas encore fatigué; / Il a encore toutes ses aptitudes physiques."; "Qu'il reste, qu'il secoure le pays."».*

Remarquons que dans ces citations, les indices de Mobutu sont les pronoms de troisième personne *ye*, qui correspond à *lui*, et *a-*, qui correspond à *il* et qui indique que l'individu qu'il dénote n'est ni locuteur ni allocutaire.

En revanche, les locuteurs chantant en chœur les couplets introductifs et le refrain<sup>155</sup>, et Luambo qui chante les couplets restants, sont institués destinataires du message de propagande de «*Candidat na biso Mobutu*». Le pronom personnel *to-*

<sup>155</sup>Le refrain est repris treize fois; les couplets introductifs sont constitués de trois vers repris trois fois et cinq vers repris deux fois.

(nous) est l'indice de ces locuteurs dans les passages suivants des couplets introductifs:

*«Tózálà sincères; tózálà francs. / Hypocrisie tóbóyí; ingratitude tóbóyí. / Nani akoki kosunga ekolo? / Soki Mobutu te nani mosusu?».*

*«Soyons sincères; soyons francs. / Nous refusons l'hypocrisie; / Nous refusons l'ingratitude. / Qui est-ce qui peut sauver le pays? / À part Mobutu qui d'autre le ferait?».*

Signalons que le même pronom personnel to- apparaît aussi comme un indice des locuteurs dans les passages suivants des couplets chantés par Luambo:

*«"Moto na moto asala examen de conscience; / Akanisa epayi tóútí."; "Tózwí ye naino mabe te; / [...] Mpo nini tólükà candidat mosusu ee?"; "Tóséngà, tóséngà na Nzambe [...] / Tósámbeà epayi ya Nzambe, abakisela ye mikolo [...]"».*

*«"Que chacun fasse son examen de conscience; / Qu'il considère d'où nous venons."; "Nous ne lui avons encore rien reproché; / [...] Pourquoi chercherions-nous un autre candidat?"; "Demandons, demandons à Dieu [...] / Prions, prions Dieu de prolonger ses jours [...]"».*

Dans tous les cas, le pronom personnel to- dont il s'agit correspond à un nous inclusif, qui désigne non seulement les locuteurs que sont les chanteurs institués destinataires du message de propagande et le candidat unique Mobutu qui les a ainsi institués, mais aussi les destinataires. Les destinataires contractuels s'associent en effet au candidat unique Mobutu et à l'ensemble des destinataires<sup>156</sup> par le pronom personnel objet

<sup>156</sup>Le destinataires restants sont notamment la foule dans les rues, les vendeurs au marché, les paysans, les enfants scolarisés, les voyageurs, les patients des hôpitaux, les détenus, les institutions nationales et l'admi-

biso (notre), en disant ce qui suit dans le refrain: «Ya biso candidat, Mobutu Sese», «Candidat na biso Mobutu», c'est-à-dire «Notre candidat, c'est Mobutu Sese», «Notre candidat est Mobutu».

C'est le pronom personnel sujet na-, correspondant à je, qui est l'indice du locuteur Luambo nommément cité dans les passages suivants. Il est renforcé par le pronom personnel ngai, équivalant à moi:

«Awa ngai nazali koyemba ee, / Bandoki bakoti na se ya badrap: / Oo Luambo Mobutiste! / Nalingi natuna: bino bozali banani?».

«Pendant que moi je chante, / Les sorcières se cachent sous leurs draps de lit: / Ah! Luambo le mobutiste! / J'aimerais vous demander: de qui vous vous réclamez?».

Faut-il noter que le pronom na- et le pronom ngai, qui le renforce, servent au locuteur Luambo à se mettre en scène en prenant une distance par rapport aux destinataires hostiles au candidat unique Mobutu, destinataires hostiles représentés par les sorcières et dont l'indice dans la citation qui précède est le pronom personnel objet bino, signifiant vous.

Le principal indice des destinataires est le pronom personnel sujet bo- (vous). Il est renforcé par le pronom personnel bino (vous) en tant que sujet ou suivi du même pronom personnel bino (vous) en tant qu'objet, notamment dans les passages cités ci-après:

«Comité Central, bókébà na bandoki [...] / Ntango bòkò-

---

nistration publique, les entreprises publiques et privées, la presse, les troupes théâtrales, les orchestres, les associations sportives, les différentes religions

*retenir candidat Mobutu, / Bótálànà bino na bino na miso ee."; "Bana'kelasi, bóyébisà batata na bamama / Candidat na biso Mobutu."; "Bino bato bòzàlí na kati ya bus mpe bavoiture, [...] / Ata bòzàlí na kati ya boloko / Mpo bòsálákí mabe, / Ntango bòkòbimà, / Candidat na biso Mobutu."».*

*«"Comité Central, attention aux sorcières [...] /Au moment où vous retiendrez la candidature de Mobutu, / Dévisagez-vous les uns les autres"; "Élèves, dites à vos pères et mères / Que notre candidat est Mobutu."; "Vous, gens qui êtes dans les bus et dans les voitures / Notre candidat est Mobutu"; "Quoique vous soyez en prison / Parce que vous avez mal agi, / Quand vous en serez libérés, / Notre candidat est Mobutu."».*

Faut-il rappeler que dans les passages cités, le pronom bo- renvoie à diverses catégories sociales zairoises, dont le Comité Central du parti unique qui doit statuer sur la candidature unique de Mobutu, les élèves qui doivent recommander ce dernier à leurs parents, les voyageurs et les détenus auxquels il est également recommandé.

D'autres indices des destinataires non moins importants sont le pronom personnel sujet o-, qui correspond à tu, et l'expression moto na moto, qui correspond au pronom personnel indéfini chacun.

Le pronom o- sert au locuteur Luambo à interpeller les destinataires en tant qu'interlocuteurs individuels. On le trouve dans les passages cités ci-après, où il est quelquefois renforcé par le pronom personnel sujet yo, signifiant toi, ou accompagné du pronom personnel yo en tant que complément d'objet, dont l'équivalent en français est te:

*«"Támbohá na kati ya Zaire mobimba, / Lòbá monoko yonso òlingí: / Moto akotuna yo azali te. / [...] Tálá elengi ya unité nationale."; "Támbohá barégion yonso ómónà ee.*

/ Mitema ya banto etonda bisengo na la paix."; "Òzàlí kokende voyage na kati ya train, [...] / Candidat na biso Mobutu."; "Peuple zairois, moto akosa yo te. / Moto akoki kolinga Zaïre lokola yo azali te. / Soki òmóní moto mosusu azali kolinga mboka na yo, / Tuna ye auti wapi ee?"».

«"Voyage à travers tout le Zaïre, / Parle toute langue que tu voudrais: / Personne ne t'en demandera des comptes. / [...] Considère le bienfait de l'unité nationale."; "Voyage à travers toutes les régions et regarde / Comme les gens sont comblés de joie à cause de la paix"; "Tu pars en voyage en train [...] / Notre candidat est Mobutu."; "Peuple zairois, que personne ne te trompe. / Nul mieux que toi n'est capable d'aimer le Zaïre. / Si tu vois quelqu'un d'autre qui prétend aimer ton pays, / Demande lui d'où il vient."».

Bref, il faut retenir que dans les passages cités, les pronoms personnels o- et yo renvoient en même temps au peuple zairois et au voyageur anonyme.

Quant à l'expression moto na moto, «Candidat na biso Mobutu» en recèle une seule occurrence, dans la phrase «Moto na moto ásálà examen de conscience; / Ákànísà epayi touti.», soit en français: «Que chacun fasse son examen de conscience; / Qu'il considère d'où nous venons.». Remarquons que l'expression moto na moto fait référence à l'ensemble des interlocuteurs, c'est-à-dire tous les destinataires considérés individuellement et, avec eux, le locuteur Luambo qui les exhorte à l'autocritique.

Pour passer à la deixis temporelle, on signalera d'abord l'adverbe kala, signifiant autrefois. On le trouve dans le propos suivant du locuteur Luambo sur le bienfait de l'unification du pays par le candidat unique Mobutu: «Est-ce que kala ezalaka bongo?», c'est-à-dire «Est-ce qu'il en était ainsi autrefois?». Il faut noter que l'adverbe kala renvoie à un temps révolu par

rapport au présent au cours duquel on connaît le bienfait de l'unification du pays par le candidat unique Mobutu.

Il y a par ailleurs les locutions prépositives janvier ti na mois de mars, mars ti na mois de mai et mois de mai ti na mois de novembre, signifiant respectivement de janvier au mois de mars, de mars au mois de mai et du mois de mai au mois de novembre. On les trouve dans les passages suivants du premier couplet chanté par Franco:

*«Janvier ti na mois de mars: / Conscientisation, sensibilisation ya bapeuple. / Mars ti na mois de mai: / Responsabilisation ya bamilitante na bamilitant. / Mois de mai ti na mois de novembre: / Propagande électorale mpo na kopona president ya MPR.».*

*«De janvier au mois de mars: / La conscientisation et la mobilisation des populations. / De mars au mois de mai: / La responsabilisation des militantes et des militants. / Du mois de mai au mois de novembre: / La propagande électorale pour le choisir le président du MPR.».*

Faut-il rappeler que les locutions prépositives citées déterminent, par rapport au moment de l'énonciation qu'est le présent, la durée des diverses activités de la campagne électorale.

Mais «*Candidat na biso Mobutu*» recèle aussi trois des quatre formes de passé du verbe en lingala, notamment le passé récent, le passé historique et le passé éloigné. Rappelons, pour mémoire, qu'ils sont formés respectivement par l'adjonction des suffixes -í, -ákí et -á au radical verbal.

Il y a quatre formes verbales au passé récent dans «*Candidat na biso Mobutu*», notamment dans les passages cités ci-après, où nous les soulignons:

«"Mobutu, bandoki basilí te."; "Soki omoni moto mosusu azali kolinga mboka na yo, / [...] Ayeí koluka intéret na se ya mabele."; "[...] Tozwí ye naino mabe te."; "Alembí naino te."».

«"Mobutu, les sorcières n'ont pas été exterminées."; "Si tu vois quelqu'un d'autre qui prétend aimer ton pays, / [...] Il est venu chercher des intérêts dans le sous-sol."; "[...] Nous ne lui avons encore rien reproché."; "Il n'est pas encore fatigué."»

Il y a par ailleurs quatre formes verbales au passé éloigné et deux au passé historique, soulignées dans les passages que nous citons ci-après:

«"Mobutu, Nzambe atíndá yo ee!"; 'Mobutu azóngísá unité nationale. / [...] Est-ce que kala ezalákí bongo?"; "Azóngísá la paix. / [...] Mobulu elongwá'; 'Ata bozali na kati ya boloko / Mpo bosalákí mabe, [...]"; "Uta ye azali mpe avandi likolo ya ekolo, / [...] Abébísá ata moke te."».

«"Mobutu, Dieu t'a envoyé!"; 'Mobutu a restitué l'unité nationale. / [...] Est-ce qu'il en était ainsi autrefois?"; "Il a restitué la paix. / [...] L'anarchie a disparu"; "Quoique vous soyez en prison / Parce que vous avez fait des écarts de conduite, [...]"; "Depuis qu'il est à la tête du pays, / [...] Il n'a pas encore fait les moindres écarts de conduite."».

Remarquons qu'à part la forme verbale au passé historique ezalákí, traduite par l'imparfait, toutes les formes personnelles de passé du verbe citées ont été rendues en français par le passé composé qui, avons-nous dit, exprime un fait passé que l'on considère comme en contact avec le moment de l'énonciation, que le fait ait eu lieu dans une période non encore entièrement écoulée ou qu'il ait des résultats dans le présent. Ainsi, l'envoi de Mobutu par Dieu, la restitution de l'unité nationale et de la paix par le même Mobutu, la disparition de

l'anarchie, la venue des étrangers attirés par les richesses du sous-sol, l'inconduite passée des prisonniers et l'absence de reproche fait au candidat unique Mobutu constituent des faits passés dont on considère les résultats au moment de l'énonciation. En revanche, l'extermination des sorcières et l'absence de fatigue chez le candidat unique Mobutu sont présentées comme des faits passés ayant eu lieu dans une période non entièrement écoulée.

Pour ce qui concerne les modalités du discours, on citera un équivalent de l'auxiliaire de mode pouvoir, dont on a dit au début du présent chapitre que sa valeur modale consistait à exprimer la capacité. Il s'agit de la forme verbale àkòkí, signifiant littéralement il peut. «*Candidat na biso Mobutu*» en recèle deux cas, notamment dans les citations suivantes du troisième couplet introductif et d'une mise en garde faite au peuple zaïrois par le chanteur Luambo: «*Nani àkòkí kòsùngà ekolo? / Soki Mobutu te nani mosusu?*» et «*Peuple zaïrois, moto akosa yo te. / Moto àkòkí kòlingà Zaïre lokola yo moko azali te.*»; soit en français: «*Qui est-ce qui peut sauver le pays? / À part Mobutu qui d'autre le ferait?*» et «*Peuple zaïrois, que personne ne te trompe. / Il n'y a personne qui peut aimer le Zaïre comme toi*».

Quant aux actes de langage, «*Candidat na biso Mobutu*» recèle plusieurs formes verbales à l'impératif, sauf la défense exprimée par le verbe à l'infinitif. On trouve l'impératif à la première personne du pluriel dans les citations suivantes:

«*"Tòzàlà sincères; tòzàlà francs."*; "*Tòséngà, tòséngà na Nzambe / Mpo na candidat na biso Mobutu."*; "*Tòsámbelà*

epayi ya Nzambe abakisela ye mikolo [...]».

«"Soyons sincères; soyons francs."; "Prions, prions Dieu / Pour notre candidat Mobutu."; "Demandons à Dieu de prolonger ses jours [...]».

Il y a par ailleurs quatre cas de l'impératif à la deuxième personne du singulier, soulignées dans les passages cités ci-après, où les destinataires sont considérés individuellement:

«"Támbólá na kati ya Zaire mobimba, / Lôbá monoko yo olingi [...] / Tálá elengi ya unité nationale."; "Soki omoni moto mosusu azali kolinga mboka na yo, / Túná ye auti wapi ee?"».

«"Voyage à travers tout le Zaire, / Parle toute langue que tu voudrais [...] / Considère le bienfait de l'unité nationale."; "Si tu vois quelqu'un d'autre qui prétend aimer ton pays, / Demande lui d'où il vient?"».

Les cas de l'impératif à la deuxième personne du pluriel sont cependant plus nombreux, comme l'abondance des formes verbales soulignées dans les extraits cités permet de le constater:

«"Zairoises mpe Zairois, bimá na balabala ee. / Panzáná na bazonne; gángá lokola kake / Mpo na candidature ya maréchal Mobutu Sese Seko."; "Comité Central, bókébá na bandoki. / [...] Tango bókoretenir candidat Mobutu, / Bótálàná bino na bino na miso ee."; "Béléléá, béléléá kombo ya Mobutu."; "Gángá, gángá na kombo ya mobutu."; "Bana'kelasi, bóyébisá batata na bamama / Candidat na biso Mobutu."; "Gángá, gángá na balabala kombo ya Mobutu."; "Yóká maloba candidat Mobutu azongisaki / Na Comité Central na Palais du Peuple."; "Bajournaliste bókómá, bóbúkà babiki [...]».

«"Zairoises et Zairois, descendez dans la rue. / Répandez-vous dans les zones; hurlez comme le tonnerre / En faveur de la candidature du maréchal Mobutu Sese Seko."; "Comité Central, attention aux sorcières. / [...] En retenant la candidature de Mobutu, / Dévisagez-vous les uns les autres."; "Criez, criez le nom de Mobutu."; "Hurlez, hurlez au nom de Mobutu."; "Élèves, dites à pères et mères, / Que notre candidat est Mobutu."; "Hurlez, hurlez le nom de Mobutu dans la rue."; "Écouter les

*propos du candidat Mobutu / Répondant au Comité Central au Palais du Peuple.*"; "Journalistes, écrivez à briser vos stylos [...]"».

Enfin, il y a deux cas du subjonctif traduisant dans une phrase directe le mode impératif à la troisième personne. Nous les soulignons dans la phrase suivante: «*Moto na moto ásálà examen de conscience; / Ákànìsà epayi towuti*», c'est-à-dire «*Que chacun fasse son examen de conscience; / Qu'il considère d'où nous venons*».

Bref, l'acte illocutoire accompli par l'énonciation des cas de l'impératif à la première personne du pluriel consiste dans l'invitation des destinataires à être sincères et francs, à prier Dieu d'accorder longue vie au candidat unique Mobutu. Il en va de même pour l'acte illocutoire accompli par l'énonciation des cas de l'impératif à la deuxième personne du singulier, où l'on a affaire à l'invitation du destinataire à reconnaître le bienfait de l'unification du Zaïre par le candidat unique Mobutu et à se méfier des étrangers qui prétendent aimer le même pays. Enfin, les actes illocutoires accomplis par l'énonciation des nombreux cas de l'impératif à la deuxième personne du pluriel et de l'unique cas du subjonctif traduisant dans une phrase directe le mode impératif à la troisième personne se résument à l'exhortation des destinataires à faire certaines choses en vue d'appuyer la candidature unique de Mobutu aux élections présidentielles, qu'il s'agisse d'aller crier dans la rue, de recommander la candidature unique de Mobutu aux parents, d'écrire des articles en faveur de sa candidature, etc.

### 5.2.3. Conclusion

Ce chapitre repose sur l'idée que sans l'explication des dispositifs énonciatifs dans lesquels s'inscrivent les récits, l'analyse structurale comme étude sémantique reste peu satisfaisante. Nous y avons d'abord discuté les problèmes que pose en général l'explication de l'univers du discours, à savoir la place des déictiques, des modalités et des actes de langage dans la situation de communication. C'est sous cet éclairage que nous avons ensuite examiné, en tenant compte en même temps des caractéristiques rhétoriques du discours de propagande et des thèmes des chansons analysées, les mécanismes de la propagande politique. À cet égard, a été mis à contribution un modèle d'analyse du «*mode de relation entre l'énonciateur et le destinataire*» proposé par J.-P. Gourévitch.

Nous avons retenu des déictiques la définition proposée par C. Kerbrat-Orecchioni, qui les considère comme des unités linguistiques dont le fonctionnement sémantico-référentiel (sélection à l'encodage, interprétation au décodage) implique une prise en considération des éléments constitutifs de communication tels que le rôle des actants<sup>157</sup> de l'énoncé dans le procès d'énonciation et la situation spatio-temporelle de ceux-ci.

C'est le rôle des actants de l'énoncé ou protagonistes de la communication qui a la plus grande place dans l'analyse de texte. À cet égard, il faut d'abord remarquer que le président

<sup>157</sup>C'est-à-dire, selon C. Kerbrat-Orecchioni, le locuteur et l'allocutaire.

Mobutu, qui est censé être le vrai destinataire des messages de propagande, ne tient qu'un rôle plus ou moins passif. Aussi le principal indice de personne qui renvoie à lui est le pronom de troisième personne *a-*, équivalant à *il*, qui, par opposition aux deux premières personnes dites de «*l'interlocution*», est seulement la personne dont il est parlé. Mais il ne faut pas perdre de vue que c'est par ce pronom de troisième personne que les locuteurs brossent du même président Mobutu le portrait moral d'un personnage historique, sublime: il a pensé aux traditions qu'avaient léguées les ancêtres du pays et les a réhabilitées (cf. «*République du Zaïre*»); il a restitué la paix et l'unité nationale, il n'a jamais fait les moindres écarts de conduite depuis qu'il est à la tête du pays, etc. (cf. «*Candidat na biso Mobutu*»).

Les chanteurs, qui en réalité font partie des destinataires des messages de propagande politique diffusés par leurs chansons, jouent les destinataires. Le principal indice de locuteurs de ces destinataires contractuels est le pronom de première personne du pluriel *to-*, équivalant à un *nous* inclusif par lequel ils s'associent à la fois au vrai destinataire des messages véhiculés par leurs chansons et à l'ensemble des destinataires. Ces derniers représentant diverses couches sociales, il y a lieu de conclure à un simulacre de participation des citoyens aux projets politiques et économiques aberrants qui caractérisent le régime de Mobutu, qu'il s'agisse de la soi-disant conquête de l'indépendance économique, du changement du nom de la République démocratique du Congo en République du Zaïre, de l'entérinement de la politique de l'exhumation des

traditions ancestrales, de l'institutionnalisation du MPR comme parti-État. Bref, c'est ainsi qu'est corroboré le mythe de la «*complicité entre le peuple et son guide*» créé par le président Mobutu, et que sont légitimés non seulement les mandats successifs que ce dernier a l'habitude d'obtenir par des élections truquées, mais aussi les décisions arbitraires engageant le pays qu'il a l'habitude de prendre.

Le pronom de première personne du singulier *na-* est un autre indice du locuteur. Il correspond à un *je* généralisable, qui renvoie à des tierces personnes en même temps qu'au locuteur. Les tierces personnes dont il s'agit sont notamment les natifs du Zaïre, qui sont exhortés à aimer ce pays comme le locuteur (cf. «*République du Zaïre*»); les voyageurs zaïrois, qui sont invités à dire à l'étranger qu'ils sont Zaïrois, que le MPR est leur parti et que Mobutu est leur chef (cf. «*Belela authenticité na Congrès ya MPR*»); ceux qui se réclament du mobutisme comme le locuteur Luambo (cf. «*Candidat na biso Mobutu*»).

Le principal indice des destinataires est le pronom de deuxième personne du pluriel *bo-* (vous), qui sert aux locuteurs à interpeller directement leurs destinataires. C'est par ce pronom que sont interpellés les citoyens congolais et la jeunesse congolaise, que le locuteur unique d'«*Objectif 80*» exhorte à se rallier au programme électoral du candidat unique Mobutu aux présidentielles de 1970. C'est encore par ce pronom que les Zaïrois sont interpellés par les locuteurs de «*Belela authenticité na Congrès ya MPR*» qui les invitent à prendre part au congrès visant à faire du MPR un parti-État. La même situation se

répète dans «*Candidat na biso Mobutu*», où les locuteurs mettent en garde les membres du Comité central du parti-État qui doivent statuer sur la candidature unique de Mobutu aux élections présidentielles de 1984, exhortent les Zaïrois à appuyer cette dernière candidature en allant crier dans la rue, invitent les élèves à recommander le candidat Mobutu à leurs parents, etc.

La deuxième personne du singulier est un autre indice des destinataires qui a dans le procès d'énonciation un rôle semblable à celui de la deuxième personne du pluriel. Ainsi, c'est par le pronom *o-* (tu) que les locuteurs de «*République du Zaïre*» interpellent tour à tour le président Mobutu et le Zaïre, qu'ils admirent d'avoir tant fait pour eux; la Zaïroise et le Zaïrois, qu'ils invitent à se réjouir de la réhabilitation du soi-disant nom ancestral du pays par le président Mobutu. C'est encore par le même pronom *o-* (tu) que les locuteurs de «*Belela authenticité na Congrès ya MPR*» interpellent, individuellement, le président Mobutu auquel ils adressent des souhaits; la Zaïroise et le Zaïrois qu'ils exhortent à exprimer leurs opinions dans le cadre du congrès du parti unique, à porter, respecter et vénérer l'insigne du même parti unique, etc. La même situation se répète dans la chanson intitulée «*Candidat na biso Mobutu*», où c'est encore par le pronom *o-* (tu) que les locuteurs interpellent la Zaïroise et le Zaïrois, individuellement invités à voyager à travers le pays pour mieux apprécier le bienfait de sa pacification et de son unification par Mobutu.

L'expression *moto na moto* est un autre indice du destinataire non négligeable. À l'instar du pronom personnel indéfini

chacun par lequel on la traduit en français, elle renvoie à l'ensemble des destinataires, considérés individuellement par les locuteurs qui les exhortent à contribuer à la réalisation du programme électoral du candidat unique Mobutu (cf. «*Objectif 80*»), à réhabiliter les traditions ancestrales (cf. «*République du Zaïre*»), à faire leur examen de conscience en comparant au passé le présent au cours duquel on connaît le bienfait de l'unification et de la pacification du pays par le président Mobutu (cf. «*Candidat na biso Mobutu*»).

D'autre part, des mots et expressions déictiques temporels situent, par rapport au moment de l'instance énonciative qu'est le présent, certains faits clés dans les messages de propagande des différentes chansons analysées. C'est ainsi que dans la chanson intitulée «*Objectif 80*», l'adverbe sika (maintenant) situe au présent le moment de considérer l'avenir et de se rallier au programme électoral du candidat unique Mobutu. Par ailleurs, les locutions prépositives telles que ya liboso (d'avant), ya lelo (d'aujourd'hui), ya lobi (de demain) et ya mbula quatre-vingt (de l'an quatre-vingt) situent, respectivement, au passé le moment du premier mandat du président Mobutu qui arrive à expiration au moment de l'énonciation, au présent le moment du nouveau mandat sollicité par ce dernier, au futur les moments de l'appartenance du Congo à la jeunesse et de la réalisation de l'«*Objectif 80*», c'est-à-dire le programme socio-économique du candidat unique Mobutu visant à faire de la République démocratique du Congo d'alors la première puissance économique d'Afrique en l'an 1980. Dans le cas de «*Belela authenti-*

*cité na Congrès ya MPR*», l'adverbe sika (maintenant), l'adverbe lelo (aujourd'hui) et l'expression adverbiale na mbula tozali kolanda (au cours de l'année où nous sommes) situent au présent le moment du congrès du MPR, au futur celui de la réalisation des résolutions prises par le même congrès du MPR. Quant à «*Candidat na biso Mobutu*», l'adverbe kala (autrefois) y situe dans un temps reculé le moment où l'on ne connaissait pas le bienfait de la pacification et de l'unification du pays par le président Mobutu. Par ailleurs, les locutions prépositives janvier ti na mois de mars (de janvier au mois de mars), mars ti na mois de mai (de mars au mois de mai) et mois de mai ti na mois de novembre (du mois de mai au mois de novembre) déterminent la durée des diverses activités concernant la campagne électorale.

Les quatre formes personnelles de passé du verbe en lingala et le futur simple sont aussi employés à cette fin. Dans la chanson intitulée «*Objectif 80*», les formes verbales au passé récent (rendues en français par le passé composé) expriment des faits passés, achevés au moment de l'énonciation, que l'on considère comme en contact avec le présent. Font partie de ces faits l'acquisition de l'indépendance économique au cours des cinq premières années du régime du candidat unique Mobutu et l'appréciation de ce dernier régime. En revanche, les formes verbales au futur simple expriment des faits à venir par rapport au moment de l'énonciation, à savoir les efforts faits par le président Mobutu pour que l'économie du pays profite à tous les citoyens et pour que chacun d'entre eux vive d'une façon

recommandable. Dans le cas de *«République du Zaïre»*, les faits passés exprimés par le passé récent et le passé historique (également rendus en français par le passé composé), faits que l'on considère comme en contact avec le présent, sont notamment la convocation des amis et la restitution des noms ancestraux du pays par Mobutu, l'élection du penseur Mobutu par les Zaïroises et les Zaïrois, la naissance et la croissance des locuteurs au pays qui a été rebaptisé Zaïre, l'engendrement par ce pays de nombreux projets socio-économiques. En revanche, les formes verbales au passé éloigné et au passé lointain expriment des faits passés accomplis avant d'autres faits passés, tels que le legs de traditions et de noms fait par les ancêtres du pays, ainsi que le putsch du 24 novembre 1965 ayant porté le président Mobutu au pouvoir. Leur accomplissement précède celui des faits passés exprimés par le passé récent et le passé historique, à savoir la réhabilitation des noms ancestraux du pays par Mobutu et le changement du nom de la République démocratique du Congo en République du Zaïre survenu le 27 octobre 1971. S'agissant de *«Belela authenticité na Congrès ya MPR»*, les formes verbales au passé récent et au passé historique expriment des faits passés considérés comme en contact avec le présent, dans lequel ils ont des résultats. Ces faits passés sont l'attente du congrès du parti unique, la convocation de ce congrès et son ouverture. Une forme verbale au passé éloigné indique par ailleurs, sans idée de perduration, une action terminée avant qu'une autre action se soit passée, en l'occurrence le fait passé de prendre le MPR pour un parti des députés, le-

quel fait ayant eu lieu avant l'intégration de tous les citoyens zairois dans le même MPR, devenu un parti-État. Quant à «*Candidat na biso Mobutu*», rappelons qu'une dizaine de formes verbales (quatre au passé récent, quatre au passé éloigné et deux au passé historique) traduites en français par le passé composé expriment des faits passés plus ou moins récents, considérés comme en contact avec le présent. En font partie l'envoi de Mobutu par Dieu, la restitution de l'unité nationale et de la paix par le même Mobutu, l'absence de reproche fait à celui-ci, la disparition de l'anarchie, l'inconduite passée des prisonniers invités à voter pour Mobutu après leur libération, la venue au Zaïre des étrangers attirés par les richesses du sous-sol.

Pour passer à la modalité, rappelons que l'idée de cette dernière se résume au fait que tout acte d'expression vise à affecter l'allocutaire, et que le locuteur dispose à cet effet de maintes manières de dire. Le recours aux modalités déontiques de la logique, qui impliquent une référence à des normes, a permis de distinguer parmi ces manières de dire les modalités propositionnelles, les auxiliaires de mode et les semi-auxiliaires modaux. L'analyse de texte a révélé deux auxiliaires modaux traduisibles par le verbe falloir, et dont la valeur modale se rapporte notamment à la nécessité et à l'obligation morale de consolider la soi-disant indépendance économique donnée au pays par le président Mobutu, de suivre les traditions ancestrales pour assumer une identité nationale et de régler les problèmes du pays au congrès assemblé par le parti unique. Il

y a par ailleurs un auxiliaire de mode traduisible par le verbe pouvoir, en l'occurrence le syntagme verbal àkòkí dont la valeur modale consiste à exprimer la capacité inégalée de diriger le pays qu'a Mobutu, et celle d'aimer le Zaïre qu'ont les Zaïroises et les Zaïrois.

L'étude des actes de langage implique qu'en plus de nommer les protagonistes de la communication et de faire allusion à la deixis spatio-temporelle, on dise quelque chose sur ce que ferait le locuteur en énonçant une phrase. Notre discussion a porté sur les performatifs, qui sont des énoncés comme les formes verbales je promets ou je jure, dont l'énonciation est l'exécution d'une action. Nous en avons retenu la distinction faite entre les énoncés performatifs explicites de ce genre, qui ont un verbe à la première personne du singulier de l'indicatif, voix active, et les performatifs primaires du genre de «vous êtes autorisé à partir» ou «partez». Mais l'analyse de texte a concerné en particulier l'impératif, qui fait partie des performatifs primaires. Elle nous a permis de constater que le mode du discours des quatre chansons de propagande politique analysées se caractérise par l'abondance des formes verbales à l'impératif, qui présente l'action sous la forme d'une invitation, d'une prière, d'une exhortation, d'un ordre, d'une défense. Ainsi, les actes illocutoires accomplis par le locuteur unique d'«Objectif 80» en disant les formes verbales à l'impératif consistent à inviter et exhorter les destinataires à se rallier au régime du candidat unique Mobutu et au programme socio-économique de ce dernier promettant de faire de leur pays

la première puissance économique d'Afrique en 1980. Évidemment, la conviction des électeurs devant se traduire par les votes favorables au candidat unique Mobutu est le principal acte perlocutoire ou effet sur les sentiments de l'auditoire visé par ces actes illocutoires.

Dans le cas de *«République du Zaïre»*, les actes illocutoires effectués par l'énonciation des formes verbales à l'impératif consistent à inviter la Zaïroise et le Zaïrois à réhabiliter le soi-disant nom ancestral de leur pays et leurs traditions ancestrales, à s'en réjouir et à en bénir le président Mobutu. Parmi les actes perlocutoires auxquels vise cette dernière invitation, on peut citer le sentiment d'admiration pour le président Mobutu et l'acceptation par ses compatriotes du changement du nom de la République démocratique du Congo en République du Zaïre.

Quant à *«Belela authenticité na Congrès ya MPR»*, certains actes illocutoires effectués par l'énonciation des différentes formes verbales à l'impératif ont affaire à l'invitation des destinataires à participer au congrès visant à faire du MPR un parti-État, à faire l'unité, à appuyer la politique de l'exhumation des traditions ancestrales prônée par le président Mobutu, à écouter ce dernier et à lui être fidèles. D'autres actes illocutoires consistent dans l'exhortation des mêmes destinataires à porter, respecter et vénérer l'insigne du parti unique et à s'informer mutuellement sur les grands projets réalisés par le même parti unique. Enfin, il y a la défense de se dérober à ses obligations et de s'écarter de la bonne voie en portant

l'insigne du parti unique pour commettre des exactions. Le principal effet de ces actes illocutoires sur les sentiments du public auquel est destiné le message de la chanson est évidemment la conviction des congressistes pouvant les amener à entériner la soi-disant politique de l'«authenticité» ou de l'exhumation des traditions ancestrales, ainsi que celle de l'institutionnalisation du MPR comme parti-État.

S'agissant enfin de «*Candidat na biso Mobutu*», les actes illocutoires accomplis par les locuteurs en disant les formes verbales à l'impératif se résument d'abord à l'invitation des destinataires à être sincères et francs, à souhaiter longue vie au candidat unique Mobutu, à reconnaître le bienfait de l'unification du pays par ce dernier, à se méfier des étrangers. Mais il y a aussi l'exhortation des mêmes destinataires à appuyer la candidature unique de Mobutu. Ici, l'effet sur les sentiments de l'auditoire auquel visent l'invitation et l'exhortation des destinataires est encore la conviction des électeurs devant se traduire par les votes favorables au candidat unique Mobutu.

## Chapitre VI

### LES MÉCANISMES DU RIRE DANS LES CHANSONS SATIRIQUES

Le problème de la nature et des causes du rire fait l'objet d'une controverse due à sa complexité, qui explique la diversité des perspectives dans lesquelles il est abordé. On distingue ainsi les théories physiologiques du rire, les théories psychologiques du rire et les théories philosophiques du rire, pour ne citer que trois principaux types d'approches du problème en question. Il n'entre pas dans nos intentions de discuter ici les différentes approches théoriques du rire. Cependant, avant d'aborder l'analyse des mécanismes du rire dans les chansons satiriques, nous présentons la théorie du problème sociologique du rire proposée par E. Dupréel qui, pour expliquer le rire comme un langage social, intègre les explications philosophiques classiques des causes du rire parfois appelées les théories de la dégradation et les théories du contraste. La proposition d'E. Dupréel est appliquée à l'explication des mécanismes du rire dans les chansons satiriques analysées.

#### 6.1.1. Les théories de la dégradation

Certains auteurs des écrits sur le rire, dont G. Dumas (*Dumas, 1923, p. 698-699*), attribuent la paternité des théories de la dégradation à Aristote. Mais comme l'explique R. Piddington, leurs opinions à cet égard ne sont basées que sur les références occasionnelles au rire tirées notamment de la *Poétique*, de la *Rhétorique* et de l'*Éthique à Nicomaque*, puisque les études consa-

créées à ce sujet par le philosophe grec ont été perdues (*Piddington, p. 152-153*). Mais on dira avec R. Piddington que ces références occasionnelles ne suffisent pas à faire d'Aristote le père des explications classiques des causes du rire appelées les théorie de la dégradation.

D'après R. Piddington, l'origine spécifique des théories de la dégradation remonte au chapitre IX du livre de Th. Hobbes sur la nature humaine. En effet, le philosophe anglais y conclut ce qui suit après avoir cité quelques exemples de situations où l'on rit :

*«I may therefore conclude, that the passion of laughter is nothing else but sudden glory arising from some sudden conception of some eminency in ourselves, by comparison with the infirmity of others, or with our own formerly: for men laugh at the follies of themselves past, when they come suddenly to remembrance, except they bring with them any present dishonour. It is no wonder therefore that men take heinously to be laughed at or derided, that is, triumphed over. Laughter without offence, must be at absurdities and infirmities abstracted from persons, and when all the company may laugh together: for laughing to one'self putteth all the rest into jealousy and examination of themselves. Besides, it is vain glory, and an argument of little worth, to think the infirmity of another, sufficient matter for his triumph (*Hobbes, 1839a, p. 46-47*).*

Comme on le voit, Th. Hobbes décrit dans le chapitre cité une passion innommée, dont l'expression extérieure est le rire qui annonce la joie, et dont l'objet est toujours quelque chose de nouveau et d'inattendu. Cette joie, dit-il, n'est pas causée par un mot d'esprit comme le disent certains; elle l'est par une sottise ou par une indécence.

On peut toutefois noter quelque ressemblance entre les li-

mites du risible chez Aristote et chez Th. Hobbes. En effet, les références occasionnelles au rire tirées des livres d'Aristote révèlent que celui-ci considère la comédie comme la «*représentation d'hommes bas*» parce qu'elle fait usage du comique qui, selon lui, consiste «*en un défaut ou une laideur qui ne causent ni douleur ni destruction*» (*Poétique*, p. 49). Elles nous apprennent par ailleurs que le philosophe grec reconnaît l'utilité d'une bonne plaisanterie visant à faire plaisir dans les moments de la distraction, mais qu'il distingue la bonne plaisanterie d'honnêtes gens, dépourvue de raillerie et pouvant s'appliquer à l'auteur lui-même, de celle des bouffons, faite au dépens d'autrui et dont l'homme distingué n'accepterait pas d'être l'objet (*Éthique à Nicomaque*, p. 116-119). Quant à Th. Hobbes, il suffit de considérer à cet égard l'opinion sur le rire au dépens d'autrui qu'il donne notamment dans le *Leviathan*:

*«Sudden Glory, is the passion which maketh those Grimaces called LAUGHTER; and is caused either by some sudden act of their own, that pleaseth them; or by the apprehension of some deformed thing in another, by comparison whereof they suddenly applaud themselves. And it is incident most of them, that are conscious of the fewest abilities in themselves in their own favour by observing the imperfections of other men. And therefore much Laughter at the defects of others, is a sign of Pusillanimity. For of great minds, one of the proper workes is, to help and free others from scorn; and compare themselves onely with the most able (Hobbes, 1839b, p. 46).*

Malgré la ressemblance des limites du risible chez les deux philosophes, on se gardera toutefois de confondre les éléments disparates faisant référence au rire dans les livres d'Aristote avec la thèse hobbesienne de la supériorité triomphante à la-

quelle remonte l'origine spécifique des explications classiques des causes du rire appelée les théories de la dégradation.

La thèse de la supériorité triomphante avancée par Th. Hobbes a inspiré bien d'autres théoriciens du rire auxquels on doit le développement des théories de la dégradation. On citera en particulier A. Bain, qui commence par reconnaître l'application des idées de Th. Hobbes à de nombreuses situations où nous rions en nous rendant compte de notre propre supériorité, par exemple dans le rire de la victoire, de la raillerie, de la dérision et du mépris que nous avons pour les autres.

Mais selon A. Bain, nous pouvons aussi rire par sympathie, ou lorsque l'acte de dégradation contribue à la gloire de quelqu'un d'autre, comme dans le cas de la littérature comique en général, où nous rions d'une humiliation que nous n'avons pas causée. Autrement dit, très souvent les situations ridicules n'impliquent pas des personnes dont la dégradation causerait le rire comme le croit Th. Hobbes. Et A. Bain d'ajouter que nous pouvons en outre rire des classes sociales, des systèmes, des opinions, des institutions, et même des choses inanimées que la personnification a revêtues d'une certaine dignité. Enfin, A. Bain trouve que la définition hobbesienne du rire n'est guère applicable à l'humour, qui est bien loin d'être l'autoglorification ou l'exultation qu'on éprouve à la défaite des autres, car il est naturellement cordial. Ce n'est pas nier l'existence de tout élément de dégradation dans l'humour, dit-il, mais souligner que contrairement à l'exultation de la supériorité triomphante dont parle Th. Hobbes, dans l'humour l'indi-

gnité est déguisée, adoucie (Bain, 1865, p. 249).

Quant à sa propre théorie, A. Bain croit d'abord que la dégradation ne concerne pas seulement les êtres humains: «*The occasion of the Ludicrous is the Degradation of some person or interest, possessing dignity, in circumstances that excite no other strong emotion*» (ibid., p. 248). Il avance par ailleurs que dans les cas de toutes sortes, le rire est lié à un élan de sentiment de puissance ou de supériorité et à un soudain soulagement après la contrainte (ibid., p. 249-250). En ce sens, explique-t-il, le comique peut être considéré comme une réaction du sérieux, où les attributs dignes, solennels et majestueux des choses exigent de nous une certaine attitude de contrainte rigide: si nous sommes brusquement délivrés de cette attitude, il s'ensuit une détente pareille à l'hilarité des enfants à leur sortie de l'école. Toutefois, précise A. Bain, le véritable comique vient de la moquerie de ces dignités qui, à cause d'une circonstance ou d'une autre, ne commandent pas sérieusement le respect (ibid., p. 250-251).

### 6.1.2. Les théories du contraste

Les théories du contraste (*Incongruity theory* en anglais) sont aussi appelées les théories intellectualistes du rire. Selon R. Paulson, elles furent développées au XVIII<sup>e</sup> siècle, en réaction contre la formulation extrême de la théorie de la supériorité triomphante par Th. Hobbes. Lord Kames (Kames, 1762) et J. Beattie (Beattie, 1776) en auraient été les principaux théoriciens (Paulson, 1971, p. xvi). Cependant, le contraste a dû de-

venir le fondement des théories du comique plus tard chez d'autres penseurs, d'I. Kant (*Kant, 1790*) et A. Schopenhauer (*Schopenhauer, 1844*) à A. Koestler (*Koestler, 1964*). Mais selon R. Piddington, c'est J. Beattie qui a présenté la première théorie intellectualiste du rire, avant I. Kant, A. Schopenhauer et L. Dumont (*Dumont, 1862*) notamment (*Piddington, p. 18*).

Les apports des principaux protagonistes des théories du contraste méritent que nous les présentions, en commençant par J. Beattie qui fait une distinction préalable entre le risible ou le comique et le ridicule.

Selon J. Beattie, le risible ou le comique (*ludicrous*) provoque un rire de pure joie (*pure laughter*), alors que la contemplation du ridicule (*ridiculous*) implique un élément de désapprobation et de mépris (*Beattie, 1778, p. 326-327*). Toutefois, seul le risible est son objet d'étude: «*Laughter that makes a man a fiend or monster, I have no inclination to analyse. My inquiries are confined to "that species of laughter, which is at "once natural and innocent"*» (*ibid., p. 328*).

Dans le risible, J. Beattie fait encore la distinction entre le type de rire causé par le chatouillement et la joie, rire qu'il appelle «*Animal Laughter*», et celui qu'il qualifie de «*sentimental*», et dont il cite comme exemple le rire provoqué par la lecture du *Conte du tonneau* de Swift. S'agissant des causes de ce dernier type de rire, qu'il étudie en particulier, J. Beattie conclut d'abord des opinions données par ses devanciers<sup>158</sup>

---

<sup>158</sup>Par exemple Aristote, Th. Hobbes, Fr. Hutcheson (*Hutcheson, 1950*) et M. Akenside (*Akenside, 1744*).

qu'elles se résument à la perception, d'une façon ou d'une autre, des choses incongrues. En d'autres termes, il résulterait notamment du fait de voir la dignité et la mesquinerie réunies dans une même chose; de l'apparition d'une infériorité présumée, des petits défauts et des turpitudes sans importance; et rarement du fort d'orgueil dont parle notamment Th. Hobbes (*Beattie, p. 344-345*).

Pour J. Beattie, les explications de ses devanciers se rencontrent en ce que le rire résulte de quelque chose de complexe, qui dispose l'esprit à faire une comparaison en passant d'un objet à un autre, d'une idée à une autre. Toutefois, il ne s'agit pas d'une comparaison entre l'objet risible et nous-mêmes, comme le dit Th. Hobbes, mais d'une comparaison d'abord entre les différentes parties de l'objet risible, ensuite entre ces parties et diverses choses ou idées. De là J. Beattie propose l'explication suivante des causes du rire par les théories du contraste:

*«Laughter arises from the view of two or more inconsistent, unsuitable, or incongruous parts or circumstances, considered as united in one complex object or assemblage, or as acquiring a fort of mutual relation from the peculiar manner in which the mind takes notice of them» (ibid., p. 347).*

Cela dit, J. Beattie rappelle que l'opposition de contrariété de relations ne cause pas le rire lorsqu'elle est habituelle: ce qui revient à dire que dans une certaine mesure le comique doit à la fois avoir un air de nouveauté et être susceptible de causer une surprise (*ibid., p. 421*).

L'intérêt de la théorie du contraste proposée par J. Beattie réside dans l'explication détaillée des procédés par lesquels les qualités incongrues se présentent à la vue ou à l'imagination. Sont au nombre de ces procédés la juxtaposition ou la contiguïté des choses incongrues, réunies dans un système ou placées les unes à côté des autres (*Beattie, p. 352-360*); l'établissement d'une relation de cause à effet entre différents objets, exemple: une émotion censée être importante, mais qui se manifeste dans un langage frivole; l'amplification d'une difformité par l'hyperbole (*ibid., p. 360-368*); la comparaison d'objets dissemblables en apparence visant à la découverte inattendue d'une ressemblance entre, par exemple: des objets minables comparés à d'autres objets minables, quelque chose d'important, de sérieux ou de noble comparée à quelque chose de minable, de futile ou de vulgaire (*ibid., p. 368-383*); la réunion de quelque chose de digne avec quelque chose de mesquin ou de minable, exemple: des sentiments mesquins qui apparaissent dans un argument sérieux, alors qu'on ne s'y attendait pas, des propos mesquins prononcés par ceux qui prétendent avoir les manières du beau monde, des idées minables ou communes exprimées dans un style pompeux, une idée sublime ou une expression solennelle qui s'introduit subitement dans quelque chose de futile, une passion violente qui provient d'une cause en apparence insignifiante; l'illustration élaborée ou minutieuse de quelque chose de manifestement futile; la description solennelle des circonstances mesquines, etc. (*ibid., p. 383-415*).

Pour passer à I. Kant, disons avec E. Dupréel que c'est à

la faveur d'une simple remarque qu'on fait de lui «le plus notable protagoniste» de l'explication du rire «qu'on appelle parfois la théorie de l'attente déçue» (Dupréel, p. 216). Il s'agit en effet d'une remarque de sept pages sur la comparaison de la valeur respective des beaux arts, faite dans *Kritik der Urteilskraft*<sup>159</sup>.

Dans cette remarque, I. Kant fait d'abord la distinction entre deux types de plaisir: «ce qui ne plaît que dans le jugement et ce qui fait plaisir (qui plaît dans la sensation)<sup>160</sup>» (Kant, 1968, p. 157). Il note à propos de ce dernier type de plaisir que c'est «*Tout jeu libre et varié des sensations*» qui fait plaisir en intensifiant le sentiment de santé (*ibid.*, p. 158). Une autre distinction est encore faite ici entre le jeu du hasard, la musique et «le jeu d'Idées»: le jeu du hasard exige un intérêt ayant rapport à la vanité ou au profit personnel; la musique n'exige que le changement des sensations et éveille des «Idées esthétiques» (*ibid.*, p. 157); «le jeu d'Idées» ou la plaisanterie ne résulte que «du changement des représentations dans la faculté de juger» (*ibid.*, p. 158) et, ce faisant, anime l'esprit mais sans produire une pensée de quelque intérêt. Toutefois, seules la musique et la plaisanterie, qui «sont deux espèces de jeu avec des Idées esthétiques ou des représentations de l'entendement» (*loc. cit.*), peuvent prétendre à la beauté. En d'autres termes, elles méritent d'être considérées comme des

---

<sup>159</sup> Immanuel Kant, *Kritik der Urtheiskraft. Text der Ausgabe 1790, (A) mit Beifugung sämmllicher Abweichungen der Ausgaben 1793 (B) und 1799 (C); hrsg. von Karl Kehrbach, Leipzig, Ph. Reclam jun., 1878, p. 202-210.*

<sup>160</sup> Nous citons la traduction française du livre d'I. Kant par A. Philonenko, *Critique de la faculté de juger*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1968, p. 157-161.

arts agréables tout en ne faisant pas partie des beaux-arts.

S'agissant de la plaisanterie, qui nous intéresse en particulier, I. Kant note que le jeu résulte du relâchement soudain de l'entendement «qui ne découvre pas ce qu'il attend» (Kant, p. 159) de la manière dont s'expriment les pensées mettant aussi le corps en action. Mais pour que soit provoqué un rire vivant et éclatant, dans lequel l'entendement ne peut donc trouver aucun plaisir, ajoute I. Kant, il doit y avoir quelque chose d'absurde: d'où «Le rire est une affection résultant de l'anéantissement soudain d'une attente extrême» (loc. cit.). Rappelons que l'un des exemples servant à illustrer cette définition du rire est le constat suivant fait par l'héritier d'un riche parent ayant décidé de payer des gens pour affecter la tristesse aux funérailles: «plus je donne d'argent à mes gens pour paraître tristes, plus ils ont l'air gais» (loc. cit.). Par l'exemple cité, I. Kant montre que la cause de rire réside dans le fait qu'une attente cesse brusquement, et non dans la transformation de l'objet attendu en son contraire positif.

L'idée de l'attente déçue a trouvé un écho non seulement chez les philosophes, tels A. Schopenhauer (Schopenhauer, 1873) et A. Penjon (Penjon, 1893), mais aussi chez les psychologues, dont L. Dumont (Dumont, 1862). Pour A. Schopenhauer<sup>161</sup>, le rire n'est «jamais autre chose que le manque de convenance -- soudainement constaté -- entre un concept et les objets réels qu'il a suggérés, de quelque façon que

---

<sup>161</sup>Voir A. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*; vierte, vermehrte und verbesserte Auflage; herausgegeben von Julius Frauenstädt, Leipzig, Brockhaus, 1873 (vol. 1, p. 69-73; vol. 2, p. 99-112).

ce soit; et le rire consiste précisément dans l'expression de ce contraste<sup>162</sup>». Selon A. Penjon qui appuie sa théorie du rire sur la remarque d'I. Kant concernant le jeu et le plaisir, «Le caractère commun du comique ou du risible, dans les cas les plus différents, c'est en effet l'irruption soudaine d'une spontanéité, d'une fantaisie, d'une liberté dans la trame des événements et des pensées» (Penjon, p. 118). En revanche, L. Dumont trouve que la cause du rire réside dans la rencontre en notre esprit de deux pensées contradictoires: deux idées ou deux images qui s'excluent mutuellement se présentent ensemble en nous et produisent un choc dont résulte le rire.

## 6.2. Critique des explications classiques du rire

Les arguments opposés aux opinions des protagonistes des théories de la dégradation et des théories du contraste par les tenants d'autres théories du rire sont nombreux. Mais il n'est pas besoin de les discuter ici. Qu'il suffise d'en présenter deux des plus représentatifs, en l'occurrence ceux avancés par R. Piddington et E. Dupréel.

Selon R. Piddington, les protagonistes des théories de la dégradation se contentent généralement d'une analyse introspective de l'état mental associé à la perception de la dégradation et de l'appréciation du risible. S'il faut reconnaître qu'il existe dans un grand nombre de situations comiques une dégradation nette de l'objet de rire et un sentiment de triomphe cor-

---

<sup>162</sup>Voir la traduction du livre d'A. Schopenhauer par A. Burdeau, *Le monde comme volonté et comme représentation*. Nouvelle édition revue et corrigée par Richard Roos, Paris, PUF, 1966, p. 93.

respondant de la part du sujet qui rit, dit-il, on ne doit pas perdre de vue que ce sentiment de triomphe n'existe qu'en sus de l'appréciation du comique. En d'autres termes, s'il est vrai que les gens se sentent parfois humiliés d'être l'objet de rire, et que dans un tel cas l'observateur pourrait avoir un sentiment de triomphe, le plaisir de rire n'est cependant pas toujours accompagné d'un sentiment de supériorité ou de triomphe et ne saurait être confondu avec un tel sentiment (*Piddington, p. 25-26*).

Quant aux protagonistes des théories du contraste, R. Piddington leur reproche de se contenter de faire des exposés sur les caractéristiques des situations comiques, sans chercher à expliquer pourquoi pareilles situations sont censées provoquer le rire. C'est ainsi qu'il voit une inférence du système philosophique plutôt qu'un traitement par induction des faits comiques dans l'opinion d'A. Schopenhauer, qui avance que nous rions du contraste entre un concept et les objets réels qu'il a suggérés, et que notre plaisir de rire résulte de la primauté de la volonté. Dans le même ordre d'idées, il reproche à I. Kant de ne pas nous dire pourquoi une attente déçue doit être suivie d'un rire. Bref, si R. Piddington admet que le risible peut présenter une incongruité, il ne croit pas que tout contraste qui résulte d'une incongruité soit risible. Il en conclut qu'aucune théorie du contraste ne constitue une explication convaincante du risible ou du comique (*ibid., p. 19-23*).

Pour sa part, E. Dupréel fait d'abord remarquer que la première idée qui vient à quiconque tente de réfléchir sur le

mécanisme du rire est de le rapporter «à la perception vive et soudaine d'un contraste, d'une différence, d'un désaccord, d'une contradiction, de quelque chose enfin qui est à l'encontre de l'ordre normal» (Dupréel, p. 215). C'est à cette idée, dit-il, que s'en tiennent notamment Th. Hobbes et Fr. Hegel, qui expliquent le caractère joyeux du rire «par la satisfaction que l'on éprouve à se sentir capable de saisir le contraste en question: le plaisir de se découvrir spirituel» (loc. cit.).

D'après E. Dupréel, c'est un simple fait d'évidence qu'un contraste ou un fait insolite quelconque constitue une cause universelle du rire, et «l'on est bien peu avancé dans l'explication du rire si l'on se borne à constater empiriquement cette liaison» (ibid., p. 242). En d'autres termes, «ce n'est pas ce qu'il y a de propre dans le contraste qui est la cause du rire et qui peut en expliquer la nature, c'est ce que ce rapport a de commun avec toutes sortes de circonstances» (loc. cit.). Le contraste n'est risible que dans la juste mesure de «sa capacité d'attirer l'attention de plusieurs en même temps et d'être l'occasion de communier dans un même sentiment» (loc. cit.).

Il en est de même pour la dégradation, dont E. Dupréel trouve que les tentatives d'explication sont des théories du contraste qui «n'en retiennent qu'une espèce: l'opposition du grand et du petit, du noble et du trivial» (loc. cit.). En limitant ainsi la cause invoquée, dit-il, les théories de la dégradation font un peu plus que les théories du contraste et touchent de plus près à la vraie cause du rire, bien qu'elles se bornent à retenir le fait des relations intimes du rire avec la vulgarité et la mesquinerie, et à l'invoquer sans l'expliquer.

Enfin, E. Dupréel considère que les explications partiel-

les des théories de la dégradation méritent d'être recueillies et d'être achevées en les situant dans le cadre d'une théorie sociologique. C'est en cela que consiste sa théorie du problème sociologique du rire, théorie qui «enveloppe ce qu'il y a de plus fondé dans les théories les plus classiques» (Dupréel, p. 241) du rire et qui va plus avant en expliquant «ce que ces théories ne font que constater comme un fait premier» (loc. cit.).

### 6.3. Le problème sociologique du rire selon E. Dupréel

Il faut se garder de croire qu'E. Dupréel ne pense que du mal des explications classiques du rire par les théories de la dégradation et les théories du contraste qui, toutes, «dirigent l'attention sur des causes véritables du rire» (ibid., p. 217). Il tient cependant à rappeler que dans la mesure où les explications du rire qu'elles proposent sont déduites des seules vues des penseurs sur la nature du réel et sur celle de la connaissance ou de la morale, elles «se suffisent sans qu'un facteur sociologique y soit engagé» (ibid., p. 218). Ainsi, dit-il, on peut voir dans l'explication du rire proposée par Th. Hobbes l'inspiration de l'empirisme et de la morale de l'égoïsme, comme on peut voir dans celle de R. Descartes la synthèse du rire qui importât au génie cartésien, soit que «le rire n'est autre chose que la juste réjouissance que nous cause en autrui une peine méritée<sup>161</sup>» (ibid., p. 214-215).

Selon E. Dupréel, toute théorie du rire doit d'abord con-

<sup>161</sup>Les propos cités sont d'E. Dupréel, qui nous semble résumer les opinions sur les causes et l'usage du rire données par R. Descartes, notamment dans les articles 126-127 et 178-181 de son traité sur *Les passions de l'âme* (Amsterdam et Paris, Augustin Courbé, 1650).

sidérer «le fait que le rire se produit dans les relations sociales et qu'il relève évidemment de l'étude des influences réciproques des individus» (Dupréel, p. 215). Aussi ce dernier base-t-il sa théorie du «problème sociologique du rire» sur les réactions sociales dont résulte le rire, réactions qui sont de deux sortes: d'où «il y a deux rires: le rire d'accueil et le rire d'exclusion» (ibid., p. 228). Cette théorie, E. Dupréel la résume succinctement en répondant à deux questions: «Quand rions-nous?» et «de quoi rions-nous?». Il répond à ces questions en disant:

*«Nous rions dans certaines circonstances de la vie en commun: quand le groupe s'ouvre à quelqu'un. [...] de tout, ou de n'importe quoi, de tout ce qui suffit à faire éclater cette joie, sympathique ou caustique, que les choses ont d'avance préparée» (ibid., p. 229).*

Les circonstances de la vie en commun qualifiées de risibles comprennent quelques-unes de celles citées dans les explications classiques du rire discutées plus tôt. Elles ne sont toutefois pas risibles pour les mêmes raisons avancées par les protagonistes des théories de la dégradation et du contraste, mais «parce qu'elles sont toutes susceptibles de donner le branle à un mécanisme sociologique tout préparé» (loc. cit.).

Pour revenir aux deux sortes de rires, E. Dupréel considère d'abord le rire d'accueil, qui est un signe par lequel «une société s'atteste, se consacre ou se rappelle à l'attention approbative de ses membres» (ibid., p. 234). Il peut s'agir d'une société qui se constitue pour la première fois, ou d'une société existante dont le rire en tant que manifestation de communion marque la confirmation ou la reconstitution. Mais la pure joie de commu-

nier dans un groupe coexiste souvent avec un élément de joie maligne ou de causticité, c'est-à-dire le rire d'exclusion, où *«La chose qui fait rire, c'est ce qui rend sensible l'exclusion relative de l'individu dont on rit, et par là même laisse à chacun le sentiment que le groupe se reforme sur cette exclusion. En d'autres termes, on se rit du moqué»* (Dupréel, p. 235).

D'après E. Dupréel, c'est ce phénomène intégral du rire en tant que synthèse de joie et de malignité que toute théorie du rire doit expliquer. Ainsi, le sentiment du ridicule comprend d'abord la surprise causée par la constatation de la singularité, du défaut ou de la disgrâce de celui dont on va s'égayer. Mais le rire n'éclate qu'à partir du moment où est découvert de quoi le moqué a l'air, *«car c'est alors que le groupe des rieurs se met en face d'une catégorie d'êtres qu'il tient en mince estime et qu'il vient d'enrichir de l'individu ridiculisé»* (ibid., p. 239). De là, E. Dupréel résume comme suit le mécanisme de ce qu'il appelle le grand rire ou le rire d'exclusion:

*«Le procès complet, parfait ou typique, d'où résulte le rire d'exclusion, comporte ainsi les éléments suivants: deux groupes sociaux dont le premier tient le second à distance. Le premier, c'est le groupe où l'on rit. En outre un individu est exclu ou écarté de ce groupe par inclusion dans le second groupe. Cette transposition peut se faire sur plusieurs individus, sur un groupe ou sur plusieurs groupes»* (loc. cit.).

Mais le mécanisme du rire suprasocial (dont font partie notamment l'humour et la satire) va au-delà de ce schéma typique. En effet, les jeux de l'esprit et la satire y retiennent non point des groupes sociaux, *«mais des classes d'êtres»* (par exemple

les belles-mères, les avarés, les ânes, les perroquets) en leur attribuant quelques caractères suffisamment défavorables pour les tenir à distance.

Dans le domaine de la littérature, l'auteur et le lecteur des jeux de l'esprit prennent la place de ceux qu'E. Dupréel appelle la société des rieurs. Étant donné que l'esprit ne peut pas se donner libre cours sans un système d'accord et de conventions préalables qui permette à ses trouvailles d'avoir de l'effet, l'appréciation du comique exige que le lecteur<sup>14</sup> soit au courant de *«l'existence, réelle ou convenue, des groupes sociaux passifs, ceux que cette société tient à distance, y compris ces groupes fictifs formés d'une classe d'êtres réunis par un caractère défavorable»* (Dupréel, p. 240). Aussi c'est grâce à cette répartition sociale préalable aux jeux de l'esprit que l'on passe du rire en tant que fait social, qui implique la présence de plusieurs rieurs, au plaisir que nous procure individuellement la lecture des oeuvres comiques. Il convient d'ajouter qu'il en va de même pour l'écoute des chansons comiques.

Pour ce qui concerne l'analyse des oeuvres comiques, E. Dupréel propose que toute explication du comique parte de la description de *«cette armature de cadres conventionnels, groupes sociaux et classes d'êtres assimilés à des groupes, résidu permanent des plaisanteries et des dépréciations antérieures sans lequel les jeux subtils de l'esprit seraient impraticables»* (loc. cit.). Il recommande par ailleurs de faire suivre cette description d'une analyse détaillée des

---

<sup>14</sup>Soit l'auditeur des chansons en ce qui nous concerne.

«procédés par lesquels on suggère aux esprits l'exclusion de l'être moqué par son inclusion dans un groupe étranger» (Dupréel, p. 240). Les explications classiques du rire par les théories du contraste et les théories de la dégradation font partie de ces procédés.

C'est dans la mesure où elle envisage d'étudier le rire comme un langage social que l'approche dupréelienne offre de grands avantages pour l'analyse des mécanismes du rire dans les chansons satiriques que nous avons en vue.

#### 6.4. L'analyse des mécanismes du rire des chansons satiriques

Inspirée par l'approche du «problème sociologique du rire» selon E. Dupréel, la description des mécanismes du rire dans les pages qui suivent est située dans la perspective du plaisir que l'écoute des différentes chansons procure à un auditeur prenant la place de la société des rieurs.

Pour chaque chanson analysée, l'opération correspondant à la première étape de la démarche dupréelienne est l'identification des groupes sociaux tenus en mésestime, des personnages-types moqués par leur inclusion à ces derniers groupes, des caractères défavorables leur attribués à cette fin et des sociétés des rieurs d'où ils sont ainsi exclus. À la deuxième étape correspond l'analyse des procédés par lesquels les personnages-types moqués sont inclus dans les groupes sociaux tenus en mésestime. Cette analyse recourt à divers procédés littéraires et à certaines propositions avancées par les tenants des théories de la dégradation et du contraste.

L'analyse de texte procède par les catégories de groupes

sociaux tenus en mésestime et auxquels sont exilés les personnages-types moqués. Comportant chacun ce qu'on appellera avec E. Dupréel «une classe d'êtres réunis par un caractère défavorable» (Dupréel, p. 240), les groupes qui constituent les différentes catégories sont ceux des vieux coquets, des gigolos, des nouveaux riches, des rivales, des parents et des nécessiteux.

#### 6.4.1. Les vieux coquets

Font partie du groupe social des vieux coquets les personnages tels que Papa Bondowe et Chérie Bondowe (cf. «Chérie Bondowe» et «Chérie Bondowe II»); la vieille coquette innommée qui entretient le jeune Mongali (cf. «Mongali», par Tabu Ley); la commerçante âgée qui entretient l'étudiant Mario (cf. «Mario I», «Mario II», «Mario III» et «La réponse de Mario»).

##### 6.4.1.1. Chérie Bondowe et Papa Bondowe

Les personnages appelés Chérie Bondowe et Papa Bondowe représentent les vieux coquets dans les chansons intitulées «Chérie Bondowe» et «Chérie Bondowe II». L'âge avancé et la conduite incongrue sont les caractères défavorables leur attribués pour les tenir à distance, et la jeunesse kinoise des années 70 est censée constituer la société des rieurs dont ils sont la risée. Par ailleurs, les procédés servant à les inclure dans le groupe des vieux coquets sont le surnom, l'apposition et la métaphore par rapport à leur âge avancé mis en relief, la prosopographie en ce qui concerne leur conduite incongrue.

L'âge avancé des deux vieux coquets est d'abord insinué

par leurs surnoms de Chérie Bondowe et de Papa Bondowe, surnoms évoquant l'époque de Baudouin I<sup>er</sup>, qui devint roi des Belges en 1951 et sous le règne duquel le Congo belge (l'actuel Zaïre) accéda à l'indépendance en 1960. Un détail pertinent concernant cette époque suit à la fin du quatrième couplet de «Chérie Bondowe II»: «La vieille portait naguère ses perles zikida, chers amis! / à l'époque du roi Baudouin<sup>165</sup>.» Bref, les surnoms de Chérie Bondowe et de Papa Bondowe constituent des mots d'esprit dans la mesure où ils servent à associer à une époque reculée les personnages moqués qu'ils désignent.

L'apposition fait le même effet au début du quatrième couplet de «Chérie Bondowe», dans une expression déterminant le lieu de résidence ou de provenance de la vieille coquette qui dit: «Ngai ndumba Matadi wa Chérie Bondowe», c'est-à-dire: «Moi Chérie Bondowe, la prostituée de Matadi». Le mot *matadi*<sup>166</sup> (qui est emprunté au kikongo) signifiant pierre, on peut considérer que son emploi vise à insinuer l'âge avancé de la vieille coquette en l'associant à l'époque reculée de l'âge de la pierre taillée. De là l'effet comique de l'apposition citée.

Enfin, l'âge avancé de Chérie Bondowe est mis en relief par la métaphore dans le deuxième couplet de «Chérie Bondowe» cité ci-après, où cette dernière donne les raisons de son divorce d'avec Papa Bondowe: «Il m'a divorcée parce qu'on m'a gravé des écrits

---

<sup>165</sup>Nous traduisons: «Mpaka ya kala alataka zikida, bandeko! / Ntangu va Bondowe.»

<sup>166</sup>Matadi est aussi le nom d'une ville portuaire dans le Bas-Zaïre.

sur le visage, / Des années, des mois et des jours sur les joues<sup>167</sup>.» La métaphore exprimant «[...] une réalité par le nom d'une autre qui lui ressemble et qui est en général plus concrète, plus sensible, plus immédiate» (Reboul, 1984, p. 45), est métaphorique dans la citation qui précède le fait de désigner la vieillesse par des expressions qui se rapportent notamment à la gravure des rides sur le visage et sur les joues de Chérie Bondowe. Et c'est de la transformation burlesque des mêmes rides en écrits indiquant l'âge avancé de cette dernière avec précision, au jour près, que résulte l'effet comique.

La prosopographie est, dans un portrait, la «partie de la description consacrée aux apparences physiques (visage, forme, proportion du corps) ainsi qu'au maintien et au comportement» (Morier, 1981, p. 917). Dans le cas qui nous concerne, elle porte sur les comportements anachroniques de Chérie Bondowe et de Papa Bondowe.

Les comportements anachroniques de Chérie Bondowe ont affaire à la vente de «tangawisi ou bière de gingembre<sup>168</sup>» et de «lun-guila ou bière de canne à sucre plus ou moins fermentée<sup>169</sup>», ainsi qu'au fait de suivre la mode de l'époque en question en portant les perles zikida. La vieille coquette en parle d'ailleurs fièrement dans le quatrième couplet de «Chérie Bondowe»: «Je vends le tangawisi au marché, chères amies! / J'ai acheté des zikida, oh! grâce à la

---

<sup>167</sup>Nous traduisons: «Aboyaki ngai mpo basala ngai ekoma na elongi, / Mbula, sanza mpe mikolo na matama.»

<sup>168</sup>Pour le détail sur la situation des vendeuses de ces boissons de fabrication artisanale dans la Cité indigène de Léopoldville dans les années 40 et 50, voir S. Comhaire-Sylvain (p. 38-39).

<sup>169</sup>Comhaire-Sylvain, p. 38-39.

vente de *lunguila*<sup>110</sup>.» Il va sans dire que la situation d'une vendeuse de *tangawisi* et de *lunguila* à Kinshasa n'ayant plus rien d'enviable, la vieille coquette se ridiculise par le fait même d'en tirer une vanité indue.

S'agissant du fait de suivre la mode d'une époque réculée, on retiendra en particulier les propos de la vieille coquette vantant les succès que lui vaut le port des perles *zikida*: «Moi, la vieille *Bondowe*, je me dandine pour les hommes. / Les perles *zikida* que je porte autour des reins, / Quels succès, chères amies<sup>111</sup>!» Mais les propos suivants, tenus par un locuteur innommé représentant les gigolos, méritent aussi d'être considérés:

«Moi je vais chercher à me trouver une chérie «*bondowe*»  
/ Qui me pilera des bananes des Antilles / Pour que je  
mange la sauce *mosaka*. / La prostitution est exempte de  
jalousie chez les «*bondowe*». / Je vais m'amouracher  
d'elle, chers amis! / Pour lui soutirer de l'ar-  
gent<sup>112</sup>.»

Remarquons avec E. Dupréel que c'est dans la mesure où il a la capacité «d'attirer l'attention de plusieurs en même temps et d'être une occasion de communier dans un même sentiment» (Dupréel, p. 242) que tout incident peut provoquer le rire. En ce sens, l'accoutrement de la vieille coquette -- qui s'habille à la mode des années 50 --

---

<sup>110</sup>Nous traduisons: «*Nakoteka tangawisi na zando, bampangi! / Nasomba zikida oo! nakotekaka lunguila.*»

<sup>111</sup>Nous traduisons: «*Ngai mpaka Bondowe, nakodendela mibali oo. / Zikida nakolata na loketo, / Succès, bandeko!*» (cf. «*Chérie Bondowe*», couplets n° 7 et 10).

<sup>112</sup>Nous traduisons: «*Ngai nakoluka na ngai chérie bondowe, / Atutela ngai makemba / Nalia mosaka. / Bondumba bondowe bazuwa ekozalaka te. / Nakomuzola, bampangi! / Mpo namungolofiye na falanga.*» (cf. «*Chérie Bondowe*», couplet n° 6).

est pour les jeunes Kinois constituant la société des rieurs l'occasion de communier dans le sentiment d'être pour ainsi dire de leur temps.

Le sentiment d'être de son temps est d'ailleurs corroboré par les propos suivants, qu'un locuteur tient à l'endroit de la vieille coquette dans plusieurs passages de «Chérie Bondowe II»:

«À l'époque où l'on portait les perles zikida, / Que j'étais dans le sein de ma mère! [...]»<sup>173</sup>.

«[...] C'était l'habillement à la mode de nos grands-mères, iyo! [...]»<sup>174</sup>.

«Le tour des Chérie Bondowe? / Hélas! il est passé depuis longtemps! [...]»<sup>175</sup>.

«[...] C'est un temps nouveau. / Aï yo leli oo! aï yo! / C'est le temps des citoyennes. / Aï yo leli oo! aï yo! / Ah! qu'elles portent leur zibola! / Aï yo leli oo! aï yo! / Ah! qu'elles savent danser le dingoma! [...]»<sup>176</sup>.

Dans le cas des citations qui précèdent, le comique de la situation peut être expliqué par le contraste hégélien, interprété par E. Dupréel comme «le plaisir de se découvrir spirituel<sup>177</sup>»

<sup>173</sup>Nous traduisons: «Na ntangu balataka zikida, / Nazalaka ngo! na libumu ya mama ee! [...]» (cf. «Chérie Bondowe II», couplet n° 2).

<sup>174</sup>Nous traduisons: «Mode ya kala elata bankoko, iyo! / [...]» (cf. «Chérie Bondowe II», couplet n° 4).

<sup>175</sup>Nous traduisons: «Ngala ya baChérie Bondowe? / Esila ngo kosila kala! [...]» (cf. «Chérie Bondowe II», couplet n° 6).

<sup>176</sup>Nous traduisons: «[...] Tokomina ntangu ya bacitoyennes. / Aï yo leli yo! aï yo! / Tokomi na ntangu ya bacitoyennes. / Aï yo leli yo! aï yo! / Bayebi ngo! kolata zibola ee! / Aï yo leli yo! aï yo! / Bayebi ng! kobina dingoma ee! [...]» (cf. «Chérie Bondowe II», couplet n° 7).

<sup>177</sup>E. Dupréel résume apparemment les propos d'Hegel qui, dans *Esthétique* (trad. S. Jankélévitch; quatrième volume; Paris, Flammarion, 1979, p. 268), écrit ce qui suit sur les choses qui font rire les hommes: «Ils peuvent être incités à rire par les choses les plus plates et les plus ineptes,

(Dupréel, p. 215), c'est-à-dire d'être capable de saisir ce contraste. En ce sens, on se rit de la vieille coquette en réalisant qu'elle n'est pas consciente de l'accroc au code vestimentaire.

Dans le même ordre d'idées, on se rit de la vieille coquette en réalisant qu'elle ne sait pas que les succès qu'elle a auprès des gigolos ne sont pas dus au port de *perles zikida*, comme elle le croit, mais à la cuisine délicate et aux dons d'argent qui attirent ces derniers.

Quant à Papa Bondowe, c'est la petite raie qu'il fait dans la chevelure qui retiendra l'attention de l'auditeur. À cet égard, la vieille coquette décrit comme suit la conduite de son ex-mari cherchant à plaire à une jeune fille du nom d'Ekima:

*«Lui, l'homme qu'on a surnommé Papa Bondowe, / s'éprend d'Ekima, mais elle ne l'aime pas; / Il lui donne de l'argent pour qu'elle puisse l'aimer; / Il fait une petite raie dans sa chevelure, chères amies! / Oh, qu'il se déguise en jeune homme! / Ah! malheur à lui!<sup>11</sup>!»*

Dans ce cas, la cause du rire peut être expliquée par le contraste kantien, tel que l'interprète E. Dupréel qui voit dans *«l'anéantissement soudain d'une attente extrême»* dont parle I. Kant le fait que *«nous rions parce que nous nous étions préparés d'une certaine*

---

*et très souvent même par les choses les plus importantes et les plus profondes, lorsqu'ils aperçoivent quelque côté qui choque leurs habitudes et leurs opinions courantes. Le rire devient alors l'expression du désir de montrer qu'on est pas plus bête que les autres, qu'on est assez intelligent pour saisir ce contraste ou cette contradiction et pour y réagir».*

<sup>11</sup>Nous traduisons: *«Ye mobali bakobenga Papa Bondowe, / Akozolazola Ekima akolinga ye te; / Akopesa ye falanga mpo alinga ye; / Akosala ngo! lопасu na suki, bampangi oo! / Akolata ngo! asalisa faux jeune homme. / Ôô mawa na ye!»* (cf. *«Chérie Bondowe»*, couplet n° 3).

*manière; quelque chose était attendu et c'est autre chose qui se présente»* (Dupréel, p. 216). En effet, le déguisement en jeune homme pour séduire la jeune Ekima ne produit pas le résultat escompté, celle-ci n'aimant tout simplement pas le vieux coquet.

#### 6.4.1.2. La vieille coquette qui entretient le jeune Mongali

La conduite incongrue est le caractère défavorable attribué à la vieille coquette innommée qui, dans la chanson de Tabu Ley intitulée «*Mongali*», entretient un jeune homme appelé également Mongali. Ainsi, la prosopographie est le principal procédé par lequel est suggérée l'inclusion de la vieille innommée dans le groupe des vieux coquets. Elle concerne en particulier l'habillement selon la mode des années 50, la déclaration d'amour au jeune Mongali et les efforts déployés pour le gagner.

L'habillement démodé de la vieille coquette consiste dans le port de perles *zikida* et de blouses *mabaya*, dont elle est évidemment fière, comme le suggèrent les propos suivants qu'elle tient dans les trois derniers couplets: «[...] *Mongali yena! Mongali Yena! Mongali Yena!* / *Moi je porte des blouses mabaya pour toi!* / *Moi je porte des perles zikida pour toi!*<sup>119</sup>». En ce qui concerne la déclaration d'amour, signalons les propos suivants, que la vieille coquette tient dans le troisième et le quatrième couplets:

«[...] *Mongali, chéri d'amour! vraiment, sors avec moi!*

---

<sup>119</sup>Nous traduisons: «[...] *Mongali Yena, Mongali Yena, Mongali Yena!* / *Minakuvala mabaya! / Minakuvala zikida!*» (cf. couplets n° 5,6,7).

/ Que j'aïlle écouter Tabu Ley, Mongali Yena!<sup>110</sup>»

«[...] Mongali me convient: il me faut porter mes perles zikida! / Félicite-moi: je t'aime, Mongali Yena!<sup>111</sup>»

En revanche, les efforts déployés par la vieille coquette pour gagner le jeune Mongali comprennent la cuisine délicate et les dons d'argent, dont elle se plaint par ailleurs en disant:

«[...] Pour qu'il m'aime, je dois le gagner avec de la nourriture. / Quand je prépare les haricots, il n'en veut pas. / Les feuilles de manioc et le riz, il ne les regarde même pas. / Mongali préfère le pakasa<sup>112</sup> et la sauce mosaka. / Que je me donne beaucoup de peine pour Mongali Yena!<sup>113</sup>»

«L'argent s'épuise à la maison, comme je lui en donne [...]»<sup>114</sup>.

Quant aux causes du rire, remarquons qu'on se rit d'abord de la vieille coquette qui est fière de porter ses zikida en réalisant qu'elle est inconsciente de l'accroc au code vestimentaire. Pour utiliser la terminologie dupréelienne, il s'agit d'un rire d'accueil, dont la société des rieurs est la jeunesse zaïroise des années 70, à laquelle il donne l'occasion de

<sup>110</sup>Nous traduisons: «[...] Mongali, chéri d'amour! solo bimisa nga! / Nayoka Tabu Ley, Mongali Yena!» (cf. couplet n° 3).

<sup>111</sup>Nous traduisons: «[...] Mongali akoki na nga': nalata zikida! / Kumisa nga': nalingi yo, Mongali Yena!» (cf. couplet n° 4)

<sup>112</sup>C'est-à-dire la viande de buffle bouccanée, qui est rare et chère à Kinshasa.

<sup>113</sup>Nous traduisons: «[...] Mpo alinga ngai, nabondela ye na bilei. / Soki nalambi madesu, ye akolinga te. / Pongu to loso, akotala miso te. / Mongali alingi pakasa na supu ya mosaka. / Oyo pasi nazwi na Mongali Yena!» (cf. couplet n° 2).

<sup>114</sup>Nous traduisons: «Mbongo na ndako esili na kopesa ye.» (cf. couplet n° 4).

manifester la joie d'être pour ainsi dire de son temps.

Mais la pure joie de communier dans un groupe coexiste avec un élément de joie maligne ou de causticité, qu'on appellera avec E. Dupréel «*le rire d'exclusion*». À ce rire d'exclusion convient l'explication cartésienne. De ce point de vue, les dons d'argent et la cuisine délicate en vue de gagner le gigolo Mongali, et dont la vieille coquette se plaint qu'elle s'en appauvrit, sont des peines méritées dont les défenseurs des bonnes moeurs peuvent à bon droit s'égayer.

#### 6.4.1.3. La commerçante âgée qui entretient l'étudiant Mario

Riyuma, la commerçante âgée qui entretient l'étudiant appelé également Mario, se voit attribuer l'âge avancé et la conduite incongrue en guise de caractères défavorables pour être incluse dans le groupe des vieux coquets tenus en mésestime.

L'âge avancé de Riyuma est d'abord signalé au début du premier couplet de «*Mario I*», où un locuteur innommé fait l'observation suivante à propos des marques de produits de beauté pour femmes âgées sur son visage: «*Oh! Riyuma! / Toi qui avais le visage noir, / Regarde comme le haut de ton visage est devenu basané / À cause des produits de beauté pour femmes âgées. / Ah! / Hum<sup>185</sup>!*» Il est en outre sous-entendu par Mario et ses amis, qui appellent celle-ci «*Mère*». L'âge avancé est enfin associé à l'apparence physique, dans une remarque désobligeante que Mario a dû faire

---

<sup>185</sup>Nous traduisons: «*Oh! Riyuma! / Yo moto ozalaki elongi moyindu, / Tala elongi ekomi kotela likolo / Mpo na baproduit ya mama kulutu. / Ah! / Hum!*»

à la commerçante âgée en guise de réponse à sa déclaration d'amour: «Moi j'dis: "Mais non, Mère. / Regarde seulement comme tu es par rapport à moi. / C'est impossible!"<sup>16</sup>»

Quant à la conduite incongrue, il faut d'abord signaler la remarque désobligeante suivante faite par Mario, qui rappelle les efforts dramatiques déployés par la commerçante âgée pour perdre du poids: «Tu portais trois gaines amincissantes / Afin que tu maigrisses et eusses la bonne taille. / J'observais tout cela, Mère!<sup>17</sup>». Mais on retiendra en particulier le fait qu'elle tombe amoureuse de l'étudiant Mario à la foire de Kinshasa, qu'elle le poursuit au campus, qu'elle le ramène à la maison et qu'elle lui fait une déclaration d'amour, ainsi que le relate Mario:

«[...] Je m'en vais à la foire. / Cette maman me demande de quelle famille je suis issu. / Je le lui dit. / Elle me demande mon adresse. / Je la lui donne. / Cette maman me poursuit jusqu'au campus. / Elle arrive au campus; / Elle me dit d'entrer dans sa voiture Mercedes. / J'entre dans sa voiture; / Je vais jusqu'à sa maison. / Elle dit: "Jeune homme, / Je trouve que toi tu es vraiment charmant! / Est-ce que tu n'aimerais pas / Que nous vivions ensemble, toi et moi?"<sup>18</sup>».

Malgré ses propos désobligeants déjà cités, Mario finit par cé-

---

<sup>16</sup>Nous traduisons: «Nga'lobi: "Te, Mère. / Tala kaka ndenge yo ozali na ngai. / Impossible!"» (cf. «La réponse de Mario», couplet n° 3).

<sup>17</sup>Nous traduisons: «Ozalaki kolata gaine misato / Mpo okonda, ozwa taille. / Yonso wana nga'na'komona, Mère!» (cf. «La réponse de Mario», couplet n° 7)

<sup>18</sup>Nous traduisons: «[...] Nakei na foire. / Mama oyo atuni ngai soki na'ka na famille nini. / Nayebisi ye. / Atuni ngai adresse; / Napesi ye. / Mama oyo alandi ngai ti na campus. / Akomi na campus; / Alobi nakota na voiture na ye ya mercedes. / Nakoti na voiture na ye; / Nakei ti na ndako na ye. / Alobi: "Mwana, / Namonaka yo ozali kitoko mingi, vraiment! / Est-ce que okoki kolinga te / Tozala ngai na yo?"» (cf. «La réponse de Mario», couplet n° 3).

der à la vieille coquette à cause de son argent: «Mère m'a obligé à l'aimer. / Mais comme elle avait beaucoup de fafiots, / Je ne pouvais pas faire autrement; / J'ai quand même accepté. / Ah!<sup>19</sup>».

La cause du rire réside d'abord dans le caractère burlesque de l'observation du locuteur innommé à propos du haut du visage de la commerçante âgée, dont la couleur est passée du noir au basané à cause de l'utilisation des produits de beauté pour femmes âgées. Le rire résulte aussi de la description burlesque des efforts dramatiques déployés par cette dernière pour perdre du poids, notamment en portant trois gaines amincissantes en même temps. Faut-il remarquer que dans les deux cas, il s'agit du rire de pure joie.

Un autre rire de pure joie résulte de la révélation par Mario de son rôle de gigolo auprès de la commerçante âgée aux curieux clients de la buvette de cette dernière. Ces événements sont relatés dans l'extrait suivant de «Mario I<sup>10</sup>»:

«[...] Un jour ils me posent une question: / "Qui est ce jeune homme?" / Moi j'dis: "Mais c'est Mario! / C'est lui qui joue les disques pour moi; / C'est aussi lui qui me fait / Les commissions pour les boissons". / Mais Mario, comment aurait-il entendu cette conversation! / Désormais dès qu'il arrive à la maison, / Il passe tout

---

<sup>19</sup>Nous traduisons: «Mère aobliger ngai nalinga ye. / Mais comme bafafiot azalaki na yango ebele, / Nakokaki kosala autrement te; / Nandimi kaka. / Ah!» (cf. «La réponse de Mario», couplet n° 3).

<sup>10</sup>Nous traduisons: «Nasali nganda; / Baclients baza'koya ndenge na ndenge. / Mokolo mosusu batuni ngai: / "Mwana mobali wana nani?" / Nga'lobi te: "Mario te! / Ye moto abetelaka ngai badisque; / Ye mpe moto asalelaka ngai / Bacourse ya masanga." / Bongo Mario, soki ayoki lisolo yango ndenge nini! / Sika oyo ekomi soki akomi kaka na ndako, / Alekani kaka na chambre, / Alati liputa kaka ndenge ngai nalataki na ntongo, / Akamati kiti, / Atie na porte, avandi: / Mpo baclient bayeba que ye azali mobali na ngai» (cf. «Mario I», couplet n° 9).

*droit dans ma chambre. / Il met juste le même pagne que j'ai porté le matin. / Il prend une chaise. / Il la place devant la porte, il s'assied: / Pour que les clients sachent qu'il est mon amant.»*

Convient à l'explication du rire dans ce cas la théorie du contraste selon J. Beattie, qui trouve la cause du rire dans ce qui dispose l'esprit à faire une comparaison en passant d'un objet à un autre ou d'une idée à une autre (Beattie, p. 347). En ce sens, le rire résulte du contraste que l'esprit perçoit en faisant une comparaison entre, d'une part, les propos de la commerçante âgée concernant le rôle d'un simple barman que l'étudiant Mario est censé avoir chez elle, et d'autre part, celui d'un amant que suggèrent certains actes posés par lui. Ces actes consistent à passer tout droit dans la chambre de la commerçante âgée en rentrant à la maison, à porter son pagne et à installer une chaise devant la porte pour s'asseoir dans cette tenue. Et c'est dans la mesure où ces actes sont habituellement posés par le mari ou l'amant d'une femme, en rentrant chez lui le soir, qu'ils disposent l'esprit de ceux qui s'interrogent sur le vrai rôle de Mario auprès de la commerçante âgée à percevoir le contraste entre le message implicite de ces actes et la réponse de la commerçante âgée qui les a suscités.

Ce rire de pure joie coexiste avec un rire d'exclusion. À cet égard, il faut rappeler que l'entretien de Mario implique beaucoup de dépenses<sup>11</sup>, que ce dernier a des goûts dispendieux

<sup>11</sup>Par exemple l'hébergement, l'alimentation et l'habillement de ce dernier; le paiement de ses études, de ses dettes et des frais divers; l'argent de poche, l'achat de vêtements pour sa mère et les dépenses relatives aux cérémonies de retrait de deuil dans sa famille, etc.

et que ses exigences sont sans limite. Par exemple, il préfère le riz et le *lituma*<sup>192</sup> au *kwanga*<sup>193</sup>; par la menace de séparation, il obtient de l'argent et des cadeaux coûteux: une chaînette dernier cri, des souliers en croco, des complets en lin et en cuir, des chemises en soie, des ceintures en lézard<sup>194</sup>, des produits importés des États-Unis d'Amérique<sup>195</sup> pour les soins de sa peau. À cela s'ajoutent les querelles et les bagarres, la casse du mobilier<sup>196</sup>. Dans ce cas, l'explication cartésienne convient à la cause du rire d'exclusion. Les mauvais traitements infligés à la commerçante âgée deviennent alors une peine méritée dont les défenseurs des bonnes mœurs constituant la société des rieurs peuvent à bon droit s'égayer. En effet, il s'agit d'une peine d'autant plus méritée que l'étudiant Mario se justifie de toutes les accusations: «*Je la bats par colère, pour m'avoir privé de ma fiancée. / Je me suis séparé de ma fiancée à cause de son argent. / Quand j'y pense, j'entre en colère*<sup>197</sup>!».

---

<sup>192</sup>Le *lituma* est un mélange délicat obtenu en pilant du manioc et des bananes des Antilles bouillis. Il est rare et cher à Kinshasa.

<sup>193</sup>Il s'agit d'un pain de manioc bouilli, qui ne coûte pas cher et dont Mario se nourrissait avant de venir s'installer chez la commerçante âgée (Cf. «Mario I», couplet n° 26).

<sup>194</sup>Cf. «Mario I», couplet n° 22; «Mario II», couplets n° 21 et 22.

<sup>195</sup>Cf. «Mario III», couplet n° 14).

<sup>196</sup>Voir «Mario I», couplets n° 2, 4, 6, 7, 11, 19, 21, 23, 25; «Mario II», couplets n° 2, 6, 12, 13, 14, 25, 27, 29; «Mario III», couplets n° 2, 4, 6, 9.

<sup>197</sup>Nous traduisons: «*Nabetaka ye mpo na kanda ya fiancée na ngai. / naboya fiancée likolo ya mbongo na ye. / Soki nakanisi, kanda na motema!*» (cf. «La réponse de Mario», couplet n° 5).

#### 6.4.2. Les gigolos

Les gigolos forment un autre groupe social qui est en étroite relation avec celui des vieux coquets déjà abordés. Deux personnages-types en font partie. Il s'agit de Mongali qui, dans la chanson de Soki Vangu et Shaba Kahamba intitulée également «*Mongali*», fréquente clandestinement une jeune femme entretenue par un riche polygame. Mais il y a surtout l'étudiant Mario qui est entretenu par la commerçante âgée appelée Riyuma (cf. «*Mario I*», «*Mario II*», «*Mario III*», «*La réponse de Mario*»).

##### 6.4.2.1. Mongali

Pour être inclus dans le groupe social des gigolos tenus en mésestime, Mongali se voit attribuer comme caractère défavorable la fréquentation clandestine d'une jeune femme entretenue par un riche. Évidemment, la société des rieurs est constituée par les tenants du phénomène de «deuxième bureau».

L'épisode comique du neuvième couplet, qui concerne l'interruption brusque du rendez-vous de Mongali avec la jeune femme entretenue par un riche, recèle la cause du rire. Nous commencerons donc par en citer un extrait pertinent:

*«[...] La jeune femme ayant vu ... entendu le patron rentrer, / Ayant entendu le vrombissement de la voiture, / Elle se met à trembler. / Elle dit: "Non! ça va barder pour moi ici." / Elle dit: "Mongali, je vois que ton temps est passé. / Entre sans plus tarder ... / Sous le lit. / Entre sans plus tarder sous le lit"<sup>198</sup>.»*

---

<sup>198</sup>Nous traduisons: «[...] Mwana mwasi wana amo... ayoki te patron aye, / Asi' ayoki mongongo ya voiture, / Akomi'olenga. / Alobi: "Non! ebebeli ngai awa." / Alobi: "Mongali ee, namoni te ntango na yo ekoki. / Kotaka li-

Disons tout de suite que la théorie de la liberté, proposée par J. Penjon, convient à l'explication du rire dans ce cas.

D'après J. Penjon, la cause du rire réside dans «l'irruption soudaine d'une spontanéité, d'une fantaisie, d'une liberté dans la trame des événements et des pensées» (Penjon, p. 118). Il en résulte une surprise dont tout le monde ne gagne pas un égal plaisir car il y a «quelqu'un qui est attrapé» (ibid., p. 119).

Suivant cette théorie, le rendez-vous de Mongali avec le «deuxième bureau<sup>199</sup>» d'un nouveau riche constitue un événement, et le retour inattendu du maître de maison est une irruption soudaine de liberté ou de fantaisie dans la trame de l'événement en question. Il en résulte une surprise d'autant désagréable pour Mongali qu'il est obligé de se cacher sous le lit, alors que les partisans du phénomène de «deuxième bureau» constituant la société des rieurs sont censée s'en réjouir.

#### 6.4.2.2. Mario

Le premier caractère défavorable attribué à Mario pour l'inclure dans le groupe social des gigolos est la cohabitation avec une commerçante âgée fortunée. À cela s'ajoutent les mauvais traitements infligés à cette dernière: ce qui fait de lui un méchant gigolo. Aussi la prosopographie est-elle le principal procédé par lequel est suggérée son exclusion.

---

*bela libela ... / Na se ya mbeto. / Kotaka libela libela na se ya mbeto.*"».

<sup>199</sup>C'est-à-dire la forme de polygamie pratiquée actuellement en milieu urbain par les nantis, qui hébergent leurs nouvelles épouses dans des résidences secondaires: d'où le terme de «deuxièmes bureaux» est utilisé pour désigner ces épouses supplémentaires.

Les descriptions prosopographiques relatives aux mauvais traitements infligés à la commerçante âgée par Mario ayant déjà été évoquées, disons tout de suite qu'à cet égard l'explication cartésienne convient à la cause du rire. En effet, Mario qui en est expulsé par la commerçante âgée retourne chez ses parents restés pauvres, ne retrouve pour dormir que son berceau usé et doit plier les jambes pour s'y coucher. Son expulsion est ainsi une peine méritée dont toute personne opposée à l'exploitation des femmes âgées fortunées par les gigolos peut à bon droit s'égayer. C'est une peine d'autant méritée que la commerçante âgée a dû faire à Mario une mise en garde préalable: *«Je sais que tu t'es installé chez moi / Parce que tu en tires profit. / Mais tu n'as qu'à en profiter sagement. / Mais cesse de me battre<sup>200</sup>»*.

Quant à la cohabitation de Mario avec la commerçante âgée, c'est d'abord celle-ci qui campe un gigolo qui s'est installé chez elle à cause de son argent, en disant ce qui suit:

*«[...] L'homme trouve que j'ai des pépètes. / Il demande de diriger, moi j'accepte. / Je commence à sortir avec lui<sup>201</sup>.»*

*«Oui, c'est vrai, Mario; tu es trop envieux. / Tu en es venu à m'appeler Mère / Seulement parce que tu m'envies mon argent [...]»<sup>202</sup>*

---

<sup>200</sup>Nous traduisons: *«Nayebi que epayi na ngai ovandi / Mpo oza'koprofiter. / Mais profiter malamun: / Mais tika kobeta ngai.»* («Mario I», couplet n° 16).

<sup>201</sup>Nous traduisons: *«[...] Mobali akuti ngai na bangenge. / Asengi adiriger, ngai nandimi. / Nabandi kobima na ye.»* (cf. «Mario I», couplet n° 8).

<sup>202</sup>Nous traduisons: *«Oui, c'est vrai, Mario; lokoso eleka yo. / Okomi kobenga ngai Mère/ Kaka mpo owiyaka mbongo na ngai [...]»* (cf. «Mario I», couplet n° 26).

Dans ce cas, la cause du rire réside dans le caractère burlesque de l'attirance servile de Mario pour l'argent: ce qu'exprime si bien le terme populaire de «ngenge», utilisé par la commerçante âgée, et que l'on peut traduire littéralement par le terme «pépètes» ou par l'expression «espèces sonnantes».

Par ailleurs, un locuteur innommé reproche au gigolo Mario de ne faire que s'amouracher des femmes âgées fortunées (cf. «Mario III», couplet n° 8). Mais le même locuteur se double d'un conseiller, qui recommande à Mario de faire l'effort nécessaire pour se trouver un emploi plutôt que de continuer à compromettre sa réputation:

«[...] Oh! Mario! Je t'aivais déconseillé / De t'amouracher des femmes qui ont de l'argent. / Écoute comme elle te trahit / Chez les hommes comme chez les femmes. / Toi qui es détenteur de cinq diplômes, Mario! / Fais quand même un effort pour chercher un emploi, Mario!<sup>203</sup>»

«Oh! chiot! / Woo! woo! / Chiots, donnez conseil à Mario<sup>204</sup>.»

Il est intéressant de noter ici que Mario reconnaît avoir compromis sa réputation, en disant notamment ce qui suit au tout début de «La réponse de Mario»: «Ah! ngai Mario! / Nasambwisi nzoto na ngai likolo ya mère oyo [...]], c'est-à-dire: «Ah! moi Mario! / Je me suis fait dénigrer à cause de cette mère [...]]. Au reste, la cause du rire réside dans le contraste entre, d'une part, le ton sérieux

---

<sup>203</sup>Nous traduisons: «[...] Oh! Mario! Nasi napekisa yo / Kolingaka basi bazali na mbongo. / Yoka ndenge azali kokaba yo / Na mitema ya basi mpe na mibali. / Yo moto ozali na badiplome mitano, Mario! / Sala quand même effort oluka mosala, Mario!» (cf. «Mario II», couplet n° 3).

<sup>204</sup>Nous traduisons: «Oh! bana imbua! / Woo! woo! / Bana imbua, bopesa Mario conseil.» (cf. «Mario III», couplet n° 13).

du conseil donné à Mario par le locuteur innommé, et d'autre part, le caractère burlesque de la demande faite aux chiots de donner conseil à Mario.

Mais c'est le récit de la mésaventure de Mario, surpris un certain soir par le retour inattendu du mari de la commerçante âgée, et obligé de se cacher sous le lit, qui retiendra davantage l'attention de l'auditeur:

*«[...] Aussitôt qu'elle m'a servi à table, / Et que j'ai commencé à manger, / J'entends tout à coup: / "Oh! non! tu n'as qu'à aller / Te cacher dans la chambre." / Moi j'dis: "Pourquoi?" / "Non mais, mon mari est arrivé." / J'arrive dans la chambre. / Il n'y a pas de cachette. / J'entre sous le lit. / Les pieds du lit étant trop courts, / Le support en bois et le matelas sont soulevés. / Alors Mère, qui est remplie d'effroi, / Vient s'asseoir sur le matelas et le support en bois. / Son mari l'interroge: / "Mais pourquoi t'assois-tu ainsi?" / Elle dit: "Non mais, / Le lit s'est cassé le jour. / Ainsi j'ai placé une brique en dessous. / Ç'a soulevé le support en bois et le matelas [...]"<sup>105</sup>».*

Les causes du rire sont nombreuses ici. Elles varient du caractère burlesque de la mésaventure contée par Mario à l'explication cartésienne, sans oublier l'explication par la théorie de la liberté.

Le caractère burlesque de la mésaventure contée par Mario provoque le rire du plaisant. Il tient à deux faits en parti-

---

<sup>105</sup>Nous traduisons: *«[...] Mbala moko apesi ngai biloko / Nabandi kolia, / Nayoka'ka mbala moko: / "Te! kende ka' / Obombama na chambre." / Nga'lobi: "Mpo na nini?" / "Te, mobali na nga'aye." / Nakomi na chambre. / Esika ya kobombama mpe eza'te. / Nakoti na se ya mbeto. / Mbeto etelemaki se mingi. / Libaya ya mbeto na matelas etombwani. / Alors Mère, na somo wana. / Aye koavandela matela'libaya ya mbeto. / Mobali atuni ye: / "Mais mpo na nini ovandi boye?" / Alobi: "Te, / Mbeto abukanaki na moyi. / Yango nati brique na se. / Etomboli mabaya na matelas [...]»* («La réponse de Mario», couplet n° 9).

culier: d'une part, le fait que Mario, qui est surpris à table par le retour inattendu du maître de maison, se cache sous le lit; d'autre part, l'explication fantaisiste que cette dernière donne à son mari, soit que le support en bois et le matelas sont soulevés par une brique qu'elle a dû placer sous le lit dont un pied s'est cassé.

Suivant la théorie de la liberté, le retour inattendu du mari de la commerçante âgée peut être considéré comme un jeu dans la trame de l'événement que constitue le souper de Mario qu'il interrompt. La surprise qu'il cause est d'autant désagréable à Mario qu'il est obligé de quitter la table en hâte et de se cacher: d'où on se rit de lui, qui s'est fait, pour ainsi dire, attraper.

Enfin, l'explication cartésienne convient aussi à ce cas. De ce point de vue, la mésaventure de Mario, qui est écrasé sous le poids du lit sur lequel est venue s'asseoir la commerçante âgée, est une peine méritée dont tout adversaire du phénomène de gigolo peut à bon droit s'égayer.

#### 6.4.3. Les nouveaux riches et les polygames citadins

Dans cette catégorie, sont classés différents groupes de nouveaux riches dont les défauts communs sont la malversation et l'entretien de «deuxièmes bureaux», c'est-à-dire de maîtresses. Les personnages-types qui les représentent sont un apologiste de la polygamie citadine pour les nouveaux riches, qui tient à faire d'une jeune femme son «deuxième bureau» (cf. «Mongali», par Soki Vangu et Shaba Kahamba); un caissier de l'État, qui promet maints

cadeaux à une jeune femme dont elle voudrait faire son «deuxième bureau» (cf. «Londende va bolingo»); un méchant acquéreur, qui, pour obtenir les faveurs de la fille de son voisin, de la femme de son voisin et des femmes de ses collègues, offre à ces dernières des cadeaux et de l'argent (cf. «Lisolo ya Adamo na Nzambe»); un directeur général corrompu et son entourage enclin au tribalisme (cf. «Lettre à M. le directeur général»); le riche Feli, qui entretient une écolière venue de la ville provinciale de Kisangani passer ses vacances à Kinshasa (cf. «Azukate azwi lelo»); Papa na Kyky, qui entretient une amie de sa femme Mama na Kyky, à qui il a fait construire une maison (cf. «Mama na Kyky»); le riche Mahindua, qui a installée une amie de sa femme Kabibi au quartier luxueux de Binza, et qui lui a donné des chèques pour faire des achats en Europe (cf. «Mobali malamu»).

Dans les pages qui suivent, nous décrivons les mécanismes du rire au dépens des quatre premiers personnages-types cités. Quant aux trois derniers, précisons que le rire concerne d'abord leurs «deuxièmes bureaux» et leurs épouses légitimes, et que ses causes sont décrits plus loin, sous le titre «Les rivales».

#### 6.4.3.1. L'apologiste de la polygamie pour les nouveaux riches

Dans la chanson de Soki Vangu et Shaba Kahamba intitulée «Mongali», le principal caractère défavorable attribué à l'apologiste de la polygamie pour les nouveaux riches est le fait de confondre amour et argent. Représentée par la jeune femme dont ce dernier a tenu à faire son «deuxième bureau», la société des rieurs est celle des adversaires de la polygamie citadine.

L'épisode comique du neuvième couplet, dont un extrait a été cité en rapport avec le rire au dépens du gigolo Mongali, recèle la cause du rire. En voici d'abord la suite pertinente:

«[...] Et maintenant, le patron qui a vu cela se dit: / "Il passe donc chez ma femme avant moi!" / Arrivé dans la maison: / "Ah! mais quelle est cette affaire? / Ah! mais quels sont ces pieds?" / Elle dit: "Mon mari, / Ce sont les goodyear<sup>206</sup> de mon petit frère." / "Les goodyear de ton petit frère!" / Le patron n'y croit pas: "mais ..." / Le patron n'y croit pas. / Il tire les souliers; les chaussettes apparaissent. / "Ah, dites! jeune homme! / Mais que fais-tu ici? / Dites! sortez de là. / Jeune homme, sortez de là. / Jeune homme, dites! sortez de là"<sup>207</sup>.»

Étant donné le caractère burlesque de la scène décrite dans l'extrait cité, on a affaire au rire de pure joie, que permet d'expliquer la théorie de la liberté. En ce sens, la découverte inattendue du gigolo Mongali est une irruption soudaine de liberté ou de fantaisie dans le cours habituel du retour du maître de maison. Il en résulte une surprise désagréable pour ce dernier qui est, pour ainsi dire, attrapé.

Mais au-delà du rire de pure joie, il y a au dépens de l'apologiste de la polygamie pour les nouveaux riches une moquerie caustique à laquelle convient l'explication cartésienne

---

<sup>206</sup>Le mot *goodyear* (prononcé [gudi,]), qui rappelle une marque de pneus, désigne les souliers à hauts talons, à la mode au début des années 70.

<sup>207</sup>Nous traduisons: «[...] Sika oyo mpe, patron mpe lokola amoni boye, alobi: / "Ye aleka liboso côté ya mwasi na nga'!" / Ekoma ye na ndako boye: / "Ah! yango likambo nini oyo? / Ah! yango oyo makolo ya nani oyo?" / Ye alobi: "Mobali na ngai, / Oyo wana e'ali goodyear ya leki na ngai." / "Good-year ya leki na yo!" / Patron andimi te: "kasi ..." / Patron andimi te. / Abendi sapato; chaussette emonani. / "Ah, dites! jeune homme! / Yango, likambo nini oz'osala awa? / Dites! sortez de là. / Jeune homme, sortez de là. / Jeune homme, dites! sortez de là."».

du rire. Rappelons à cet égard qu'au tout début de la chanson, la jeune femme que ce dernier a tenu à prendre en mariage a non seulement fustigé sa conduite et celle de ses semblables, mais elle l'a en outre menacé d'en finir avec lui: «[...] *Vous autres vous trompez les femmes. / Mais aujourd'hui tu es fini*<sup>208</sup>.»

La mise à exécution de cette menace consiste dans l'entretien par la jeune femme d'un gigolo dans la maison à louer où l'a casée l'apologiste de la polygamie pour les nouveaux riches. Pour ce dernier, la découverte d'un gigolo tenant compagnie à son «deuxième bureau» est d'autant plus humiliante qu'il venait d'opposer l'argument suivant à la jeune femme qui, d'entrée de jeu, ne voulait rien savoir du mariage polygamique avec lui: «*Le Zaire d'aujourd'hui a changé l'ordre des choses. / Un homme t'aime? / Considère sa position par rapport à la bourse, mamie! / Je te trouverai une maison à louer. / Tu es ma nouvelle femme, en qui j'ai confiance*<sup>209</sup>.» Bref, le riche cocu voit son orgueil ébranlée en réalisant qu'un gigolo passe chez son «deuxième bureau» avant lui: ce qui est une peine méritée, dont les adversaires du phénomène de «deuxième bureau» peuvent à bon droit rire au dépens de lui.

#### 6.4.3.2. Le caissier de l'État

À l'instar de l'apologiste de la polygamie citadine pour les nouveaux riches, le caissier de l'État se voit attribuer

---

<sup>208</sup>Nous traduisons: «[...] *Bokosaka basi. / Kasi lelo osuki.*»

<sup>209</sup>Nous traduisons: «*Zaire ya sika lelo ebongwani makambo. / Mobali alingi yo? / Tala position na ye ya libenga ee, mamie! / Nakozuela yo ndako ya kofutela. / Yo mwasi na ngai ya sika nati motema.*» (couplet n° 3).

comme caractère défavorable le fait de confondre amour et argent. Les adversaires du phénomène de «deuxième bureau» constituent encore la société des rieurs.

L'inclusion du caissier de l'État dans le groupe des nouveaux riches tenus en mésestime est suggérée par le portrait moral de ce dernier, campé comme suit dans le premier couplet:

*«[...] nous ne nous sommes parlé qu'une seule fois. / Nous avons conversé samedi. / Il disait qu'il était un homme sérieux, / Qu'il gardait l'argent de l'État. / [...] Et si j'étais consentante, disait-il, / Il allait me retirer de mon lieu de travail, / Il allait m'offrir un billet d'avions pour aller en Europe, / Il allait m'acheter des voitures pour en faire des taxis<sup>110</sup>.»*

Le comique de la situation tient au contraste, qui résulte d'abord du fait que se présentent à l'imagination de l'auditeur deux faits incongrus placés côte à côte, soit le sérieux auquel prétend le caissier de l'État et la malversation qu'il est prêt à commettre pour entretenir une femme qu'il connaît à peine. De plus, l'aveuglement du caissier de l'État contraste avec la clairvoyance de la jeune femme, qui est sans ignorer les conséquences fâcheuses de la malversation. En effet, elle tient à amasser des vêtements, qu'elle pourra emporter, et non à acquérir des voitures et des maisons lui promises par le caissier de l'État, puisqu'elles seraient saisies si ce dernier venait à être condamné pour malversation et mis en prison:

---

<sup>110</sup>Nous traduisons: «[...] tosololaki se mokolo moko. / Mokolo ya poso tosololaki na ye. / Alobaki azali mobali ya sérieux, / Akobombaka mbongo ya Leta. / [...] Soki mpe nandimi, alobaki, / Akolongola ngai epayi nakosalaka, / Akopesa ticket mpo nakende Poto, / Akozua bavoiture mpo esala bataxi.»

*«Je consomme en réfléchissant: / Oh! hommes de Kinshasa!  
demain aussi, apparaissez-nous. / Les voitures et les  
parcelles seront saisies demain. / Laissez-moi acquérir  
des vêtements. / Ces hommes de Kinshasa, oh! ces hommes!  
/ Vous autres, on doit vous avoir ensorcellés! / Une  
fois en prison, sache que je suis jeune: / Moi je ne  
t'attendrai pas<sup>211</sup>.»*

C'est le fait de considérer les nouveaux riches de Kinshasa comme des victimes d'un maléfice et de les mettre au défi de continuer à apparaître à leurs «deuxièmes bureaux», après la prison, qui suggère la joie caustique de la société des rieurs.

#### 6.4.3.3. Le méchant acquéreur

La méchanceté satanique est le caractère défavorable attribué à l'acquéreur, qui, enrichi brusquement, se tourne contre ses voisins et ses collègues restés pauvres en utilisant son argent pour obtenir les faveurs de leurs filles et de leurs femmes. Ce dernier est ainsi exclu de la société des rieurs, constituée par les défenseurs des bonnes moeurs que le pronom nous désigne notamment dans les phrases suivantes qui closent le dixième et le quatorzième couplets, soit: «[...] Nous n'aimons pas cela<sup>212</sup>.» et «[...] Nous te connaissons bien<sup>213</sup>.»

Le paradoxe, «une affirmation qui va contre l'attente de l'interlocuteur [...], en général parce qu'il contredit l'opinion commune» (Reboul,

---

<sup>211</sup>Nous traduisons: «Nakolia, nakokanisa: / Oh! mibali ya Kinshasa! lobi mpe bobimela biso. / Bavoiture na lopango lobi bakobotola. / Tika ngai nazua elamba. / Bamibali ya Kinshasa, oh! bamibali! / Bino mpe baloka bino. / Ekokota yo boloko, yeba nazali mwana: / Ngai nakozela yo te.» (cf. 3<sup>e</sup> couplet).

<sup>212</sup>Nous traduisons: «[...] Tolingi boye te.»

<sup>213</sup>Nous traduisons: «[...] Toyeba yo! toyeba yo!»

1984, p. 89), est le principal procédé par lequel est suggérée l'exclusion du méchant acquéreur. Il porte sur la croyance judéo-chrétienne qui impute le péché originel à la femme. Dès le début du premier couplet, les chanteurs qui se sont constitués porte-parole de la société des rieurs rappellent en effet que non seulement Ève fut créée avec la côte d'Adam, mais que ce dernier fut aussi le premier à parler à Dieu, et qu'aucun chapitre de la bible n'indique qu'ils avaient parlé du diable. Cela laisse à penser qu'Adam est l'ange déchu, qui a dû faire querelle à Dieu, comme l'évoque le titre de la chanson: «*Lisolo ya Adamo na Nzambe*», c'est-à-dire: «*La querelle d'Adam avec Dieu*».

D'autre part, le péché originel est expliqué en niant la culpabilité de la femme pour établir celle de l'homme. La prolepse, «*figure de rhétorique par laquelle on prévient une objection, en la réfutant d'avance*» (*Le Petit Robert*), est employée à cette fin:

«[...] Vous direz qu'Ève fut la première à manger le fruit. / Qui est-ce qui avait donné le fruit à Ève? / Avez-vous entendu dire / Qu'un ange femme a fait querelle à Dieu / Pour (croire) qu'elle vous ensorcele? / Oh! hommes! vous vous ensorcelez entre vous<sup>114</sup>.»

Il faut noter que non seulement l'objection éventuelle des tenants de la croyance judéo-chrétienne imputant le péché originel à la femme est énoncée d'avance, mais elle est ensuite retournée contre eux. En effet, les questions qui leur sont posées suggèrent que le diable, qui avait donné à Ève le fruit

<sup>114</sup> «[...] *Bokoloba Eva aliaka mbuma liboso. / Nani apesaki Eva mbuma yango? / Est-ce que boyoka / Anzelu ya mwasi aswana na Nzambe / Mpo aloka bino? / Mibali oh! bolokanaka se bino na bino!*» (cf. couplet n° 1).

défendu mangé par le premier couple, était un homme. Il s'en-suit l'extrapolation dans la dernière phrase du premier couplet, où les hommes sont accusés d'être à l'origine de leurs propres ennuis: «*Oh! hommes! vous vous ensorcelez entre vous*<sup>115</sup>.»

Cette dernière extrapolation est corroborée dans le reste de la chanson par ce qu'on appellera la «*caricature de la conduite*<sup>116</sup>» du méchant acquéreur, qui apparaît sous un jour risible. Par exemple, il s'introduit chez son voisin pour faire la cour à sa femme; il s'éprend effrontément de la fille de ce dernier, aussitôt qu'elle commence à porter des seins, et il voudrait l'épouser; pour attirer l'attention de cette fille qu'il a vu naître et grandir, il achète à son honneur des bonbons qu'il distribue à tous les coins de rue; marié à une femme laide à une époque où il était sans le sou, il dit qu'il préfère une femme parlant français puisqu'il vient d'acquérir une mercedes; il envoie ses plantons du bureau pour aller lui chercher les femmes de ses collègues; il attire ces dernières en les invitant à venir chercher de l'argent à son appartement, etc. Par contre, il ne tolère pas que l'on touche à sa femme et à ses filles: «*[...] Quand il s'agit des tiennes, / Tu cherches des juges; / Te voilà chercher à ce qu'on palabre*<sup>117</sup>.»

L'exagération caricaturale, écrit P. Gaultier, «*prend à tâche*

---

<sup>115</sup>Nous traduisons: «*Mibali oh! bolokanaka se bino na bino.*»

<sup>116</sup>Jean-Pierre Cèbe à qui nous empruntons cette expression l'utilise en parlant des textes latins qui, «*sans détour, fustigent des vices de caractère et les conduites qui en découlent*» (cf. Cèbe, 1966, p. 131).

<sup>117</sup>Nous traduisons: «*[...] Soki ya yo, / Oluke bazuzi; / Okomi koluka basamba ee.*» (cf. refrain ou couplet n° 5).

de grossir et d'amplifier, par l'interprétation qu'elle en donne, tout ce qui est contraire à la beauté de la nature ou à la dignité de l'homme<sup>118</sup>», et elle rabaisse «par colère de l'idéal froissé<sup>119</sup>». De là l'intérêt de la morale faite au méchant acquéreur en lui demandant de respecter la femme et la fille d'autrui, comme il aimerait qu'on respecte sa femme et ses filles (cf. couplets n° 6, 11, 12).

C'est par leur ton que les propos tenus au méchant acquéreur prêtent au rire, qu'il s'agisse de la dénonciation de ce dernier, des conseils qui lui sont prodigués et des mises en garde qui lui sont faites. Mais on retiendra en particulier la menace qui lui est proférée dans le seizième couplet, où il est prévenu d'éventuelles conséquences fâcheuses de sa méconduite: «Ces yeux dont tu clignes aux femmes d'autrui / Vont crever un jour. / Ces yeux dont tu clignes aux filles d'autrui / Vont crever un jour. / Évite les femmes d'autrui; / Évite les filles d'autrui. / (Sinon) Tu auras des problèmes<sup>120</sup>.» Cette menace est d'autant risible que le méchant acquéreur y est traité pour ainsi dire comme un enfant irresponsable, sans les égards dus à son rang.

#### 6.4.3.4. Monsieur le directeur général et son entourage

Monsieur le directeur général et son entourage enclin au tribalisme sont les principaux personnages-types moqués dans la

---

<sup>118</sup> Paul Gaultier, *Le rire et la satire*, Paris, Hachette, 1906, p. 4.

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>120</sup> Nous traduisons: «Miso oyo ofinelaka basi ya baninga / Mokolo mosusu ekotoboka. / Miso oyo ofinelaka bana ya bato / Mokolo mosusu ekotoboka. / Keba na basi ya bato; / Keba na bana ya bato. / [...] Okozua ngambo ee.»

chanson intitulée «*Lettre à M. le directeur général*». À ceux-ci, viennent s'ajouter d'autres personnages-types non moins importants, soit les fonctionnaires et les intellectuels démissionnaires. Représentées par un fonctionnaire non apparenté à monsieur le directeur général et injustement révoqué par lui, les victimes de leurs abus constituent la société des rieurs.

Pour être tenu en mésestime, monsieur le directeur général se voit attribuer comme caractères défavorables le tribalisme qui sévit dans son entourage, la malversation et la démission devant ses responsabilités professionnelles. Ils sont d'abord mis en lumière par la prosopographie. À cet égard, les chanteurs qui se sont constitués porte-parole de la société des rieurs campent un directeur général qui non seulement s'est entouré de ses frères de tribu (*cf. couplet n° 14*), mais qui ne prend par ailleurs des décisions que sous la pression des mêmes frères de tribu. C'est ainsi qu'il révoque, sans confrontation de témoins ni préavis, un fonctionnaire n'appartenant pas à sa tribu, et faussement accusé par ses frères de tribus de médire de lui dans les cabarets (*cf. couplet n° 11*) et de courtiser sa maîtresse (*cf. couplet n° 18*). D'autre part, il distribue les biens de l'entreprise à qui les lui demande, jusqu'à ce que ses frères lui disent d'y mettre un terme: «*Tout ce que tu demandes au D. G., tu l'as. / Quand sa tribu est nombreuse, elle dit que c'est assez. / Fais une autre demande, et le D. G. en vient à se fâcher*<sup>211</sup>.»

---

<sup>211</sup>Nous traduisons: «*Nionso okosenga na D. G. okoki kozua ee. / Soki ekolo eleki, elobi awulu wala ee. / Osenga lisusu, D. G. akomi kofâcher.*» (*cf. couplet n° 16*).

La prosopographie et la métaphore sont par ailleurs utilisées de concert pour illustrer la démission de monsieur le directeur général devant ses responsabilités professionnelles, notamment dans le vingtième couplet dont voici un extrait: «*Les frères de tribu du D. G. ont abîmé le bureau, / Qui est devenu effroyable! / L'oreille du D. G. a noirci en écoutant les délations. / Le D. G. en vient aujourd'hui à fuir son bureau*<sup>121</sup>.» Par la prosopographie, est campé un directeur général lâche, qui préfère désertier son bureau plutôt que de tenir tête à ses frères de tribu corrompus, qui y font la loi. En revanche, la métaphore du noircissement de l'oreille du même directeur général souligne les effets néfastes des délations en utilisant une expression qui habituellement désigne une réalité perceptible par le sens de la vue.

Outre le tribalisme, les défauts moraux à cause desquels l'entourage de monsieur le directeur général est tenu en méses-time sont l'anarchie au bureau et la corruption. La prosopographie est encore le principal procédé par lequel ces défauts sont mis en lumière.

En ce qui concerne le tribalisme, qu'il suffise de rappeler que les délations dans la langue tribale imputées à l'entourage de monsieur le directeur général sont à l'origine de la révocation d'un fonctionnaire qui n'est pas issu de sa tribu (cf. couplets n° 6, 11, 12, 18, 26).

Quant à l'anarchie, il faut considérer la méconduite de

---

<sup>121</sup>Nous traduisons: «*Bandeko ya D. G. babebisa bureau, / Ekomi somo ee! / Litoyi ya D. G. eyindi na koyoka makambo ee. / D. G. akomi na kokima bureau lelo.*» (cf. couplet n° 16).

l'entourage de monsieur le directeur général et ses conséquences, décrites en ces termes par le malheureux fonctionnaire qui n'est pas issu de leur tribu: «*Bandeko ya D. G. babebisa bureau, / Ekomi somo ee!*»; c'est-à-dire: «*Les frères du D. G. ont abîmé le bureau, / Qui est devenu effroyable!*» (cf. couplet n° 20).

Les descriptions prosopographiques concernent enfin l'influence pernicieuse de l'entourage corrompu sur monsieur le directeur général, qui n'est pas foncièrement méchant, comme l'indique l'extrait suivant du dixième couplet: «*Le D. G. est un bon gars. / Le D. G. ne parle pas beaucoup. / Ses frères de tribu le corrompent [...] <sup>223</sup>*». Mais l'état de la corruption, qui est la règle dans l'entourage de monsieur le directeur général, est mieux exprimé par la métaphore:

«*Tel est donc l'entourage du D. G. / Tu ne peux pas mettre les pieds au bureau sans te brûler. / Ils ont rendu le D. G. méchant [...] <sup>224</sup>*».

«*Le bureau du D. G. est devenu une cuisinière à charbon. / Le dossier qui y entre est enveloppé et disparaît à jamais. / Pour qu'il réapparaisse, il te faut absolument corrompre [...] <sup>225</sup>*».

La métaphore réside dans la désignation de la corruption et ses effets par des expressions réservées aux réalités sensibles se

---

<sup>223</sup>Nous traduisons: «*D. G. ya bato mwana malamumu ee. / D. G. ya bato alobaka na ye te oo. / Bandeko ya ekolo babebisaka ye.*»

<sup>224</sup>Nous traduisons: «*Zingazinga ya D. G. ezalaka nde boye oo. / Okotia lokolo na bureau te okoziga ee. / Babebisa motema ya D. G. [...]*» (cf. couplet n° 24).

<sup>225</sup>Nous traduisons: «*Bureau ya D.G. ekomi nde bambula ee. / Dossier ekota, ezingi, elimwe libela. / Mpo emonana, kaka ofina kanyaka oo [...]*» (couplet n° 27).

rapportant au feu et à la combustion dans une cuisine, soit le fait de se brûler en mettant les pieds au bureau du D. G., et la transformation dudit bureau en cuisinière à charbon.

D'autre part, les défauts moraux attribués aux fonctionnaires et aux intellectuels démissionnaires sont la négligence de leurs responsabilités professionnelles et la préférence marquée pour le commerce. Ces défauts moraux sont mis en lumière par la prosopographie, dans le sixième et le huitième couplets:

*«De nombreux fonctionnaires ont trahi leur expérience.  
/ Ils se disputent le commerce. / Tout le monde s'est  
lancé dans le commerce [...]»<sup>216</sup>» (cf. couplet n° 6).*

*«Nombre de gens ont jeté leurs stylos. / Tout le monde  
s'est lancé dans le commerce. / Les marchés sont devenus  
encombrants au pays [...]»<sup>217</sup>» (cf. couplet n° 8).*

Les mêmes accusations pesant contre les fonctionnaires et les intellectuels démissionnaires sont réitérées par la métaphore dans le dix-neuvième couplet: *«Vous les intellectuels, regagnez les bureaux. / Laissez les femmes et les enfants casser la pierre. / La question du commerce devient brûlante. / Mais pourquoi?»<sup>218</sup>*. La métaphore réside dans la désignation de la négligence professionnelle caractérisée des intellectuels et des fonctionnaires par des expressions populaires imagées, qui d'habitude désignent des réa-

---

<sup>216</sup>Nous traduisons: *«Ebele ya bakalaka basundola mayele ee. / Baweli kaka mosala ya kicommerçant. / Moto nionso akoti mombongo ee.»*

<sup>217</sup>Nous traduisons: *«Ebele ya bato babwaka babiki ee. / Moto nionso akoti mombongo ee. / Bazando na mboka ekoma kaka [...]» (cf. couplet n° 8).*

<sup>218</sup>Nous traduisons: *«Bato ya mayele bozonga babureau ee. / Botikani basi na bana babeta libanga. / Likambo ya mombongo ekomi kopesa oo. / Mpo nini oo?»*

lités plus concrètes et plus sensibles. Par exemple «*babwaka babiki*» et «*Botikani basi na bana babeta libanga*<sup>119</sup>», soit: «ils ont jeté leurs stylos» et «*Veillez laisser les femmes et les enfants casser la pierre*».

Pour expliquer les expressions métaphoriques citées, le fait de jeter le stylo traduit littéralement l'abandon des responsabilités professionnelles par les fonctionnaires et les intellectuels. En revanche, l'expression «*kobeta libanga*», qui fait allusion au trafic de pierres précieuses, signifie littéralement «*casser la pierre*». Mais dans le contexte métaphorique, elle désigne le fait de se livrer à toutes sortes d'activités économiques et commerciales informelles. Bref, les expressions imagées sont comiques dans la mesure où elles ont pour effet de rabaisser les fonctionnaires et les intellectuels démissionnaires. Il en va de même pour celles transformant le bureau de monsieur le directeur général en une cuisinière, qui brûle les gens requérant les services publics, et qui utilise leurs dossiers en guise de combustible.

#### 6.4.4. Les rivales: «*deuxièmes bureaux*» vs épouses légitimes

Les personnages-types classés dans cette catégorie relèvent de deux groupes qui se tiennent mutuellement en mésestime, soit les groupes des épouses légitimes et des «*deuxièmes bureaux*» des nouveaux riches. Les épouses légitimes sont repré-

---

<sup>119</sup> Signifiant littéralement «*casser la pierre*», l'expression imagée de «*kobeta libanga*» est empruntée au langage des trafiquants de diamant. Elle désigne le fait de se livrer à toutes sortes d'activités économiques et commerciales informelles.

sentées par Mama na Kyky, qui est raillée par une amie qu'entretient son mari Papa na Kyky (cf. «Mama na Kyky»); Kabibi, qui est tournée en dérision par une amie qu'entretient son mari Mahindua (cf. «Mobali malamumu»); et Mamu, dont médite une amie intime qui va se révéler une rivale potentielle (cf. «Tu vois», «Mamu», «La réponse de Mamu»). À leur tour, les représentantes des «deuxièmes bureaux» des nouveaux riches sont Azuakate, une écolière venue d'une ville provinciale passer les vacances à Kinshasa, et qui est devenue le «deuxième bureau» d'un riche nommé Feli (cf. «Azuakate azwi lelo»); et l'amie intime qui va se révéler la rivale de Mamu (cf. «La réponse de Mamu»).

#### 6.4.4.1. Mama na Kyky et le «deuxième bureau» de Papa na Kyky

La monopolisation du mari est le caractère défavorable attribué à Mama na Kyky pour la tenir à distance. La société des rieurs d'où elle est ainsi exclue est celle des «deuxièmes bureaux» des riches que représente son amie devenue sa rivale.

L'ironie, qui consiste «à dire le contraire de ce qu'on veut dire dans le but, non de mentir, mais de railler, de faire rire par le contraste même entre les deux sens» (Reboul, p. 59), est le principal procédé par lequel Mama na Kyky est montrée sous un jour défavorable. Il existe par ailleurs une ironie dite «"fine" dans la mesure où ses indices<sup>130</sup> agissent à retardement et où elle provoque ainsi cet effet de surprise qui appartient à l'essence du comique» (ibid., p. 60).

Dans le cas du rire au dépens de Mama na Kyky, nous avons

---

<sup>130</sup>L'indice de l'ironie peut être «le rapport du message avec le contexte ou avec la situation» (Reboul, p. 60).

affaire à l'ironie fine, dont le processus comporte plusieurs étapes. En effet, l'amie de cette dernière feint d'abord de lui présenter ses excuses, en disant qu'elle ignorait que Papa na Kyky était son mari (cf. couplet n° 1). Elle prouve en outre son innocence, en prétextant qu'elle n'avait jamais vu cet homme à la maison alors qu'elle allait souvent rendre visite à Mama na Kyky, qui la boude pour le lui avoir volé (cf. couplet n° 2). Mais elle hausse le ton dès le cinquième couplet<sup>111</sup>, répétant qu'elle ne connaît pas le mari de Mama na Kyky, et ajoutant qu'il n'y a pas une photo de celle-ci sur le visage de son mari. Et dans les trois couplets subséquents, elle n'hésite pas à lui signifier que l'époque des relations de rue qu'elle avait avec son mari est révolue, ce dernier l'ayant installée dans une maison qu'il lui a fait bâtir.

Non seulement l'amie qui s'est ainsi révélée une rivale précise à Mama na Kyky qu'elle avait rencontré son mari dans la voie publique, mais elle lui signifie par ailleurs que si elle veut revendiquer le monopole du mari en question, elle ferait mieux de lui dire de se promener avec sa photo<sup>112</sup> dans la poche, de l'enduire de colle et de la placer sur son front afin que d'autres femmes s'en aperçoivent (cf. couplets n° 10 et 12).

Ces propos moqueurs sont d'abord risibles à cause de leur caractère burlesque. Mais comme dans tout discours ironique,

---

<sup>111</sup>Le septième, le neuvième et l'onzième couplets sont des reprises du cinquième couplet. D'autre part, le troisième couplet est une reprise du premier couplet, et le quatrième une reprise du deuxième.

<sup>112</sup>C'est-à-dire la photo de Mama na Kyky, son épouse légitime.

le rire résulte davantage du contraste entre le sens de deux faits: soit le regret que l'ancienne amie feint de témoigner à Mama na Kyky de lui avoir pris son mari par mégarde, ainsi que le fait de prouver aussitôt son innocence et de railler celle à qui elle a à peine fait ses excuses de vouloir monopoliser son mari.

#### 6.4.4.2. Kabibi et le «deuxième bureau» de son mari Mahindua

À l'instar de Mama na Kyky, Kabibi se voit attribuer la monopolisation de son mari en guise de caractère défavorable pour être tenue à distance. La société des rieurs est encore constituée par les «deuxièmes bureaux», dont la représentante est l'ancienne amie intime de Kabibi devenue sa rivale.

Pour ce qui concerne le mécanisme du rire, d'entrée de jeu, Kabibi est raillée par son ancienne amie d'avoir commis l'imprudence de la présenter à son mari et de l'inviter à sortir avec eux, sans penser aux conséquences de ses actes:

*«[...] Tu m'as présentée à lui toi-même; / Tu as dit que nous sortions. / J'ai eu confiance en toi. / Tu sais que je suis une femme comme toi, / Et que je t'égale aussi en beauté: / L'homme connaît mon adresse; / Il se met à me revenir avec des cadeaux. / Tu entends dire que je signe des chèques en Europe. / Tu entends dire que j'ai acheté une parcelle à Binza<sup>133</sup>.»*

L'ancienne amie devenue la rivale de Kabibi, pour ainsi dire

---

<sup>133</sup>Nous traduisons: «[...] Yo moko oprésenter ngai; / Olobi tosala sortie. / Nandimi yo. / Oyebi ngai nazali mwasi lokola yo, / Na kitoko mpe nakoka: / Mobali ayebi adresse; / Akomi kozongela ngai na bacadeau. / Oyoki sango, balobi nakoma kosigner bachèque na Poto. / Oyoki sango, balobi nasomba lopango na Mbinza ee» (couplet n° 1).

par la faute de cette dernière, revendique par ailleurs le statut d'épouse du même mari qu'elle: «[...] Le mari que tu avais amené est devenu le nôtre: / Il est devenu le tien, il est devenu le mien<sup>134</sup>.» Enfin, elle banalise la bouderie de Kabibi au sujet du partage de son mari, en la ridiculisant de réagir de manière excessive, comme si elle était la première femme à avoir un mari polygame: «Nous ne détruirons pas notre amitié. / Aujourd'hui il est à toi, demain il sera à moi. / Kabibi, tu n'es pas la première femme / Qu'un homme aime en même temps que sa rivale<sup>135</sup>.» Cela fait passer la colère de Kabibi envers son amie pour une jalousie mal placée.

Kabibi nous apparaît d'autant ridicule qu'elle a commis l'imprudence de présenter à son mari une femme célibataire<sup>136</sup>, qui a vite fait de devenir sa rivale. En effet, comme dit le proverbe, «Le dialogue d'une femme mariée avec une femme célibataire n'est jamais bon<sup>137</sup>». Que Kabibi en soit venue à partager son mari avec une amie intime devenue sa rivale est, en ce sens, une peine méritée dont l'auditeur de la chanson peut à bon droit s'égayer.

---

<sup>134</sup>Nous traduisons: «[...] Mobali omemaki akoma ya biso: / Akoma ya yo, akoma ya ngai.» (couplet n° 1).

<sup>135</sup>Nous traduisons: «Tokoboma bondeko te. / Lelo ya yo, lobi ya ngai. / Kabibi, yo nde mwasi ya liboso te / Mobali akabola bolingo yo na mbanda.» (couplet n° 9).

<sup>136</sup>L'ancienne amie devenue rivale le lui reproche d'ailleurs en disant ce qui suit: «Oyebi ngai nazali mwasi lokola yo, / Na kitoko mpe nakoka.», c'est-à-dire: «Tu sais que je suis une femme comme toi, / Et que je t'égale aussi en beauté.».

<sup>137</sup>Nous traduisons: «Lisolo ya mwasi abala na ndumba ebonga te». On retrouve ce proverbe dans plusieurs chansons de Franco, dont «Aya», sortie en 1988.

#### 6.4.4.3. Mamu, l'épouse d'un riche, et son amie intime Madilu

Pour être tenue à distance, Mamu se voit attribuer comme principal caractère défavorable la trahison de son amie intime Madilu. La société des rieurs que représente cette dernière amie intime est encore celle des «deuxièmes bureaux». Par ailleurs, la prosopographie, la comparaison burlesque, la métaphore et la qualification injurieuse sont au nombre des procédés servant à suggérer l'exclusion de Mamu.

Les descriptions prosopographiques concernent d'abord la diffamation de Madilu, qui se plaint que Mamu l'accuse fausement d'ingérence dans les affaires de son mariage (cf. «Tu vois?», 1<sup>er</sup> couplet), en plus de médire d'elle qu'elle est une prostituée:

«[...] Ce qui m'étonne aujourd'hui, Mamu, / C'est que tu es allée m'insulter chez Moïse. / Tu as dit que je suis prostituée<sup>218</sup>.»

«[...] Oh! Mamu! / Tu m'accuses de prostitution à travers tout Bruxelles; / Tu es allée jusqu'à Paris pour en finir avec moi; / Tu as envoyé une lettre à Kinshasa; / Tu en as envoyé une autre à Brazzaville<sup>219</sup>.» (cf. «Tu vois?», couplet n° 9).

Et la conduite de Mamu ainsi décrite est égalée à l'ingratitude à l'égard d'une amie qui, en plus d'être dans tous ses secrets, l'a toujours défendue (cf. «Tu vois?», couplets n° 3, 9, 10 et 15).

La métaphore est aussi mise en oeuvre pour exprimer l'in-

<sup>218</sup>Nous traduisons: «[...] Eloko ekamwisi ngai lelo, Mamu, / Okei kofinga ngai epayi ya Musa. / Olobi ngai nazali ndumba.» (cf. «Tu vois?», couplet n° 4).

<sup>219</sup>Nous traduisons: «[...] Oh! Mamu! / Kindumba oza'kofinga ngai na Bruxelles mobimba; / Okei ti na Paris osilisi ngai; / Otindi mokanda na Kinshasa; / Mosusu otindi na Brazza.»

gratitude de Mamu à l'égard de son amie Madilu: «[...] Mamu, tu sais que pour toi moi j'ai toujours été un buvard, / Car de n'importe lequel de tes amants, / Quand ton mari te surprend en train de parler à un amant, / Tu dis toujours qu'il est mon amant<sup>140</sup>.» Par ailleurs, la gravité de l'ingratitude de Mamu est comparée à la trahison qui a conduit Jésus au supplice de la croix: «[...] Mamu, attache-moi comme on attachait Jésus sur la croix, / Avec deux clous dans les mains, un clou dans les pieds<sup>141</sup>.»

Les descriptions prosopographiques consistent en outre dans un portrait moral de Mamu, tracé par Madilu en réaction contre l'ingratitude caractérisée dont celle-ci a fait preuve à son égard. Il s'agit d'un portrait moral placé sous le signe de la malveillance, par une Madilu vexée qui ne cache pas son intention de nuire: «[...] Sache-le, Mamu, que cela m'a blessée. / Je voulais d'ailleurs intenter un procès à toi, Mamu. / Il est inutile que j'intente un procès à toi. / J'ai juste filmé tous tes comportements indignes. / J'ai vendu le film à Yorgho pour qu'il me le développe<sup>142</sup>.»

Les comportements indignes de Mamu fustigés dans son portrait moral résultent d'un mauvais caractère, souligné par les qualifications injurieuses dans le passage que nous citons:

---

<sup>140</sup>Nous traduisons: «Mamu, oyebi epayi na yo ngai nazalaka buvard, / Mpo mibali na yo yonso tout / (Ata mobali na yo akuti oza'kosolola na mobali) / Okoloba que aza'mobali na ngai.» (cf. «Tu vois?», couplet n° 9).

<sup>141</sup>Nous traduisons: «[...] Mamu, koma ngai ndenge bakomaka Yezu na kuruze / Sete mibale na maboko, sete moko na lokolo.» (cf. «Tu vois?», couplet n° 9).

<sup>142</sup>Nous traduisons: «[...] Oyeba, Mamu, esui ngai. / Nalingaki d'ailleurs nafunda yo, Mamu. / Inutile nafunda yo. / Nakamati obele filme va makambo yonso ya mabe osalaka. / Nateki yango na Yorgho mpo azigisela ngai filme wana.» (cf. «Tu vois?», couplet n° 9).

«[...] Mamu, es-tu une femme mariée? / Tu m'étonnes! / Je te considère comme une sorcière. / Tu es Kinsekwa. / Tu es Munyororo<sup>143</sup>.» Pour expliquer quelques-unes de ces qualifications injurieuses, il faut noter que Kinsekwa est un mot du kikongo qui signifie punaïse, et qu'il est le nom d'un personnage excentrique de bandes dessinées<sup>144</sup>. Emprunté au swahili et signifiant chaîne, Munyororo est aussi le nom d'un personnage de bandes dessinées, soit un célèbre prisonnier évadé et auteur de hold-up des trains.

Mais c'est le portrait de Mamu en tant que femme mariée indigne de ce nom qui retiendra davantage l'attention de l'auditeur de la chanson. Il concerne le vagabondage nocturne ainsi que le fait de découcher et de duper son mari, qui vit à Kinshasa (cf. «Tu vois», couplets n° 6 et 12; «Mamu», couplet n° 8).

S'agissant du vagabondage nocturne, il suffit de considérer les propos suivants tenus à Mamu par Madilu, dans le quatrième couplet de «Tu vois?» : «[...] Tu te promènes avec un très grand sac à main. / Il y a dans ce sac un grand pagne, / Une brosse à dents (comme quelqu'un qui est en voyage), / Les sandales du soir, une quantité de noix de kola<sup>145</sup>.» Il faut noter que l'exagération caricaturale est le procédé de comique mis en oeuvre dans la citation qui précède. Elle porte notamment sur la grandeur anormale du sac à

<sup>143</sup>Nous traduisons: «[...] Mamu, oza'mwasi ya libala? / Okamwisaka ngai! / Namonaka lokola oza'ndoki. / Oza'Kinsekwa. / Oza'Munyororo.» (cf. «Tu vois?», couplet n° 9).

<sup>144</sup>Il s'agit de personnages célèbres notamment dans les revues telles que Jeune pour Jeunes et Likembe.

<sup>145</sup>Nous traduisons: «[...] Okotambola na kabambi ya sac à main. / Na kati ya sac wana, kabambi ya liputa, / Brosse à dents (lokola moto a'kokende voyage), / Lipapa ya se, ebele ya makasu.»

main de Mamu, exprimée dans l'original par l'adjectif *kabambi* qui est emprunté au swahili, et sur la grande quantité de noix de kola qu'il contient. Le sac à main en question est ainsi transformé en un sac de voyage: ce qui implique que Mamu est une vagabonde. En revanche, la noix de kola étant réputée tonifier l'organisme, la grande quantité qu'en emporte Mamu fait penser à une vagabonde invétérée, prête à refaire ses forces à tout moment pendant ses pérégrinations.

D'autre part, la présence d'une brosse à dents et d'une paire de sandales du soir dans le sac à main de Mamu implique que celle-ci a l'intention de s'en servir hors de son domicile, partant de découcher. Il en va de même pour le grand pagne, d'habitude porté par les femmes zaïroises en guise de robe de chambre. Mais les dispositions prises par Mamu pour dissimuler ses sorties nocturnes sont encore plus éloquentes:

*«[...] Elle prend l'insecticide pour moustiques; / Elle se dirige vers le petit enfant / Qui a l'habitude de la dénoncer à son père; / Elle prend l'insecticide pour moustiques: / Elle le pulvérise, le pulvérise et le pulvérise. / Elle le pulvérise, le pulvérise et le pulvérise! / Pour s'assurer que lorsqu'elle sort et qu'elle rentre, / Cet enfant ne sache pas quand maman est rentrée [...].<sup>14</sup>».*

Le caractère burlesque de la scène ainsi décrite est la cause du rire. Il résulte du fait que Mamu se sert d'insecticide en guise de somnifère pour prolonger le sommeil du petit mouchard.

---

<sup>14</sup>Nous traduisons: «[...] Akamati nkisi ya bangungi; / Akei epayi ya mwana oyo ya moke / Afundaka ye epayi ya tata na ye; / Akamati nkisi ya bangungi: / Apomper, apomper, apomper, / Apomper, apomper, apomper! / Mpo ntango akobima, ntango akozonga. / Mwana wana ayeba te que mama azongi [...].» (cf. «Mamu», couplet n° 8).

Il est en outre souligné par la répétition du syntagme verbal «apomper», qui exprime l'intensité de l'acte de pulvérisation d'insecticide.

Il faut ajouter que Mamu se sert par ailleurs du petit garçon pour duper son mari, qui vit à Kinshasa et qui a avec elle deux conversations téléphoniques chaque jour, à six heures du matin et à minuit. Ainsi, quand elle est surprise hors de son domicile par le lever du jour, elle s'empresse d'appeler son mari avant six heures pour lui dire qu'elle se trouve à l'hôpital avec le petit garçon, qui est malade (cf. «Mamu», couplet n° 8). Au cours d'une autre conversation téléphonique à six heures du matin, elle fait de l'espièglerie du même garçon un problème particulier à signaler à son mari:

*«Allo! / Papa'bana [= Père des enfants], / Nous autres, on va bien. / Il n'y a que tes enfants / Qui sont vraiment espiègles, / Surtout le petit garçon / Qui te ressemble, Papa! / Hum! / Il m'étonne outre mesure! / Alors que j'ai mis ta photo dans une assiette / Ne fût-ce que pour regarder ton visage, / Il l'a jetée par terre; la tête s'est fendue. / Cet enfant est gagné par l'espièglerie, / Vraiment comme tu l'étais dans ton enfance, / Comme ta mère me l'a [souvent] dit [...]»<sup>147</sup>.*

Et comme pour corroborer l'espièglerie de son mari, qui la met en garde contre sa conduite déshonorante en Europe, Mamu enjoint celui-ci de lui témoigner sa confiance et feint à son

---

<sup>147</sup>Nous traduisons: «Allo! / Papa'bana, / Biso toza'na biso ka'malamu. / Ka'nde bana na yo awa moyen te. / Vraiment mobulu, likambo! / Surtout mwana oyo ya moke ya mobali / Azwa elongi na yo, Papa! / Hum! / Aza'kokamwisa ngai ngambo! / Foto kutu nati na sani, / Natalaka ata elongi na yo, / Abamba yango na mabele; moto epasuka. / Mwana wana mpenza mobulu moyen te, / Mpenza kaka ndenge oza'ka mwana moke, / Lokola mama na yo ayebisaka ngai [...]» («Tu vois», couplet n° 7).

tour de s'inquiéter des soi-disant rumeurs selon lesquelles il aurait pris en mariage une revendeuse de pains: «[...] Eh, dis donc! ces nouvelles que j'ai apprises, / Que tu as pris une femme qui revend / Ou reçoit les pains chez Mama Poto / Ou encore chez Quo Vadis. / Est-ce que cette affaire est vraie ou fausse?<sup>24</sup>»

Dans la comparaison du petit garçon à son père, c'est d'abord le caractère burlesque du récit de fendillement de tête qui est la cause du rire. Quant aux soi-disant rumeurs dont Mamu feint de s'inquiéter, il faut noter le fait qu'un nanti, qui a même installé sa famille en Europe où il préfère les éduquer, prend en mariage une jeune femme qui vit misérablement à Kinshasa en écoulant dans un petit marché ou dans la rue les pains qu'elle reçoit d'une boulangerie. Cela fait en effet contraste et, partant, est risible.

#### 6.4.4.4. Madilu, l'amie intime qui s'est révélée une rivale

On assiste à un retournement de la situation dans «*La réponse de Mamu*», où c'est au tour de Madilu qui représente les «*deuxièmes bureaux*» d'être l'objet de moquerie. Le caractère défavorable lui attribué pour ce faire est la diffamation de Mamu, à qui elle envie sa situation d'épouse légitime d'un riche. La prosopographie et la métaphore sont par ailleurs les principaux procédés utilisés pour suggérer son exclusion.

Les descriptions prosopographiques portent d'abord sur

---

<sup>24</sup>Nous traduisons: «[...] Nalobi ee, oyo makambo ngai nayoki / Ozwi mwasi atekaka / Soki azwaka mapa na mama Poto / Soki mpe na Quo Vadis / Est-ce que likambo yango eza'ya solo to ya lokuta?» (cf. «*Mamu*», couplet n° 8).

l'espionnage, par Madilu et ses associées, de Mamu qui s'en plaint dès le premier couplet: «[...] Elles se prennent à intercepter mes nouvelles: / Leurs oreilles sont pointées partout. / Elles transportent la conversation dans une sacoche. / Elles la traitent, ça devient un dossier<sup>249</sup>.» À cela s'ajoutent le colportage de fausses nouvelles au sujet de Mamu et la réalisation d'un film sur elle:

«[...] Tu as donné un film à Yorgho<sup>250</sup>. / Il m'a taillée en pointe<sup>251</sup>.»

«[...] Elles ont fait une mise en scène sur moi. / Écoutez un peu: / Elles m'ont filmée, / Elles ont distribué le film à Kinshasa et à Brazzaville<sup>252</sup>.»

D'autre part, la métaphore sert à exprimer par les noms de produits de consommation rares, le plaisir que Madilu et ses associées ont à médire de Mamu: «[...] Au téléphone, je deviens la nouvelle du jour. / Au marché, je deviens le poisson séché d'un seul feu<sup>253</sup>. / Dans les buvettes, je deviens la nouvelle marque de bière: / Elles ne boivent et ne s'enivrent qu'avec mon nom<sup>254</sup>.»

<sup>249</sup>Nous traduisons: «[...] Bazweli ngai koyoka sango: / Matoyi bipayi na epayi. / Bakumbi lisolo na sakosi. / Babongisi, ekomi dossier.» (cf. «La réponse de Mamu», couplet n° 1).

<sup>250</sup>Yorgho est un autre pseudonyme du satiriste François Luambo, alias Franco, dont nous étudions l'oeuvre satirique.

<sup>251</sup>Nous traduisons: «[...] Okabi filme epayi ya Yorgho. / Asosoli ngai kososola ee.» («La réponse de Mamu», couplet n° 3).

<sup>252</sup>Nous traduisons: «[...] Basala mise en scène mpo na nzoto na ngai. / Boyoka ee: / Bakamati filme, / Bapanzi Kinshasa mpe na Brazza ee.» («La réponse de Mamu», couplet n° 5).

<sup>253</sup>C'est-à-dire le poisson fraîchement fumé.

<sup>254</sup>Nous traduisons: «[...] Na telefone nakomi nouvelle du jour. / Na zando nakomi mbisi ya moto moko. / Na banganda nakomi bière ya sika: / Bakomela, bakolangwa se nkombo na ngai.» (cf. «La réponse de Mamu», couplet n°

La cause du rire réside dans le mobile de la diffamation de Mamu, que celle-ci s'explique par la jalousie de ses anciennes copines, qui lui envie sa situation d'épouse légitime d'un riche: «[...] Voilà le noeud du problème. / Toute cette haine / C'est parce que Lufingu m'a acheté une Toyota Corolla. / Mes copines sont devenues des mouchardes; / Elles inventent plein de nouvelles au sujet de moi<sup>255</sup>.» Dans le cas de Madilu, à qui Mamu s'adresse en particulier, la jalousie est égalée à la trahison par la métaphore:

«[...] Copine de la ville, tu m'as dépouillée de ma peau, / Tu m'as étendue sur une claie, / Parce que mon mari t'a refusé une Toyota Corolla. / C'est dire que tu étais ma rivale, / Que tu me rongais par les racines. / Maintenant que mon mari a répandu l'oeuf, / La colère t'a causé la maladie de bavardage<sup>256</sup>.»

Et Mamu associe le mobile des fausses accusations portées contre elle au désir de vengeance des envieuses qui n'ont pas su lui ravir son mari: «[...] Elles me poussaient à quitter le mariage, / Et qu'ensemble nous ouvrons une buvette, / Afin qu'elles me remplacent au foyer / Et qu'elles se pavanent. / Moi j'ai refusé, oh! yo! yo! yo!<sup>257</sup>».

.).

<sup>255</sup>Nous traduisons: «[...] Botala likambo ee. / Kanda yonso. / Mpo Lufingu asombela ngai Toyota Corolla. / Bakamarade na ngai totambolaka bakomi bamifiti; / Bakoma koevatere ngai makambo ebele ebele.» (cf. «La réponse de Mamu», couplet n° 3).

<sup>256</sup>Nous traduisons: «[...] Kamarade ya mboka mondele, osilisi ngai lo-poso ee. / Otandi ngai na motalaka, / Mpo mobali apimela yo Toyota Corolla. / Ozalaka na yo nzoka mbanda ee. / Okolia ngai se se ee. / Lelo mobali apanzi maki, / Kanda epesi yo maladi ya bilobela.» (cf. «La réponse de Mamu», couplet n° .).

<sup>257</sup>Nous traduisons: «[...] Batindaka ngai nakima libala ee, / Tosala nganda ee, / Mpo baremplace ngai na libala ee, / Badondua ee. / Naboya na ngai oo, yo! yo! yo!» (cf. «La réponse de Mamu», couplet n° 5).

Voilà qui nous permet d'interpréter le rire au dépens de Madilu comme résultant du contraste en tant que «[...] *anéantissement soudain d'une attente extrême.*» (Kant, p. 159). En ce sens, le refus de Mamu d'écouter Madilu et ses associées l'incitant au divorce constitue une réduction en néant de leur espoir de la remplacer au foyer. Il en est de même pour la réalisation par ces dernières d'un film diffamatoire sur Mamu pour se venger de leur échec. En effet, elles n'ont pas obtenu le résultat escompté: «[...] *La deuxième bobine a été abîmée par un court-circuit*<sup>258</sup>.» En ce qui concerne Madilu en particulier, il faut rappeler que la réduction en néant de son projet de remplacer Mamu au foyer est si bien rendue par la métaphore de l'étouffement de l'affaire dans l'oeuf.

#### 6.4.4.5. Azuakate, l'écolière devenue «*deuxième bureau*»

Azuakate, l'écolière venue de la ville provinciale de Kinsangani passer ses vacances à Kinshasa, et dont le riche Feli a fait son «*deuxième bureau*», se voit attribuer la pauvreté originelle et la rusticité en guise de caractères défavorables. Elle est ainsi exclue de la société des rieuses représentées par la femme de Feli, qui se plaint d'avoir une rivale indigne.

La pauvreté originelle de l'écolière devenue «*deuxième bureau*» d'un riche est suggérée par le sobriquet moqueur d'Azuakate<sup>259</sup> dont l'affuble sa rivale. Ce sobriquet moqueur fait par-

---

<sup>258</sup>Nous traduisons: «[...] *Deuxième bobine ezigi na coup de circuit.*» (cf. «*La réponse de Mamu*», couplet n° 1).

<sup>259</sup>Soi-disant donné par sa mère (cf. couplet n° 5).

tie d'un jeu de mots par lequel commence le refrain: «Azuakate azuaka te. / Azuakate azui lelo [...]»; c'est-à-dire: «Azuakate n'avait rien. / Azuakate a tout aujourd'hui [...]». Pour l'expliquer, il faut d'abord noter que le nom propre Azuakate a été obtenu en réduisant en un seul mot le syntagme verbal «azuaka te», soit la forme négative du présent habituel du verbe «kozua» à la troisième personne du singulier. Le verbe «kozua» signifiant avoir, posséder ou acquérir, le sobriquet moqueur obtenu par la substantivation de sa forme négative au présent habituel devient ainsi un synonyme du nom pauvreté. Le nom propre Azuakate a par ailleurs la fonction de sujet de verbe dans les syntagmes «azuaka te» et «azui lelo», signifiant respectivement «n'acquiert rien» et «a acquis aujourd'hui». Bref, il renferme à la fois l'idée de la pauvreté originelle et celle de l'enrichissement brusque.

Souligné dans le syntagme verbal «azui lelo» par l'adverbe lelo, qui signifie aujourd'hui, l'enrichissement brusque a pour conséquence le fait qu'Azuakate connaît mal les usages de la bonne société. De là sa rusticité que l'épouse légitime de Feli (innommée dans la chanson) fustige en rappelant son origine campagnarde et en y associant sa conduite indigne d'une femme de la haute société.

L'origine campagnarde d'Azuakate est rappelée notamment dans le septième et l'onzième couplets, dont voici quelques extraits marqués par la qualification injurieuse:

*«[...] Cette chose venue de la province / Avec des bouches de Bata aux pieds! [...] / Cette chose qui se frottait les pieds avec un galet des rivages du fleuve,*

*Ses pieds déchirant les draps de lit, chères amies!<sup>160</sup>»*

*«Cette chose qui dormait dans un lit kitikwala! / Regarde! des punaises! / [...] Elle est habituée à la fosse d'aisance de la campagne<sup>161</sup>».*

Quant à la conduite d'Azuakate jugée indigne d'une femme de la haute société, on retiendra en particulier le portrait de cette dernière campé en la faisant parler et agir:

*«[...] Ma rivale entre au marché. / Euh! / Elle dit qu'elle a envie de manger du fromage. / Écoutez-moi ça! / Elle voudrait acheter du fromage. / Ma rivale oublie la rangée des étalages de fromage. / Elle se dirige vers la rangée des étalages de savon. / Ma rivale ne se renseigne même pas. / Elle achète un pain de savon jaune. / Eh! / Ma rivale se retourne, elle regarde en l'air. / Ça, c'est une scène! / Elle dit: "Je vais manger du fromage!" / Oh! que ma rivale a mangé du savon!<sup>161</sup>».*

Il va sans dire que la scène décrite dans la citation qui précède est burlesque. Mais le caractère réaliste du fait de prendre un pain de savon jaune pour le fromage explique davantage le comique de la situation par rapport à la conduite d'Azuakate jugée indigne d'une femme de la haute société. En effet, au Zaïre le fromage est un produit manufacturé rare, dont la consommation est réservée à une certaine élite européenne.

---

<sup>160</sup>Nous traduisons: «[...] Eloko oyo euti mboka / Na mosuni ya lipapa ya Bata na makolo ee! [...] Eloko oyo ezalaki kosukola makolo / Na libanga ya ebale, / Makolo na ye ezokisaka drap, bandeko!» (cf. «Azuakate azuakate», couplet n° 7).

<sup>161</sup>Nous traduisons: «Eloko oyo ezalaki kolala na kitikwala ee! / Tala kinsekwa! / [...] Ye mpe ameseni na w.c. ya mboka ee!» (cf. «Azuakate azuakate», couplet n° 11).

<sup>162</sup>Nous traduisons: «Mbanda akoti na zando ee! / Euh! / Alobi ayoki mposa fromage. / Yokaka likambo! / Alobi ye asomba fromage. / Mbanda abosani molongo ya fromage. / Akei na molongo ya sabuni ee! / Mbanda kotuna atuni te. / Asombi sabuni ya jaune. / Eh! / Mbanda abaluki, atali likolo. / Oyo likambo! / Alobi: «Nalingi nalia fromage!» / Mbanda alei sabuni ee!».

Concluons en rappelant que la cause du rire au dépens de l'écolière devenue «*deuxième bureau*» réside d'abord dans le jeu de mots dont résulte le sobriquet moqueur d'Azuakate qui lui est donné. Le rire est aussi provoqué par la qualification injurieuse dans le rappel de l'origine campagnarde d'Azuakate et dans l'association de sa conduite aux habitudes villageoises. Mais il résulte surtout du burlesque dans la scène de consommation de pain de savon jaune pris pour le fromage, scène qui illustre l'une des conséquences de l'enrichissement brusque qu'est le fait de mal connaître les usages de la haute société.

#### 6.4.5. Les parents

Sont classés dans cette catégorie quelques personnages-types représentant des parents peu fortunés, qui disputent à d'autres personnages-types les privilèges accordés par un parent nanti. En font partie les parents de l'universitaire et cadre supérieur du parti unique, opposés à la femme de ce dernier par les rivalités d'intérêt (cf. «*Nakoma mbanda ya mama ya mobali na ngai*»), et l'entourage de monsieur le directeur général, constitué par ses frères de tribu que des rivalités semblables opposent à un fonctionnaire qui n'est pas issu de la même tribu (cf. «*Lettre à M. le directeur général*»).

##### 6.4.5.1. Les parents de l'universitaire et cadre supérieur

Comme le suggère le titre même de la chanson «*Nakoma mbanda ya mama ya mobali na ngai*», qui veut dire littéralement «*Je suis devenue une rivale de la mère de mon mari*», le principal groupe tenu

en mésestime est celui des belles-mères jalouses de leurs brus. Leur représentante est la mère de l'universitaire et cadre supérieur opposée à sa bru par les rivalités d'intérêts. Elle est ainsi exclue de la société des rieurs, censée être celle des sympathisants des brus maltraitées par leurs beaux-parents.

L'exclusion de la belle-mère moquée est suggérée par la prosopographie, qui porte sur la haine que celle-ci éprouve pour la femme de son fils nanti et sur la concurrence qu'elle n'a cessé de lui faire. Les témoignages de la bru désabusée campent en effet une belle-mère qui, à cause de l'argent de son fils nanti, déteste non seulement sa bru, mais aussi les enfants de cette dernière à qui elle refuse même de parler (cf. couplet n° 9). Toutefois, c'est le travers d'une belle-mère coquette, qui fait la concurrence à sa bru en matière de toilette et d'habillement, qui retiendra davantage l'attention de l'auditeur de la chanson. La méconduite de cette dernière est en effet fustigée dans trois couplets<sup>163</sup>, où elle est en outre soulignée par la répétition, comme l'indiquent les extraits suivants du sixième et du treizième couplets:

*«Ma belle-mère tient à acheter elle aussi / Tout ce que j'achète. / Que c'est difficile! / Quand je porte l'or blanc, / Elle tient à le porter elle aussi. / Tous les magasins où je fais mes courses, / Elle en demande les noms, chères amies!<sup>164</sup>» (cf. couplet n° 6).*

---

<sup>163</sup>Soit le sixième, le douzième et le treizième couplets.

<sup>164</sup>Nous traduisons les phrases suivantes du début du sixième couplet: «Bokilo na ngai ya mwasi, biloko yonso nakosomba / Ye mpe alingi asomba ee. / Kaka! / Soki nalati or blanc, / Ye mpe alingi alata ee. / Magasin yonso nakokota, / Atunaka nkombo, bandeko ee! [...]».

«Quand j'achète un pagne 'superwax', / Ma belle-mère voudrait en acheter elle aussi. / Ah! / Quand j'achète des souliers à talons hauts, / Elle voudrait les porter elle aussi. / Quand j'achète des poudres de toilette, / Elle voudrait en acheter elle aussi. / Pitié! / Les parfums et eaux de toilette, / Elle voudrait les utiliser elle aussi [...]»<sup>165</sup>» (cf. couplet n° 13).

Au reste, c'est aussi pour faire concurrence à sa bru que la belle-mère moquée refuse d'utiliser la douche et qu'elle préfère se laver dans le baignoire (cf. couplet n° 12).

La haine qu'elle éprouve pour sa bru est susceptible de provoquer le mépris pour la mère de l'universitaire et cadre supérieur. En ce qui concerne la concurrence faite à la bru, le rire résulte du fait que la coquetterie de la belle-mère moquée contraste avec son âge, comme sa bru désabusée le fait d'ailleurs remarquer en disant: «[...] *Soki otali mbula na ye, / Ekoki na makambo ovo te.*»; c'est-à-dire: «À considérer son âge, / Ça ne convient pas à ces choses». En sens, les descriptions prosopographiques de la belle-mère moquée constituent une exagération caricaturale qui, pour paraphraser P. Gaultier, rabaissee «pour mieux mettre en évidence ce qui la sépare de l'idéal rêvé» (Gaultier, p. 35). Non seulement les chanteurs qui se sont constitués porte-parole de la société des rieurs imputent ainsi la responsabilité des divorces des jeunes couples de Kinshasa aux parents maris (cf. couplet n° 2), mais ils conseillent aussi à toutes les mères de laisser les femmes de leurs fils tranquilles (cf. couplet n° 11).

<sup>165</sup>Nous traduisons: «*Bokilo na ngai ya mwasi, soki nasombi superwax, / Ye mpe alingi asomba ee. / Ah! / Soki nasombi mapapa ya hauts talons, / Ye mpe alingi alata ee. / Soki nasombi poudre, / Ye mpe alingi asomba ee. / Kiadi! / Malasi ya nsolo kitoko, / Ye mpe alingi kopakola ee [...]*».

La belle-mère jalouse de sa bru n'est pas seule à être l'objet de risée. En effet, les beaux-frères et les belles-soeurs, les habitants du village natal du mari et le beau-père sont aussi au nombre des beaux-parents dont la bru désabusée se plaint des comportements ridicules.

S'agissant des beaux-frères et des belles-soeurs, qu'il suffise de rappeler qu'ils sont de connivence avec leur mère, qui les incite à consulter des féticheurs afin d'envoûter leur frère nanti et de l'amener à répudier sa femme, accusée de le conseiller de ne pas leur donner de l'argent (cf. couplet n° 2).

Quant aux villageois, ils se voient attribuer comme caractères défavorables pour être tenus en mésestime le parasitisme et l'ingratitude à l'égard de leur belle-soeur. Les chanteurs amplifient ces défauts en faisant relater par la bru désabusée des faits concernant l'exode des mêmes villageois à la suite de la nomination de son mari à un poste de cadre supérieur, l'envahissement de sa maison par eux, les repas pantagruéliques qu'elle leur préparent et leur ingratitude à son égard:

«[...] La Révolution<sup>166</sup> nous a envoyés en Europe. / Aussitôt après notre retour à Kinshasa, / Mon mari a obtenu sa nomination. / Ses parents ont quitté le village en masse, / Ils m'ont envahi la maison. / J'ai beau préparer dix casseroles de feuilles de manioc, / Ils mangent tout sans pour autant m'accepter<sup>167</sup>.» (cf. couplet n° 5).

<sup>166</sup>C'est-à-dire le «Mouvement Populaire de la Révolution», parti unique de 1967 à 1990.

<sup>167</sup>Nous traduisons: «[...] Révolution etindi biso na Poto. / Lobi lobi tozongi Kinshasa, / Mobali na ngai azui nomination. / Bafamille na ye babukani mboka, / Batondeli ngai lopango ee. / Nakolamba nzungu zomi ya pondu, / Bakolia, bandima ngai te.» (cf. couplet n° 5).

Remarquons que dans la traduction française de l'extrait que nous venons de citer, l'exagération dont résulte le rire porte en particulier sur l'appétit excessif des villageois contrastant avec leur ingratitude qu'il met en relief. L'effet de l'exode des mêmes villageois est aussi souligné par l'exagération dans le syntagme verbal «*babukani mboka*», dont la traduction littérale «*se sont détachés du village*» fait image sans malheureusement rendre l'idée de départ massif comprise dans l'original en lingala<sup>26</sup>. Nous avons rendu cette idée par le syntagme verbal «*ont quitté le village en masse*». Dans tous les cas, le rire résulte de l'exagération caricaturale.

Enfin, l'ironie est le procédé par lequel est moqué le beau-père. La bru désabusée dit d'abord de lui, dans le cinquième couplet, qu'il est «*un papa de bien*», qui se fâche contre sa femme quand il apprend ce qu'elle fait à leur bru, et qui lui interdit de s'ingérer dans les affaires du ménage de leur fils. Elle dit par ailleurs qu'elle achète des beignets et du «*tangausi*» à son beau-père quand elle va au marché, et qu'elle lui donne de l'argent avant d'y aller. Mais dans le couplet suivant, elle se plaint qu'avec l'argent qu'elle lui donne, son beau-père achète de la bière, boit, s'enivre, s'endort et vomit<sup>26</sup>. Bref, le rire résulte ici du contraste entre le sens

---

<sup>26</sup>Nous n'avons pas retenu la traduction littérale pour cette raison.

<sup>26</sup>Dans la version originale de «*Makona abanda ya nana ya nobali na ngai*», dont l'orchestre O.K. Jazz a d'abord vendu dans les rues de Kinshasa les enregistrements sur cassette, le beau-père s'enivre (*talanguis*), s'endort (*talali*), vomit (*tasanti*), pisse (*tasubi*) et chie (*tasumbi*). Nous avons transcrit la version de cette chanson enregistrée sur disque, version qui a dû être élaguée pour satisfaire aux exigences de la Commission nationale de la censure.

du quinzième couplet et celui du couplet suivant. Ce contraste permet à l'auditeur de réaliser que si la bru désabusée dit d'abord de son beau-père le contraire de ce qu'elle veut vraiment dire, c'est dans le but de le railler.

#### 6.4.6. Les nécessiteux

La catégorie des nécessiteux comprend les personnages-types abandonnés à leur triste sort, et dont certains survivent grâce au parasitisme. Citons Iluse, une quémandeuse qui n' cesse d'emprunter des vêtements à une amie nantie qui l'en méprise (cf. «*Iluse*»); Kayonda, l'un des jeunes parents villageois de Mbuta Miyalu venus à Kinshasa chercher un emploi qu'ils ne peuvent pas trouver (cf. «*Mwana'nsuka*»); et l'incapable qualifié de farceur par une jeune femme désabusée à qui il a fait de nombreuses promesses de cadeaux jamais tenues (cf. «*Farceur*»).

##### 6.4.6.1. Iluse, la quémandeuse de vêtements

Le caractère défavorable à cause duquel Iluse est tenue en mésestime est la mendicité. Représentée par l'amie nantie à qui celle-ci emprunte des vêtements, et qui l'en méprise, la société des rieurs est celle des riches.

La prosopographie est le procédé par lequel est suggérée l'exclusion d'Iluse la quémandeuse. Elle concerne le fait d'emprunter à une amie nantie des vêtements qu'elle prête à son tour à ses copines pauvres qui disparaissent sans laisser de traces, la perte et la mise en mauvais état des vêtements empruntés. Mais retiennent notre attention en particulier les

conséquences de la conduite d'Iluse, dont l'amie nantie qui lui prête ses vêtements se plaint en disant notamment ce qui suit:

*«Mes habits changent d'odeurs de corps. / Mes souliers ont le cuir écorché, les semelles obliques. / Ma montre, elle en a cassé la chaîne et l'a détruite. / Mon bracelet, elle l'a vendu au bijoutier. / Mes cheveux postiches, elle les a tondus; / Ils sont devenus trop courts. / Mes boucles d'oreilles, / Elle les a fait voler par les balados<sup>170</sup>.»*

Ainsi est campée une Iluse qui est non seulement pauvre, mais aussi irresponsable.

Au reste, il faut signaler la présence d'une synecdoque, soit l'emploi du mot *nzoto* (corps) au lieu du mot *bato* (gens), dans l'expression *solo ya nzoto* (odeurs de corps) par laquelle commence le deuxième couplet cité. Elle a un effet comique en ce sens qu'elle dépouille de leurs identités la quémandeuse et ses copines sans adresses, qui sont ainsi l'objet de risée.

#### 6.4.6.2. Kayonda, le jeune parent villageois de Mbuta Miyalu

Disons tout de suite que les événements malheureux sur lesquels le récit porte dans la chanson intitulée «*Mwana'nsuka*», en l'occurrence les décès des douze enfants du locuteur nommé Mbuta Miyalu, ne prêtent pas au rire. Mais l'aventure de Kayonda, l'un des jeunes parents villageois de ce dernier qui prend pour une offre d'emploi un écriteau portant «*Chien méchant*», de-

<sup>170</sup>Nous traduisons: «*Bilamba na ngai echanger nde solo ya nzoto. / Basapato na ngai elongwa nde poso, etengama. / Montre na ngai akata chaîne, aboma. / Bracelet na ngai ateka nde na bijoutier. / Bapostiche na ngai akata na ciseau; / Ekoma mikuse. / Biloko na ngai ya matoi, / Ayibisa epayi ya babalado.*» (cf. couplet n° 2).

vant la résidence d'un Blanc, est à certains égards risible. De prime abord, cette situation provoque le rire à cause de son caractère insolite. Mais elle cesse d'être risible lorsqu'on considère qu'en réalité, le jeune villageois qui se réjouit d'être embauché par le Blanc qui l'a interrogé en français, ne comprend pas cette langue. La même situation incite alors la compassion, dans la mesure où la connaissance du français est synonyme de privilège dans la dernière phrase de la chanson: «*Koyeba falase eloko malam*»; c'est-à-dire: «*Connaître le français est une bonne chose*».

#### 6.4.6.3. L'incapable qualifié de farceur

Pour être tenu en mésestime, l'incapable qualifié de farceur se voit attribuer comme caractère défavorable l'incapacité d'entretenir une maîtresse, c'est-à-dire de pourvoir aux besoins matériels de cette dernière comme font les nouveaux riches. Sont censées constituer la société des rieurs les sympathisants des jeunes femmes qui, pour améliorer leurs conditions, aspirent à devenir les «*deuxièmes bureaux*» des nouveaux riches. La locutrice qui les représente est une jeune femme délaissée par l'incapable, qui lui avoir fait maintes promesses jamais réalisées.

La prosopographie est évidemment le procédé par lequel est suggéré l'exclusion de l'incapable qualifié de farceur par la jeune femme désabusée. Elle porte sur les intrigues galantes éphémères, les fausses promesses faites aux femmes et l'insolence. À cet égard, les propos suivants que la jeune femme

désabusée lui tient dans le deuxième couplet préludent la description de la conduite de ce dernier: «Tu m'aimes trop vite; tu me délaisses trop vite. / J'apprends que tu ne gardes jamais longtemps les femmes. / Tu m'avais dit de trouver une maison [à louer]. / J'ai trouvé une maison, Papa! / Installe-moi dans une maison, comme je le désire<sup>211</sup>».

Dans le reste des couplets, les comportements de l'incapable jugés indignes de ceux qui entretiennent les «deuxièmes bureaux» sont grossis pour susciter l'indignation des auditeurs. Ainsi est campé un homme qui non seulement est incapable de casser sa maîtresse dans une maison à louer, mais qui va jusqu'à se révolter contre la mère de celle-ci au sujet de la garantie pour la maison à louer pourtant promise par lui. Il en va de même pour les méchancetés qu'il dit à la jeune femme désabusée au sujet des fausses promesses de cadeaux luxueux -- les billets de voyage en Europe, les bijoux des Hindoux et le champagne pour l'anniversaire (cf. couplets n° 9, 11, 12).

Le portrait de l'incapable ainsi campé provoque évidemment le mépris pour celui-ci. Voilà pourquoi la jeune femme désabusée le qualifie de farceur et promet de se révolter contre lui et de le mépriser si elle le voit dans la rue. Il faut noter que la caricature de la conduite fait place à l'humour ici, alors que dans le seul propos qu'il tient à la jeune femme désabusée, l'homme que celle-ci a l'intention de traiter de farceur et de mépriser signale sa présence en disant: «Na'li awa»

---

<sup>211</sup>Nous traduisons: «Okolinga ngai noki noki; okosundola ngai noki noki. / Nayoki yo ovandaka na basi te. / Olobaki nazua ndako. / Nazui ndako, Papa! / Pemisa ngai na ndenge oyo nalingaka.»

(couplet n° 7), c'est-à-dire: «*Me voici*». Au reste, il faut remarquer qu'à cause de son caractère burlesque cette intervention est susceptible de provoquer un rire du plaisant chez tout auditeur de la chanson intitulée «*Farceur*».

### 6.5. Conclusion

Pour clore le présent chapitre en récapitulant, rappelons que nous nous sommes inspiré de la théorie du «*problème sociologique du rire*» préconisée par E. Dupréel, qui intègre dans une approche du rire comme un langage social les explications philosophiques classiques des causes du rire par les théories de la dégradation et les théories du contraste. Selon l'approche dupréelienne, qui va plus avant en expliquant ce que ces théories ne font que constater, le rire se produit dans les réactions sociales, et il y en a deux sortes: le rire d'accueil et le rire d'exclusion. Il s'ensuit que l'explication du comique doit porter sur la description des groupes sociaux tenus à distance, et sur l'analyse détaillée des procédés par lesquels est suggérée l'exclusion de l'être moqué, c'est-à-dire les procédés de son inclusion dans un groupe social tenu à distance.

L'analyse de texte a procédé par les catégories de groupes sociaux tenus à distance et dans chacun desquels les personnages-types moqués sont réunis par un caractère défavorable commun: les vieux coquets qui flirtent avec les jeunes du sexe opposé, dont Chérie Bondowe, Papa Bondowe, la vieille innommée qui entretient le jeune Mongali et la commerçante âgée qui entretient l'étudiant Mario, sont réunis par l'âge avancé et la

conduite incongrue; les gigolos le sont par la fréquentation des femmes âgées fortunées et des femmes entretenues par les nouveaux riches; les caractères défavorables des nouveaux riches sont la malversation et l'entretien de maîtresses, appelées «*deuxièmes bureaux*»; les rivales, en l'occurrence les «*deuxièmes bureaux*» et les épouses légitimes des nouveaux riches, ont pour caractères défavorables respectifs la trahison d'une amie intime et la monopolisation d'un mari fortuné; constituant le groupe social des parents, l'entourage du directeur général enclin au tribalisme et les parents de l'universitaire promu cadre supérieur du parti unique ont pour caractères défavorables communs les rivalités d'intérêt les opposant aux personnages qui ne sont pas issus de leur tribu ou de leur famille; le parasitisme et d'autres formes de vices réunissent dans le groupe social des nécessiteux les personnages-types tels que la quémandeuse de vêtements, dans la chanson intitulée «*Iluse*», et le farceur qui, incapable de pourvoir aux besoins matériels d'un «*deuxième bureau*», ne sait faire aux jeunes femmes dont il s'amourache que des promesses de cadeaux luxueux jamais tenues.

Les principaux procédés ayant servi aux différents riens à suggérer l'exclusion de ces personnages-types sont notamment le surnom, le sobriquet moqueur, la qualification injurieuse, la description prosopographique, l'exagération caricaturale, la comparaison burlesque, la métaphore, le paradoxe, l'ironie.

De l'utilisation de ces procédés, ont résulté à la fois le rire d'accueil et le rire d'exclusion au dépens d'un certain nombre de personnages moqués par les différentes sociétés des

rieurs qui les incluent dans divers groupes sociaux tenus à distance. Par exemple, la description burlesque de l'accoutrement des vieux coquets provoque un rire d'accueil qui est pour les jeunes Kinois l'occasion de communier dans le sentiment d'être de leur temps. Mais par rapport à la description prosopographique des vieilles coquettes, les exigences immodérées des gigolos deviennent des peines méritées dont les défenseurs des bonnes moeurs s'égayent à bon droit au dépens des mêmes vieilles coquettes. Il en va de même pour la description burlesque des conséquences des mauvais traitements infligés à la commerçante âgée par le gigolo Mario, qui en est expulsé par elle et qui retourne chez ses parents appauvris, où il ne retrouve pour dormir que son vieux berceau.

Pour ce qui concerne la description burlesque dans la scène de l'interruption du rendu amoureux de Mongali avec la jeune femme qui envoie ce dernier se cacher sous le lit, la société des rieurs est constituée par les partisans du phénomène de *«deuxième bureau»* dont ce rire renforce le sentiment d'appartenance à un groupe. En revanche, les adversaires du phénomène de *«deuxième bureau»* sont censés constituer la société des rieurs dans le cas du rire provoqué par l'ébranlement de l'orgueil du riche cocu, qui réalise qu'un gigolo passe chez sa maîtresse avant lui. Quant à la caricature de la conduite d'Azuakate, la campagnarde qui devient le *«deuxième bureau»* d'un riche kinois et qui mange un pain de savon jaune qu'elle prend pour le fromage, c'est au tour des épouses légitimes des riches polygames citadins d'en constituer la société des rieurs.

Le rire au dépens des méchants parents de l'universitaire promu cadre supérieur du parti unique résulte de la caricature de la conduite et de l'ironie par lesquelles ces derniers sont ridiculisés; les sympathisants des brus maltraitées par les beaux-parents sont censés en constituer la société des rieurs. D'autre part, l'ironie fine est aussi le procédé servant aux «deuxièmes bureaux» à railler l'épouse légitime nommée Mama na Kyky. Dans le cas du rire résultant du rabaissement de monsieur le directeur général et de son entourage par les métaphores du norcissement de l'oreille et de la transformation du bureau en cuisine, la société des rieurs est constituée par les victimes du tribalisme et de la corruption sévissant au bureau du même directeur général.

L'analyse des mécanismes du rire ainsi faite illustre bien la proposition dupréelienne selon laquelle l'appréciation du comique exige que le lecteur et l'auditeur «se placent dûment comme les spectateurs au théâtre, au point de vue du groupe actif, la société des rieurs» (Dupréel, p. 240), et qu'ils soient au fait de l'existence des groupes sociaux que la société des rieurs tient à distance. Mais la satire n'est pas le propos d'E. Dupréel, qui se contente de dire qu'elle retient du rire d'exclusion le piquant, la force et l'acreté, à la différence de l'humour, dont «La malignité qu'il implique n'est qu'une condition et n'est pas dans l'intention essentielle» (ibid., p. 253). Nous comptons aborder la question de l'intention maligne essentielle à la satire dans la conclusion générale de la thèse, qui est consacrée à l'interprétation des messages satiriques des différentes chansons analysées.

## Chapitre VII

### INTERPRÉTATION DES MESSAGES SATIRIQUES: REMARQUES CONCLUSIVES

Si nombreux sont ceux qui attribuent à Franco des intentions satiriques, les spécialistes soulignent pour leur part l'ambiguïté de son oeuvre. Ainsi, C. Stapleton<sup>177</sup> note que les auditeurs européens avaient interprété la chanson intitulée «*Lettre à M. le directeur général*» comme une attaque contre le président Mobutu, mais que Franco l'a nié (Stapleton, p. 148-149). Dans le même ordre d'idées, G. Ewens rapporte qu'en 1980<sup>178</sup> la chanson intitulée «*Tailleur*» mit le feu aux poudres, certaines gens ayant pris pour cible de sa satire le premier ministre Kengo (Ewens, 1986, p. 25). Rappelant que du propre avis de Franco les auditeurs sont libres d'interpréter les messages de ses chansons comme bon leur semble, G. Ewens considère toutefois que même dans une chanson de louange les paroles à double tranchant de ce dernier peuvent avoir un tour ironique. Katik Bakomba abonde dans le sens de G. Ewens en faisant remarquer qu'en dépit des affinités avec le pouvoir, Franco était irrespectueux «*au point de s'en prendre toujours par métaphores et souvent à demi mot, aux puissants du régime qui appauvrissent la société, délaissent leurs "épouses" [...]*» (Katik, p. 23). Bref, les propos des spécialistes cités suggèrent la nécessité de choisir soigneusement l'approche de

<sup>177</sup>Spécialiste londonien de la musique pop africaine, C. Stapleton a fait cette constatation lors d'un voyage d'études à Kinshasa en 1985.

<sup>178</sup>Si l'observation de G. Ewens demeure pertinente, il faut toutefois préciser que Kengo wa Dondo n'était pas encore premier ministre en 1980, et qu'il l'est devenu 1982.

l'interprétation des messages satiriques de l'oeuvre de Franco, qui est ambiguë.

### 7.1. Approche de l'interprétation des messages satiriques

Les critiques des travaux qui lui ont été consacrés montrent que la satire est un sujet qui prête à la controverse et que les voies ouvertes par ses théoriciens sont rarement contiguës<sup>274</sup>. Selon L. Feinberg<sup>275</sup>, non seulement les spécialistes ne conviennent pas d'une définition de la satire qui soit acceptable par tous, mais aucune définition satisfaisante de celle-ci n'est par ailleurs possible (*Feinberg, 1968, p. 31*). J. Jensen lui emboîte le pas en disant qu'en dépit de tout ce qui a été écrit sur la satire depuis l'Antiquité, personne n'a réussi à la définir (*Jensen, p. ix*). R. Elliott attribue à son tour la cause de cet échec à la nature protéenne de la satire: «*It is a notoriously slippery term, designating, as it does, a form of art and a spirit, a purpose and a tone*» (*Elliott, 1960, p. viii*). Son opinion est partagée notamment par S. Valle-Killeen, qui ajoute que la nature protéenne de la satire fait obstacle non seulement à une définition précise de celle-ci, mais aussi à toute analyse explicite de ses techniques structurales (*Valle-Killeen, p. 14*).

<sup>274</sup>Nous résumons succinctement l'opinion sur la complexité de la satire donnée par Lilian Bloom et Edward Bloom, in *Satire's Persuasive Voice*, Ithaca & London, Cornell Univ. Press, 1979, p. 15-30).

<sup>275</sup>Leonard Feinberg a consacré deux livres à la satire dans les années 60: *Introduction to Satire* (Ames, Iowa State University Press, 1967) et *The Satirist: His Temperament, Motivation, and Influence* (Ames, Iowa University Press, 1963).

Mais les diverses voies ouvertes par les théoriciens de la satire se prêtent bien à une classification en deux catégories, soit les approches de la satire en tant que genre littéraire, où l'étude d'une oeuvre satirique exige qu'on la situe par rapport à ses sources, et celles où la satire est un mode d'expression qu'il convient de décrire comme une agression verbale qui expose au ridicule un aspect de la réalité historique.

L'opinion qui considère la satire comme un genre littéraire est très répandue. Pour citer quelques-uns des théoriciens qui la soutiennent, G. Highet prône l'induction aristotélicienne comme méthode pour faire l'étude formelle de la satire. Appliquée aux oeuvres littéraires qui à travers l'histoire de la littérature européenne ont été qualifiées de satiriques, cette approche lui permet de retenir trois caractéristiques pertinentes de la satire: une définition générique donnée par l'auteur, le pedigree de l'oeuvre, le choix et le traitement, dans l'oeuvre en question, d'un sujet traditionnellement considéré satirique (*Highet, 1962, p. 13-16*).

Abondant dans le sens de G. Highet, M. Jones-Davies propose à son tour d'expliquer la fonction satirique d'une oeuvre en situant celle-ci par rapport à ses sources -- grecques, romaines et médiévales en ce qui concerne les oeuvres satiriques de la renaissance (*Jones-Davies, p. 5*). C'est aussi la perspective dans laquelle M. Bakhtine<sup>276</sup> situe l'explication de la satire

<sup>276</sup>Michel Aucouturier. «Préface», in *Esthétique et théorie du roman*: par Michel Bakhtine, traduit du russe par Daria Olivier. Paris, Gallimard, 1978, p. 17-18.

ménippée, genre satirique qui se caractérise par l'association du grotesque, du fantastique et de la profondeur philosophique.

En revanche, les tenants de la tendance opposée soutiennent que les tentatives de définition et de description de la satire comme genre littéraire ne tiennent pas. C'est ainsi, écrit P. Spacks, que l'opinion classique ayant persisté jusqu'au dix-huitième siècle a mis l'accent sur l'intention morale de la satire, que le dix-neuvième siècle a apporté une satire qui exalte l'individu et n'implique aucun programme de réforme, tandis que les définitions du vingtième siècle ont abandonné l'idée de l'intention morale de la satire pour insister sur celle de ses techniques:

*«These sketchily summarized positions may stand as representative of the modern critical view of satire. They reflect the shift in satiric practice from the eighteenth century to our own time. [...] We are conscious of passion in the satire of our own time, less aware of moral purpose.» (Spacks, 1968, p. 14).*

La satire d'aujourd'hui est donc pour P. Spacks davantage un mode d'expression qu'un genre littéraire. Mais la conclusion à laquelle elle arrive est basée sur la définition de la satire proposée par N. Frye, qu'il cite en disant ce qui suit: *«Only two elements are essential to satire, Professor Frye writes: "one is wit or humor founded on fantasy or a sense of the grotesque or absurd, the other is an object of attack."» (loc. cit.).* Or une lecture serrée des extraits suivants de *l'anatomie de la critique*<sup>11</sup> permet au lecteur

---

<sup>11</sup>N. Frye y définit la satire et l'ironie comme deux formes mythiques de l'expérience quotidienne, deux tentatives de représentation, sans transposition idéale, des ambiguïtés et des éléments complexes d'une vie réelle.

de le constater, N. Frye ne néglige nullement l'intention morale de la satire :

*«The chief distinction between irony and satire is that satire is militant irony: its moral norms<sup>178</sup> are relatively clear, and it assumes standards against which the grotesque and absurd are measured.» (Frye, 1957a, p. 224).*

*«[.] Satire demands at least a token fantasy, a content which the reader recognizes as grotesque, and at least an implicit moral standard, the latter being essential in a militant attitude to experience.» (loc. cit.).*

Bref, les propos de P. Spacks risquent de nous faire croire à tort que la définition de la satire proposée par N. Frye est dépourvue de toute idée d'intention morale.

Rappelons que si la plupart des théoriciens sont acquis à l'idée que la définition de la satire comme mode d'expression n'exclut pas l'intention morale du satiriste, ils ne s'entendent pas toujours sur la question des normes d'évaluation de cette même intention satirique. Cependant, leurs opinions se laissent grouper autour de deux tendances. Selon la première tendance<sup>179</sup>, le fait que l'attaque de la satire est indirecte oblige en effet le satiriste à préciser au lecteur ses normes de croyance et de vérité morale. Cette opinion est toutefois réfutée par de nombreux tenants de la tendance opposée. Ainsi, A. Kernan<sup>180</sup> soutient qu'au lieu d'être axée sur la présence de

<sup>178</sup>C'est nous qui soulignons.

<sup>179</sup>A. Tibbetts (cf. *Norms [.]*, p. 2-4) est l'un des théoriciens qui souscrivent à cette tendance.

<sup>180</sup>Cf. *Norms [.]*, p. 12-13.

normes, la définition de la satire doit l'être sur différents modèles de futilité et de grotesque créés dans l'oeuvre par les actions des crétins. Pour sa part, N. Knox<sup>181</sup> trouve que l'auteur n'est pas tenu de préciser dans l'oeuvre les normes d'évaluation de la satire, quoiqu'il ait besoin d'un idéal pour créer le contraste nécessaire à la définition du futile et du grotesque qui confèrent à l'oeuvre son caractère satirique. N. Frye<sup>182</sup> considère à son tour que l'idée de norme morale est inhérente à la satire dans la mesure où celle-ci présente son objet comme étant grotesque et où, par définition, est grotesque ce qui s'écarte d'une norme.

Nous accorderons aux tenants de cette dernière tendance que les jugements qu'appelle l'attaque de la satire découlent des principes normatifs, mais qu'ils font usage de critères reconnus tacitement. En ce qui concerne le repérage des cibles de la satire dans un texte et les normes d'évaluation des intentions satiriques, nous prendrons en particulier l'avis de J. Dane, qui propose de considérer un texte satirique sur la base de ses référents et de la réaction interprétative du lecteur (Dane, p. 146).

Rappelons que de ce point de vue, est qualifié de satirique un texte qui a rapport à un référent nommable au sujet duquel il insinue une déclaration négative. Ce référent peut être un auteur, un autre texte, un fait social réel ou imaginé.

<sup>181</sup>*Norms* [.], p. 18.

<sup>182</sup>*Ibid.*, p. 9.

Le texte satirique servant par ailleurs de glose à son référent, c'est-à-dire de commentaire malveillant sur lui, l'interprétation du message satirique exige que l'analyste établisse l'univers du référent et qu'il le compare négativement à l'univers imaginaire du texte qualifié de satirique (Dane, p. 146-147).

Dans le cas des chansons dont nous interprétons les messages satiriques, il faut d'abord retenir qu'en 1970<sup>213</sup> le président Mobutu avait promis de chercher à ce que l'économie nationale profite à tous les citoyens, que chacun d'eux vive de façon recommandable, de telle sorte que le niveau de vie de son pays soit le plus élevé d'Afrique en 1980: d'où le titre d'«*Objectif 80*» que porte l'une des chansons de propagande politique produite la même année 1970. Nous considérons l'univers de la même chanson de propagande comme le principal référent au sujet duquel les chansons satiriques dont les mécanismes du rire ont été étudiés au chapitre précédent insinuent des déclarations négatives. Aussi notre interprétation des messages satiriques porte en particulier sur la comparaison de son univers aux univers racontés dans les chansons satiriques. Seront également pris en considération, dans une certaine mesure, les univers des chansons de propagande politique restantes.

Est au centre de l'interprétation des messages des chansons satiriques l'expression de la vision du monde des masses populaires, qui contredit la soi-disant idéologie du régime

<sup>213</sup>Le président Mobutu était candidat unique à sa propre succession aux premières élections présidentielles truquées de cette même année 1970, élections qui visaient au retour à la démocratie constitutionnelle annoncée par lui aussitôt après le coup d'État qui l'a porté au pouvoir en 1965.

mobutiste feignant de prôner l'équité et le bien-être public. C'est ainsi qu'au départ l'analyse de texte a porté sur le découpage et la mise en relation des éléments constitutifs des visions du monde dans les différentes chansons qui composent le corpus étudié. À cet égard, il nous a fallu au préalable examiner un certain nombre d'approches structurales afin de déterminer la plus appropriée.

Nous avons ainsi retenu de la *Morphologie du conte* la question des unités constitutives du récit, à savoir les actions des personnages appelées fonctions par V. Propp, qui préconise l'étude du conte merveilleux russe à partir d'elles. Nous avons en outre noté la substitution du «*motifème*» à la fonction, dans les «*modèles structuraux des contes des Indiens de l'Amérique du Nord*» d'A. Dundes, et le groupement en séquences des actions et des événements auxquels la fonction est appliquée, dans «*La logique du récit*» de C. Bremond.

L'examen des approches structurales citées nous a permis de constater que l'ordonnance des unités constitutives du récit s'y fait selon la loi de leur succession chronologique. Or les inégalités socio-économiques dans l'oeuvre satirique de Franco que nous étudions constitue un thème littéraire, qui se définit comme une construction élaborée à partir d'éléments discontinus et non comme un segment d'énoncés isolable à l'intérieur du continuum du texte.

Voilà qui explique que, pour découper et mettre en relation les éléments constitutifs des visions du monde nécessaires à l'interprétation des messages satiriques en rapport avec le

même thème des inégalités socio-économiques, nous avons choisi de nous inspirer d'une approche structurale paradigmatique qui s'apparente davantage à l'analyse structurale préconisée par C. Lévi-Strauss qu'à l'analyse structurale syntagmatique proppienne, en l'occurrence les modèles actantiels greimassiens. Ce faisant, nous avons d'abord noté que selon l'approche structurale lévi-straussienne, d'une part, l'ordre de succession chronologique se résorbe dans une structure matricielle atemporelle dont la forme est constante, et les déplacements de fonctions ne sont plus qu'un des modes de substitution de ces dernières «*par colonnes, ou fractions de colonnes, verticales*»; d'autre part, l'univers du conte doit être défini progressivement et analysé «*en paires d'oppositions diversement combinées au sein de chaque personnage*» (Lévi-Strauss, 1973, p. 165).

À l'instar de l'approche structurale lévi-straussienne, les modèles actantiels greimassiens permettent d'envisager non seulement la réunion de toutes les fonctions manifestées dans un corpus et attribuées à un seul actant sémantique (Greimas, 1966, p. 173-174), mais aussi la définition du rôle thématique par «*la réduction de la configuration discursive à un seul parcours figuratif réalisé ou réalisable dans le discours*» (Greimas, 1973, p. 174) et «*la réduction de ce parcours à un agent compétent qui le subsume virtuellement*» (loc. cit.). Ainsi, un personnage se définit «*comme un des actants d'un univers idéologique*» et «*comme un des actants à l'aide desquels se conceptualise une axiologie collective*» (loc. cit.).

Pour désigner l'agent compétent auquel est réduit le parcours figuratif réalisé dans le discours, nous avons substitué

au terme greimassien d'«acteur» celui de personnage en ce qui concerne les chansons de propagande politique. Quant à ceux des chansons satiriques, nous les avons désignés par le terme de personnages-types emprunté à G. Lucaks, qui associe les facteurs déterminant l'essence la plus intime de la personnalité d'un personnage à «l'une des tendances importantes qui conditionnent l'évolution sociale» (Lukacs, 1960, p. 238).

Le concept de personnage-type nous a ainsi permis de relever des catégories de personnages dont la disparité de niveaux de vie reflète la configuration de la société zaïroise après la création, en 1973, d'une bourgeoisie nationale grâce à l'attribution aux membres de la famille présidentielle et aux barons du mobutisme des petites et moyennes entreprises ravies aux étrangers par les mesures de zaïrianisation. C'est en ce sens que la comparaison de l'univers merveilleux d'«Objectif 80» -- où le président Mobutu promet de chercher à ce que l'économie nationale profite à tous ses compatriotes et que chaque citoyen vive de façon recommandable -- aux univers des chansons comiques -- où le ridicule de nombreux personnages-types est conté en l'associant aux dures réalités économiques et sociales de tous les jours -- produit l'effet satirique. Cette comparaison est faite en rapport avec la distribution inique des richesses nationales et l'inégalité de niveau de vie qui en a résultée.

## 7.2. La distribution inique des richesses nationales

À l'opposé de l'univers merveilleux de la chanson de propagande politique intitulée «Objectif 80», la distribution équi-

table des richesses nationales promise par le président Mobutu n'a pas eu lieu. En effet, les chansons satiriques mettent en scène des personnages-types appartenant à différentes catégories sociales dont la plupart ne sont pas touchées par le rôle de l'État dans la production et la répartition des richesses nationales, à savoir, d'une part, une poignée de nantis ayant souvent des privilèges, d'autre part, un grand nombre de nécessiteux dont la survie dépend en grande partie du bon vouloir des mêmes nantis.

La catégorie des nantis comprend d'abord des personnages-types dont les rôles thématiques suggèrent qu'ils jouissent des privilèges leur attribués par l'État, au préjudice de la grande majorité des citoyens plus ou moins appauvris. C'est ainsi que dans la chanson de Franco intitulée «*Lisolo ya Adamo na Nzambe*», chanson dont l'univers imaginaire rappelle les mesures de zairianisation de 1973, le nouveau riche qui convoite les femmes et les filles de ses voisins a été enrichi brusquement, alors que ses amis et ses collègues, dont les femmes lui quémangent de l'argent, sont restés pauvres.

Une situation semblable prévaut dans une autre chanson de Franco intitulée «*Lettre à M. le directeur général*», dont l'univers rappelle aussi les mesures de zairianisation. Ses personnages-types se répartissent en effet en deux catégories: d'une part, un directeur général qui distribue à qui les lui demande les biens de l'entreprise d'État dont la direction lui a été confiée et l'entourage de celui-ci, composé de fonctionnaires qui se sont lancés dans le commerce et de ses frères de tribu qui

ont fait de la corruption la règle à la direction générale de l'entreprise d'État; d'autre part, un fonctionnaire intègre n'appartenant pas à la tribu du directeur général et révoqué sans préavis par ce dernier, ainsi que la grande majorité des citoyens qui requièrent les services de l'entreprise d'État et qui font les frais de la corruption.

«*Nakoma mbanda ya mama ya mobali na ngai*» est une autre chanson de Franco dont les rôles thématiques des personnages-types illustrent bien la distribution inique des richesses nationales. On y retrouve en effet un autre nanti typique du régime oligarchique de Mobutu, à savoir un universitaire nommé à un poste supérieur après avoir été envoyé en formation en Europe par le parti-unique. Faut-il rappeler que les privilèges liés à sa nomination lui permettent de prendre en charge ses propres parents désoeuivrés et qu'ils causent par ailleurs l'exode des misérables habitants de son village natal venus vivre en parasites chez lui à Kinshasa.

Outre l'oeuvre de Franco, la distribution inique des richesses nationales est dénoncée notamment à travers le rôle thématique d'un personnage-type de la chanson de Rochereau intitulée «*Londende ya bolingo*», où un caissier de l'État offre de prendre en charge une jeune femme à laquelle il promet, entre autres, des voitures pour faire des taxis. Par contraste, dans la chanson intitulée «*Mwana'nsuka*», les parents villageois du malheureux Mbuta Miyalu n'arrivent même pas à trouver le travail de boy qu'ils sont venus chercher à Kinshasa.

Il y a une autre catégorie de nantis dont les rôles théma-

tiques ne permettent pas de déterminer les sources de revenus ainsi que les relations probables avec le mobutisme, mais au bon vouloir desquels dépend également la survie de nombreux personnages-types moins fortunés. C'est le cas du riche nommé Feli, dont on ignore la profession, mais qui héberge au quartier luxueux de Binza et fait voyager en Europe une pauvre écolière campagnarde venue passer les vacances à Kinshasa (cf. «Azuate azwi lelo»). Il en va de même pour d'autres personnages-types nantis des chansons de Franco, dont Papa na Kyky qui fait bâtir une maison pour l'amie intime de sa femme devenue sa maîtresse (cf. «Mama na Kyky»); le riche Mahindua qui héberge au quartier luxueux de Binza à Kinshasa et fait voyager en Europe l'amie intime de sa femme également devenue sa maîtresse (cf. «Mobali malam») ; le riche Lufingu qui envoie sa femme en Europe pour y élever leurs enfants, alors qu'il vit à Kinshasa (cf. «Tu vois», «Mamu», «La réponse de Mamu»).

Dans la chanson de Rochereau intitulée «Mongali», il faut citer, d'une part, l'apologiste de la polygamie pour les nouveaux riches, d'autre part, la jeune femme qu'il héberge dans une maison à louer avant qu'elle ne se retrouve dans la rue, ainsi que son jeune amant Mongali.

Outre ces personnages-types masculins nantis, il y a dans les chansons satiriques de Franco des personnages-types féminins qui produisent des revenus en vendant diverses denrées au marché et dont dépendent des nécessiteux. C'est le cas de la vieille Chérie Bondowe, qui, dans la chanson du même nom, tient un débit de boissons pour gagner l'argent nécessaire à l'entre-

tien des «chouchoux», c'est-à-dire ses gigolos. Il en est de même pour Riyuma, la commerçante âgée qui entretient l'étudiant Mario et qui vient souvent en aide à ses parents appauvris (cf. «Mario», «La réponse de Mario»). Dans la chanson intitulée «Iluse», un autre personnages-type féminin disposant de revenus non définis vient aussi souvent en aide à une amie sans ressources, qui n'a cesse de lui emprunter ses vêtements qu'elle prête à son tour à ses propres copines pauvres et sans adresses fixes.

En dehors de l'oeuvre de Franco, on citera notamment la vieille innommée, qui, dans la chanson de Rochereau intitulée «Mongali», entretient un gigolo du même nom.

Enfin, il y a une catégorie de personnages-types n'ayant pas de sources de revenus, auxquels nul ne vient en aide et dont certains survivent en se servant des autres. En font partie notamment les *balados*<sup>24</sup>, qui dépouillent des bijoux lui prêtés par son amie nantie la quémanteuse de vêtements appelée Iluse (cf. «Iluse»); les copines de la même Iluse n'ayant pas d'adresses fixes et disparaissant dans la nature avec les vêtements empruntés que leur prête cette dernière; l'ancienne copine qui en veut à Mamu après avoir vainement tenté de ravir à celle-ci son riche mari Lufingu qui a par ailleurs refusé de lui faire un don de voiture; l'incapable qui n'a cesse d'abandonner ses maîtresses parce qu'il n'a pas les moyens de subvenir à leurs besoins matériels et la jeune femme qui l'affuble du qualificatif de «farceur» pour l'avoir ainsi abandonnée.

<sup>24</sup>C'est-à-dire les voleurs à la tire.

### 7.3. L'inégalité de niveaux de vie

La promesse selon laquelle le président Mobutu chercherait à ce que «chaque Congolais vive bien, d'une façon recommandable», n'a pas été tenue non plus. En effet, les rôles thématiques des personnages-types des chansons satiriques représentant différentes catégories sociales révèlent non seulement que les niveaux de vie de ces dernières reflètent la distribution inique des richesses nationales, mais que souvent les nombreux nécessiteux dépendant des nantis minoritaires pour survivre sont dépouillés de leur dignité, ce qui n'est évidemment pas une façon recommandable de gagner sa vie.

En ce qui concerne les nantis jouissant des privilèges attribués par l'État, c'est ainsi que le P.D.G. de «Lettre à M. le directeur général» distribue les biens de l'entreprise d'État à ses parents et à qui les lui demande, mais qu'il met à la porte un honnête fonctionnaire n'ayant pas la même origine tribale que lui. Dans «Lisolo ya Adamo na Nzambe», non seulement le nouveau riche acquiert argent, mercedes et appartements, mais il cherche par ailleurs à prendre en mariage polygamique une femme parlant français et invite à ses appartements les femmes de ses collègues auxquelles il offre des dons d'argent en échange de leurs faveurs. Il en va de même pour le caissier de l'État, qui propose à une jeune femme des billets de voyages en Europe et des voitures pour faire des taxis, mais à condition qu'elle devienne sa maîtresse (cf. «Londende ya bolingo»). C'est aussi le cas de l'universitaire et cadre supérieur qui a une deuxième

femme, héberge ses parents auxquels il fait par ailleurs des dons d'argent et prend en charge nombre d'habitants de son village natal venus vivre en parasites chez lui à Kinshasa. Cependant, ces derniers s'exposent à la risée du public kinois sympathisant avec l'épouse légitime du même universitaire et cadre supérieur qui se plaint de leur caractère envieux, de leur appetit d'ogre et de leur monstre d'ingratitude.

Des situations analogues prévalent dans les chansons satiriques où les sources de revenus des personnages-types nantis ne sont pas définies. Ainsi, dans la chanson intitulée «*Azuakate azwi lelo*», le riche nommé Feli voyage en Europe avec sa jeune concubine à laquelle il achète par ailleurs une voiture et une villa au quartier luxueux de Binza. Or la jeune concubine est l'objet de risée, l'épouse légitime de Feli l'affublant du sobriquet moqueur d'*Azuakate*, qui rappelle sa pauvreté originelle, en plus de se plaindre de sa rusticité indigne d'une femme de la haute société. C'est aussi le cas de la chanson intitulée «*Mongali*», où l'apoloqiste de la polygamie urbaine pour les nouveaux riches héberge dans une maison à louer une jeune femme qu'il a réussi à prendre en mariage polygamique en faisant valoir sa richesse, mais qu'il ne va pas tarder à mettre dehors, de telle sorte qu'elle est réduite à l'errance dans la rue. Quant au jeune *Mongali* qui vit en cachette avec cette dernière, il est obligé de se cacher du riche polygame jusqu'au jour où il est découvert sous le lit et est également mis dehors.

D'autres variantes de ces situations prévalent dans les chansons satiriques où c'est au tour des épouses légitimes, ac-

cusées de jalousie futile par les concubines de leurs riches maris, d'être l'objet de risée. Ainsi, dans la chanson qui porte son nom, Mama na Kyky se fait dire par une ancienne amie devenue une maîtresse de son riche mari Papa na Kyky que si elle veut revendiquer le monopole de ce dernier, elle devrait lui demander de se promener avec sa photo collée sur le front. Kabibi est également ridiculisée de la même façon par une ancienne amie devenue une maîtresse de son riche mari Mahindua, qui a acheté à cette dernière une maison au quartier luxueux de Binza à Kinshasa et qui lui a donné un carnet de chèques pour faire des courses en Europe (cf. «*Mobali malam*»). Enfin, Mamu, l'épouse légitime que le riche Lufingu a envoyée en Europe pour y élever leurs enfants, à laquelle il a donné un carnet de chèques et une voiture, est accusée de prostitution, de médisance et de trahison par son ancienne amie à laquelle ce dernier a refusé d'acheter une voiture (cf. «*Tu vois?*», «*Mamu*», «*La réponse de Mamu*»).

S'agissant des personnages-types féminins qui produisent des revenus et qui entretiennent des gigolos, il faut retenir que seule Chérie Bondowe ne tient pas des propos dénigrants au sujet de ses *chouchoux*, bien que le personnage-type qui les représente ne cache pas son intention de l'exploiter en s'amourachant d'elle pour lui soutirer l'argent et pour la cuisine délicate. En effet, la vieille qui entretient le jeune Monqali se plaint que la cuisine délicate et les dons d'argent exigés par ce dernier l'appauvrissent. Pour sa part, non seulement la vieille Riyuma accuse son gigolo Mario de lui envier ses biens,

mais elle finit par le mettre dehors, de telle sorte qu'il retourne chez ses parents appauvris et qu'il n'y retrouve pour dormir que son vieux berceau qui déverse le gazon ayant servi de rembourrage.

Il n'y a évidemment rien de recommandable dans la façon dont vit chacun des nécessiteux auxquels nul ne vient en aide, qu'il s'agisse des *balados* qui dépouillent Iluse la quémandeuse des bijoux lui prêtés par une amie nantie, de la jeune femme qui qualifie de farceur l'incapable qui l'a abandonnée ou de ce dernier lui-même.

En revanche, la situation de Mbuta Miyalu et les circonstances des décès de la plupart de ses enfants inspirent la compassion plutôt que le rire. Réduit à la mendicité et comptant sur la divine providence pour améliorer sa condition, le misérable vieillard déclare en effet être dépassé par la faim et se livre à une réminiscence passionnante centrée autour d'une période de détresse pendant laquelle la mort lui a arraché tous ses douze enfants. On y apprend notamment que son troisième enfant est mort de tétanos, que sa fille unique est morte empoisonnée par ses copines prostituées jalouses d'elle, que son cinquième enfant est mort de kwashiorkor, que le sixième a été assommé au cours d'une bagarre dans un cabaret, que le septième a été tué à coups de couteau par des agresseurs en quête d'argent qu'il n'avait même pas, que le neuvième s'est infligé le supplice du feu après que sa femme l'eut quitté, etc.

Force est de constater que la réminiscence passionnante à laquelle se livre Mbuta Miyalu renferme des informations sur la

faim, les maladies infectieuses associées à la misère<sup>185</sup> et les actes de violence tels que le vol à main armée, l'empoisonnement, l'assassinat, le suicide par le supplice du feu, etc. En cela résumant les conditions de vie des nécessiteux représentés par Mbuta Miyalu et sa famille disparue.

Les rôles thématiques des personnages-types des chansons satiriques passés en revue suggèrent donc que le président Mobutu a non seulement manqué à sa promesse de faire profiter l'économie du pays à tous ses concitoyens, mais qu'il s'est en outre contenté d'attribuer des privilèges à ses parents et aux barons du mobutisme, au préjudice de la grande majorité des citoyens, paupérisés et abandonnés à leur triste sort. En d'autres termes, le président Mobutu a trompé par ses promesses dans la mesure où, sous son régime, le rôle de l'État dans la distribution inique des richesses nationales a contribué à l'émergence d'une nouvelle classe sociale des nantis et non à assurer le bien-être public attendus par tous les citoyens après les premières élections présidentielles au suffrage universel de 1970.

Il faut remarquer que les études à caractère sociologique sur le Zaïre corroborent la vraisemblance des suggestions faites à cet égard dans les chansons satiriques. Ainsi, selon une étude de W. MacGaffey sur la classe et le pluralisme social au

<sup>185</sup> Il s'agit notamment du kwashiorkor, «Syndrome de malnutrition observé en Afrique tropicale», «dû à une carence en protéines animales», et du tétanos, «Maladie infectieuse aiguë déterminée par le bacille de Nicolaïev», considérée comme une «maladie des travailleurs manuels à prédominance rurale» à laquelle prédisposent «plaies afrectueuses privées d'oxygène, plaies souillées de terre et de fumier» (c.f. *Dictionnaire encyclopédique Quillet*).

Zaire, l'appartenance à une classe est fonction, à la fois, des relations de «reproduction sociale» et de production économique. La reproduction d'une classe de génération en génération implique une distribution différentielle, au sein de la même structure institutionnelle, des soins médicaux, de l'éducation, de l'assistance juridique, etc. Autrement dit, le Zaire de Mobutu a connu l'émergence d'une classe de mieux en mieux définie de nantis, qui envoient leurs enfants à l'école privée ou à l'étranger et qui sont en mesure de procurer à leurs familles les soins médicaux dans les cliniques privées ou à l'étranger et d'importer des produits manufacturés ou d'équipements, etc. Se faisant, ils s'assurent la reproduction de leur classe (MacGaffey, 1990, p. 252).

Mais à la différence de l'article de W. MacGaffey et d'autres écrits à caractère sociologique sur le Zaire discutés au troisième chapitre, écrits dont les auteurs expriment ouvertement leurs opinions, il se pose dans les chansons satiriques le problème de l'intention signifiante dû au fait que les opinions des musiciens sont souvent voilées: d'où le décryptage de leurs messages implique l'intégration d'*«une hypothèse [...] concernant le projet sémantico-pragmatique de l'émetteur»* (Kerbrat-Orecchioni, p. 181).

Dans le cas de l'oeuvre de Franco, griot attitré du président Mobutu et auteur d'une grande partie des chansons satiriques produites au cours des deux dernières décennies, il faut retenir que ce dernier a été obligé d'affiner son art satirique à la suite d'un emprisonnement de trois mois en 1978. À cet égard, notre hypothèse est que le rire au sujet des tracas de

nombreux personnages-types plus ou moins pauvres voilant ses opinions sur le régime oligarchique de Mobutu, l'interprétation des messages satiriques de ses chansons requiert une comparaison des univers de celles-ci à l'univers de la chanson de propagande politique intitulée «*Objectif 80*», où le président Mobutu promet de chercher à ce que tous ses compatriotes profitent de l'économie nationale et que chaque citoyen vive bien.

Abordées de ce point de vue, les chansons de propagande politique de Franco permettent à l'auditeur de réaliser que le président Mobutu s'est affairé non point à améliorer le niveau de vie de chaque citoyen, mais à changer les noms et les symboles du pays (cf. «*République du Zaïre*»); à institutionaliser le MPR, parti-unique créé par lui, et le mobutisme, idéologie du même parti-unique (cf. «*Belela authenticité na Congrès*»); à contraindre ses concitoyens à lui rendre un culte et à les impliquer dans la propagande visant à pérenniser son régime (cf. «*Candidat na biso Mobutu*»). S'en tenant par ailleurs au thème de la satire amusée des inégalités socio-économiques, on peut conclure que les promesses électorales du président Mobutu, et non point les moeurs comiques des nombreux nécessiteux qui doivent leur survie au bon vouloir d'une minorité de nantis souvent associés à famille présidentielle et au régime mobutiste, sont les cibles de la satire. En effet, les tracasseries des nécessiteux constituent des déclarations négatives au regard desquelles ces promesses s'avèrent fausses.

## BIBLIOGRAPHIE

### 1. Écrits sur la musique et la chanson populaire

#### A. Monographies

ABRAHAMS, Roger, *Deep the Water, Shallow the Shore: Three Essays on Shantying in the West Indies*, Austin, University of Texas Press, 1974.

BEMBA, Sylvain, *Cinquante ans de musique du Congo-Zaïre (1920-1970)*, de Paul Kamba à Tabu Ley, Paris et Dakar, Présence Africaine, 1984.

BENDER, Wolfgang, *Sweet Mother: Moderne Afrikanische Musik*, München, Trickster, 1985.

BERGMAN, Billy, *Goodtime Kings: Emerging African Pop*, New York, Quil, 1985.

COLLINS, John, *Musicmakers of West Africa*, Washington, D. C., Three Continents Press, 1985.

DZOKANGA, Adolphe, *Chansons et proverbes lingala*, Paris, Conseil international de la langue française, 1978.

EWENS, Graeme, *Africa O-Ye!: A Celebration of African Music*, London, Guinness Publishing Limited, 1991.

-----, *Luambo Franco and 30 Years of OK Jazz: 1956-1986*, London, Off the Record Press, 1986.

KANZA, Matondo, *Musique zaïroise moderne*, Kinshasa, C.N.M.A., 1972.

KUBIK, Gerhard, *Musikgeschichte in Bildern: Ostafrika*, Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1982.

LONOH, Malangi Bokengele, *Négritude, africanité et musique africaine*, Kinshasa, Centre de Recherches Pédagogiques, 1990.

LONOH, Michel, *Essai de commentaire de la musique congolaise moderne*, Kinshasa, Ministère de Culture, 1966.

LOW, John, *Shaba Diary: A Trip to Rediscover the Katanga Guitar Styles and Songs of the 1950's and 60's*, Wien, Föhrenau, 1982.

MERRIAM, Allan, *The Anthropology of Music*, Chicago, Northwestern University Press, 1964.

NTUMBA, Muena Muanza, *Chants et métaphores populaires du Kasayi; pour une lecture du vécu social au Zaïre, de 1885 à 1982; thèse de*

doctorat, Université Laval, 1984.

STAPLETON, Chris, MAY, Chris, *African All-Stars: The Pop Music of a Continent*, London, Paladin, 1989.

TRACEY, Hugh, *Chopi Musicians: Their Music, Poetry, and Instruments*, London, Oxford University Press, 1948.

#### B. Articles

BARUANI, Mbayu, «Lecture pédagogique d'un texte de la musique zaïroise moderne: «Mabele» de Lutumba Ndomanueno (OK Jazz)», *Zaire-Afrique*, N° 238 (octobre 1989), p. 443-459.

BASILUA, Luzibu, «L'évolution de la mentalité zaïroise perçue dans sa musique», *Zaire-Afrique*, Vol. 13 (1973), p. 531-514.

BEBEY, Francis, «La chanson populaire en Afrique noire», *Balafon*, N° 42, p. 43-46.

«Behind the Mike in the Congo», *The Belgian Congo Today*, Vol. 2, N° 2 (April 1953), p. 65-66.

BLACKING, John, «Some Problems of Theory and Method in the Study of Musical Change», *Yearbook of the International Folk Music Council*, Vol. 9 (1977), p. 1-26.

-----, «The Value of Music in Human Experience», *Yearbook of the International Folk Music Council*, Vol. 1 (1969), p. 33-71.

BOLOKO, Kikata, «Une soirée d'apothéose après la mort de Franco», *L'As des As*, N° 29 (décembre 1989), p. 5.

-----, «OK Jazz, de la maladie à la mort. Quel sort?», *L'As des As*, N° 28 (décembre 1989), p. 4.

BOOTH, Mark, «Popular Music», in *Handbook of American Culture*, Vol. 1, ed. par Thomas Inge, Greenwood Press, 1978, p. 171-193.

BOUMBE, Gel, «Commandeur de l'Ordre National du Léopard», *L'AS des AS, Spécial Luambo Makiadi*, (novembre 1989), p. 26.

«Les Chanteurs à la Croix de Cuivre», *Le Courrier d'Afrique*, N° 342 (7 décembre 1948), p. 5.

CLAVET, Louis-Jean, «Métissage et Colonisation», *Vibrations*, N°1 (avril 1983), p. 22-27.

COPLAN, David, «The Urbanization of African Music: Some Theoretical Observations», *Popular Music*, 2 (1982), p. 113-129.

DUNLOP, Donald, «Popular Music Methodology», *Journal of Popular*

- Culture*, Vol. 9, N° 2 (1975), p. 375-383.
- ESSOMBA, Philippe, «Rochereau, 1000 chansons», *Bingo*, N° 349 (janvier 1982), p. 56-58.
- EUBA, Akin, «Music Adapts to a Changed World», *Africa Report*, Vol. 15, N° 8 (November 1970), p. 24-27.
- EWENS, Graeme, «The Passing of the "Sorcerer": Franco -- from precocious youth to legend», *West-Africa*, N°3766 (Octobre 1989), p. 1760.
- EYOBI, Motamba, «De la misère à la gloire», *L'AS des AS, Spécial Luambo* (novembre 1989), p. 9.
- , «Le secret du testament de Luambo dévoilé», *L'AS des AS, Spécial Luambo* (novembre 1989), p. 6.
- FABIAN, Johannes., «Popular Culture in Africa: Findings and Conjectures», *Africa*, N°48 (1978), p. 213-334.
- FREEDMAN, Jeffrey, «Le son d'amplificateurs lointains: une revue de la littérature sur la pop africaine», *Communication-Information*, Vol. 8, N°2 (août-septembre 1986), p. 23-49.
- GIROUX, Robert, «De la méthodologie dans l'étude de la chanson populaire d'expression française», in *La chanson en question(s)*, éd. Robert Giroux, Montréal, Triptyque, 1985, p. 26-54.
- GRENIER, Line, «La recherche fait la sourde oreille à la musique populaire. On ne connaît pas la chanson!», *Communication-Information*, Vol. 8, N°2 (août-septembre 1986), p. 83-110.
- HAMPTON, Barbara, «A Revised Analytical Approach to Music Process in Urban Africa», *African Urban Studies*, N°6 (1979-1980), p. 1-16.
- , «Toward a Theory of Transformation in African Music», in *Transformation and Resiliency in Africa as seen by Afro-American Scholars*, éd. Pearl T. Robinson et Elliott P. Skinner, Washington D.C., Howard Univ. Press, 1983, p. 211-229.
- HOOD, M., «The Reliability of Oral Tradition», *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 12, N° 2-3 (1959), p. 201-209.
- IMANA, Botumbi, «Grande réconciliation au sein de l'OK Jazz; Madilu à genoux devant la tombe de son père pour le pardon; Lutumba investi par Mama Makiese», *L'As des As*, N° 29 (décembre 1989), p. 4.

- KAEMMER, John, «Changing Music in Contemporary Africa», in *Africa*, ed. Phyllis M., et al., Bloomington & London, Indiana University Press, 1977, p. 367-377.
- KALA-LOBE, Henri, «Music in Cameroon», *West Africa* (8 nov. 1982), p. 2881-2882.
- KAMBO, K. M., «Autour d'une mesure», *Zaire*, N°304 (3 juin 1974), p. 51.
- KATIK, Diong Bakomba, «Franco ou l'itinéraire d'un enfant terrible», *Tam-tam*, N° 22 (décembre 1989), p. 23-23.
- KAZADI, Pierre., «Congo Music: Africa's Favourite Beat», *Africa Report*, Vol. 16, N°4 (1971), p. 25-27.
- KUBIK, Gerhard, «Neo-Traditional Popular Music in East Africa Since 1945», *Popular Music*, Vol. 1 (1981), p. 83-104.
- , «Stability and Change in African Musical Traditions», *The World of Music*, Vol. 28, N°1 (1986), p. 44-69.
- LONOH, Malangi Bokengele, «Kallé Jeef et la musique zaïroise moderne, 1951 - 1984», in *Hommage à Grand Kallé*, Kinshasa, Éditions Lokole, 1985, p. 59-66.
- , «Préface», in *Hommage à Grand Kallé*, Kinshasa, Éditions Lokole, 1985, p. 9.
- MORIN, Edgar, «On ne connaît pas la chanson», *Communications*, N° 6 (1965), p. 1-9.
- MUANDA, Nzuzi, et al., «La musique zaïroise moderne: inventaire», *Zaire*, N° (5 août 1974), p. 35-45.
- MUALABU, Musamba, «Luambo Makiadi. "Fou de musique", *Zaire*, N° 207 (24 juillet 1972), p. 38-39.
- MUKUNA, Kazadi, «The Origins of Zaïrean Modern Music: A Socio-Economic Aspect», *African Urban Studies*, 6 (1979-1980), p. 31-39.
- , «Trends of Nineteenth and Twentieth Century Music in the Congo-Zaire», in *Musikkulturen Asiens, Afrikas und Ozeaniens im 19. Jahrhundert*, Herausgegeben von Robert Günther, Regensburg Gustav Bosse Verlag, 1973, p. 267-283.
- MUSANGI, Ntemo, «Où s'oriente le marché des disques des orchestres du Shaba?», *Zaire*, N°194 (24 avril 1972), p. 39-40.
- NGANDU-NKASHAMA, Pius, «Ivresse et vertige; les nouvelles danses des jeunes au Zaïre», *Afrique littéraire et artistique*, N° 51 (1979), p. 94-101.

- OLEMA, Debhonvapi, «Rendre en français les images littéraires des textes de la chanson populaire urbaine du Zaïre en lingala», in *De paroles en figures. Essais sur les littératures africaines et antillaises; réunis et présentés par Christiane Ndiaye et Josias Semujanga*, Montréal, L'Harmattan, 1996, p. 79-112.
- , «Société zaïroise dans le miroir de la chanson», *Revue canadienne d'études africaines*, Vol. 18, N° 1 (1984), p. 120-130.
- RYCROFT, David, «The Guitar Improvisations of Mwenda Jean-Bosco (Part I)», *African Music*, Vol. 2, N°4 (1961), p. 81-98.
- , «The Guitar Improvisations of Mwenda Jean-Bosco (Part II)», *African Music*, Vol. 3, N°1 (1962), p. 86-102.
- SUPIC, I., «Les fonctions sociales de la musique», in *Musique et société; Hommages à Robert Wangermée* édités par Henri Vanhulst et Malou Haine, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, Faculté de philosophie et lettres CI, 1988, p. 173-182.
- TAGG, Philip, «Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice», *Popular Music*, 2 (1982), p. 37-67.
- TRACEY, Hugh, «Behind the Lyrics», *African Music*, Vol. 3, N° 2 (1963), p. 17-22.
- TSHONGA, Onyumba, «La femme vue à travers la musique zaïroise moderne de 1960 à 1980», *Zaire-Afrique*, N° 162 (février 1982), p. 83-93.
- , «Nkisi nganga et ngangankisi dans la musique zaïroise moderne de 1960 à 1981», *Zaire-Afrique*, N° 169 (nov. 1982), p. 555-566.
- , «Le thème de l'argent dans la musique zaïroise moderne de 1960 à 1981», *Zaire-Afrique*, N° 172 (février 1983), p. 97-111.
- , «L'homme vu par la femme dans la musique zaïroise moderne de 1960 à 1981», *Zaire-Afrique*, N° 181 (janvier 1984), p. 43-56.
- , «La femme vue par l'homme dans la musique zaïroise moderne de 1960», *Zaire-Afrique*, N° 184 (avril 1984), p. 229-243.
- , «L'homme vu par l'homme dans la musique zaïroise moderne de 1960 à 1981», *Zaire-Afrique*, N° 186 (juin-juillet-août 1984), p. 357-365.
- , «L'amour dans la musique zaïroise moderne de 1960

- à 1981», *Zaire-Afrique*, N° 197 (septembre 1985), p. 427-439.
- , «Le mariage dans la musique zairoise moderne de 1960 à 1981», *Zaire-Afrique*, N° 198 (octobre 1985), p. 491-502.
- , «L'enfant vu dans la musique zairoise moderne de 1960 à 1981», *Zaire-Afrique*, N° 199 (novembre 1985), p. 559-571.
- , «La séparation dans la musique zairoise moderne de 1960 à 1981», *Zaire-Afrique*, N° 200 (déc. 1985), p. 625-634.
- , «Les problèmes socio-économiques dans la musique zairoise de 1960 à 1981», *Zaire-Afrique*, N° 205 (mai 1986), p. 289-314.
- , «Tradition et modernisme dans la musique zairoise moderne», *Zaire-Afrique*, N° 208 (octobre 1986), p. 487-507.
- , «Famille et individu, une vision de la culture zairoise à travers la musique zairoise moderne», *Zaire-Afrique*, N° 217 (septembre 1987), p. 429-438.
- , «La musique dans la culture d'une société. Une dynamique dans la mentalité humaine», *Zaire-Afrique*, N° 224 (avril 1988), p. 239-244.

## 2. L'analyse structurale et les dispositifs énonciatifs

### A. Monographies

- BENVENISTE, Emile, *Problème de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966.
- BREMOND, Claude, *La logique du récit*, Paris, Seuil, 1973.
- CERVONI, Jean, *L'énonciation*, Paris, Presses Universitaires de France, 1987.
- CROS, Edmond, *Théorie et pratique sociocritiques*, Montpellier, C.E.R.S., 1983.
- FOSSION, André, et J.-P. LAURENT, *Pour comprendre les nouvelles lectures: linguistique et pratiques textuelles*, Paris, Duculot, 1981.
- GREIMAS, Algirdas J., *Du sens, essais sémiotiques*, Paris, Seuil, 1970.
- , *Sémantique structurale; nouv. éd.*, Paris, Presses Uni-

versitaires de France, 1986.

GREIMAS, Algirdas J., Courtés, JOSEPH, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979.

HENRY, Paul, *Le mauvais outil: langue, sujet et discours*, Paris, Éditions Klincksieck, 1977.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1980.

LÉVI-STRAUSS, Claude, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1974.

PIKE, Kenneth, *Language in Relation to a Unified Theory of the Structure of the Human Behavior*, 2<sup>e</sup>, rev. ed., The Hague-Paris, Mouton, 1967.

PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte; suivi de Les transformations des contes merveilleux, et de E. Mélétyński, L'étude structurale et typologique du conte*, Paris, Seuil, 1970.

REBOUL, Olivier, *La rhétorique*, 2<sup>e</sup> éd., Paris, Presses Universitaires de France, 1984.

-----, *Le slogan*, Bruxelles [Paris]: Éditions Complexe; distribution Presses Universitaires de France, 1975.

REINHART, Tanya, *Pragmatics and Linguistics: An Analysis of Sentence Topics*, Bloomington, Indiana, Indiana University Linguistics Club, 1982.

ROBIN, Régine, *Histoire et linguistique*, Paris, A. Colin, 1973.

TODOROV, Tzvetan, *La grammaire du Décameron*, The Hague-Paris, Mouton, 1969.

## B. Articles

BREMOND, Claude, «Concept et thème», *Poétique*, N° 64 (septembre 1985), p. 415-423.

-----, «La logique des possibles narratifs», *Communications*, N° 8 (1966), p. 60-76.

-----, «Le message narratif», *Communications*, N° 4 (1964), p. 4-32.

CALAME, Claude, «La formulation de quelques structures sémiotiques narratives ou comment segmenter un texte», in *Exigences et perspectives de la sémiotique: Recueil d'hommages pour Algirdas Julien Greimas. Aims and Prospects of Semiotics: Essays in honor of Algirdas Julien Greimas*. Textes présentés par Herman Parret et Hans-

- George Ruprecht, Amsterdam; Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1985, Vol. 1, p., 135-147.
- COQUET, J. -C., «Les modalités du discours», *Langages*, 43 (septembre 1976), p. 64-70.
- DUNDES, Alan, *Introd, Morphology of the Folktale*, by V. Propp, 2<sup>nd</sup> ed. revised and edited with preface by Louis Wagner, Austin, University of Texas Press, 1968, p. xi-xvii.
- , «The Morphology of North American Folktales», *Folklore Fellows Communications*, N° 195, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, 1964.
- FROW, John, «Spectacle, Binding on Character», *Poetics Today*, Vol. 7, N° 2 (1986), p. 227-250.
- GIORA, Rachel, «Notes toward a Theory of Text Coherence», *Poetics Today*, Vol 6, N° 4 (1985), p. 699-715.
- GREIMAS, Algirdas Julien, «Les actants, les acteurs et les figures», in *Sémiotique narrative et textuelle*, éd. C. Chabrol, Paris, Larousse, 1973, p. 161-176.
- , «Pour une théorie des modalités», *Langages*, 43 (sept. 1976), p. 90-107.
- , «Structure des actants du récit. Essai d'approche générative», *Word*, Vol. 23 (1967), p. 221-238.
- HAMON, Philippe, «Pour un statut sémiologique du personnage», in *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, p. 180.
- , «Thème et effet de réel», *Poétique*, N° 64 (sept. 1985), p. 495-503.
- Haidu, Peter, «Considérations théoriques sur la sémiotique socio-historique», in *Exigences et perspectives de la sémiotique: Recueil d'hommages pour Algirdas Julien Greimas. Aims and Prospects of Semiotics: Essays in honor of Algirdas Julien Greimas. Textes présentés par Herman Parret et Hans-George Ruprecht*, Amsterdam; Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1985, Vol. 1, p., 215-228.
- MOREL, Mary-Annick, «Pour une typologie des figures de rhétorique, points de vue d'hier et d'aujourd'hui», *DRLAV -- Revue de Linguistique*, N°26 (1982), p. 1-62.
- PRINCE, Gerald, «Thématiser», *Poétique*, N° 64 (septembre 1985), p. 425-433.
- RIMMON-KENAN, Shlomith, «Qu'est-ce qu'un thème?», *Poétique*, N° 64 (septembre 1985), p. 396-406.

### 3. Écrits sur la propagande

#### A. Monographies

DOMENACH, Jean-Marie, *La propagande politique*, 7<sup>e</sup> édition mise à jour, Paris, Presses Universitaires de France, 1973.

ELLUL, Jacques, *Histoire de la propagande*, Paris, Presses Universitaires de France, 1976.

-----, *Propagandes*, Paris, Economica, 1990.

GOURÉVITCH, Jean-Paul, *La propagande dans tous ses états*, Paris, Flammarion, 1981.

SELUCKY, Katka, *Propaganda and Ideology*, Montreal, McGill University Graduate Communications Program, 1982.

#### B. Articles

NEALE, Steven, «Propaganda», *Screen*, Vol. 18, N<sup>o</sup> 3 (1977), p. 9-40.

### 4. Écrits sur le rire et la satire

#### A. Monographies

AKENSIDE, Mark, *The Pleasures of Imagination*, London, R. Dodsley, 1744.

BAIN, Alexander, *The Emotions and the Will*, London, J. W. Parker and sons, 1859.

BEATTIE, James, *Essays: On Poetry and Music, as they affect the mind; On Laughter, and Ludicrous Composition; On the Utility of Classical Learning*, Edinburgh (Printed for Edward and Charles Dilly, in London; and William Creech, Edinburgh), 1778.

CÈBE, Jean-Pierre, *La caricature dans le monde romain antique, des origines à Juvénal*, Paris, De Boccard, 1966.

DUMONT, Léon, *Des causes du rire*, Paris, A. Durand, 1862.

ELLIOTT, Robert C., *The Power of Satire: Magic, Ritual, Art*, Princeton University Press, 1960.

FEINBERG, Leonard, *Introduction to Satire*, Ames, Iowa State University Press, 1967.

- , *The Satirist: His Temperament, Motivation, and Influence*, Ames, Iowa State University Press, 1963.
- FLETCHER, M. D., *Contemporary Satire: Narrative Strategies in the Post-Modern Context*, Lanham, University Press of America, 1987.
- FOURASTIÉ, Jean, *Le rire: suite*, Paris, Denoël / Gonthier, 1983.
- FRYE, Northrop, *Anatomy of Criticism: Four Essays*, Princeton, Princeton University Press, 1957.
- GAULTIER, Paul, *Le rire et la caricature*, Paris, Hachette, 1906.
- HIGHET, Gilbert, *The Anatomy of Satire*, Princeton, N. J., Princeton University Press, 1962.
- HUTCHESON, Francis, *Reflections upon Laughter, and Remarks upon the Fable of the bees*, Glasgow, Printed by R. Urie for D. Baxter, 1750.
- JENSEN, James, et al., eds., *The Satirist's Art*, Bloomington, Indiana University Press, 1972.
- KERNAN, Alvin, *The Cankered Muse: Satire of the English Renaissance*, New Haven, Yale University Press, 1959.
- KNOX, Edmund G. V., *The Mechanism of Satire*, Cambridge, England, Cambridge University Press, 1951; réimpr. 1974.
- KOESTLER, Arthur, *The Art of Creation*, London, Hutchinson, 1964.
- MONRO, David Hector, *Argument of Laughter*, Victoria, Melbourne University Press, 1951.
- O'CONNOR, Gerald W., *Four Approaches du Satire: the Archetypal, the Historical, the Rhetorical, and the Anthropological*, Diss. Boston University, 1968.
- PAULSON, Ronald, *The Fiction of Satire*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1967.
- , [ed.], *Satire: Modern Essays in Criticism*, Englewood Cliffs, N. J., Prentice-Hall, Inc., 1971.
- PIDDINGTON, Ralph, *The Psychology of Laughter: A Study in Social Adaptation*, London, Figurehead, 1933.
- ROSENHEIM, Edward W. Jr, *Swift and the Satirist's Art*, Chicago, University of Chicago Press, 1963.
- SWIFT, Astrid, *The Satirical Novel as a Genre*, Ph. D., University of Iowa, 1978.

VALLE-KILLEN, Suzanne Dolores, *The satiric Perspective: A Structural Analysis of Late Medieval, Early Renaissance Satiric Treatises*, New York, Senda Nueva de Ediciones, 1980.

## B. Articles

DANE, Joseph, «Parody and Satire: A Theoretical Model», *Genre*, Vol. 13, N° 2 (summer 1980), p. 145-159.

DUMAS, Georges, «Le rire et les larmes», in *Traité de psychologie*, t. 1, éd. Georges Dumas, Paris, Félix Alcan, 1923, p. 698-699.

DUPRÉEL, Eugène, «Le problème sociologique du rire», *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, 106 (1928), p. 213-260.

FEINBERG, Leonard, «Satire: The Inadequacy of recent Definitions», *Genre*, Vol. 1, N°1 (1968), p. 31-37.

FRYE, Northrop, «The Nature of Satire» (1944), Rpt. *Satire: Theory and Practice*, eds. C. A. Allen and G. D. Stephens, Belmont, Wadsworth Publ. Co., 1962.

JONES-DAVIES, M. T., éd., «Avant-Propos», in *La satire au temps de la renaissance*, Paris, Jean Touzot, 1986, p. 5-7.

KAMES, (Henry Home) Lord, «Congruity and Propriety», in *Elements of Criticism*, v. 2, Edinburgh, A. Kincard & J. Bell, 1762; London, A. Millar, 1762; réimpr. New York, Johnson Reprint Corporation, 1967, pp. 3-26.

MÉLINAND, Camille, «Pourquoi rit-on? étude sur la cause psychologique du rire», *Revue des deux mondes*, Vol. 176 (jan. 1895), p. 612- 630.

PENJON, A., «Le rire et la liberté», *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, N° 36 (juillet-décembre 1893), p. 113-140.

«Satirique ou grivois?», *Jeune-Afrique*, N°937 (20 décembre 1978), p. 91.

SPACKS, Patricia M., «Some Reflections on Satire», *Genre*, Vol.1, N° 1 (1968), p. 13-30.

## 5. Écrits sur le lingala et sur la traduction

### A. Monographies

DERIVE, Jean, *Collecte et traduction des littératures orales: un exemple*

*négro-africain, les contes ngbaka-mabo de R.C.A.*, Paris, SELAF, 1975.

DZOKANGA, Adolphe, *Dictionnaire lingala-français. Suivi d'une grammaire lingala*, Leipzig, VEB Verlag Enzyklopädie, 1979.

KUKANDA, Vatomene, *L'emprunt français en lingala: quelques aspects de son intégration phonétique, morphologique, sémantique et lexicale* Tübingen, Narr, 1983.

NZETE, Paul, *Le lingala de la chanson zaïro-congolaise de variétés: cas de la chanson de Luambo Makiadi (alias Franco); doctorat d'État, Université de Paris V*, 1991.

## B. Articles

ETIEMBLE, René, «Préface», in *Colloque sur la traduction poétique* (organisé par le Centre Afrique-Asie-Europe de l'Institut de Littérature générale et comparée, Sorbonne Nouvelle-Paris III, les 8-10 décembre 1972), Paris, Gallimard, 1978, p. 7-14.

KNAPPERT, Jahn, «Origin and Development of Lingala», in *Readings in Creole Studies*, éd. Ian Hancock (Gent\Belgium, E. Story-Scientia P.V.B.A. Scientific Publishers, 1979), p. 153-164.

MOUNIN, Georges, «Mnémotechnique et poésie», dans *Colloque sur la traduction poétique* (organisé par le centre Afrique-Asie-Europe de l'Institut de Littérature générale et comparée, Sorbonne Nouvelle-Paris III, les 8 - 10 décembre 1972), Paris, Gallimard, 1978, p. 17-21.

UNGINA, Ndoma, «A Note on the Linguistic Status of Kinshasa Lingala», *Africana Marburgensia*, Vol. 17, N° 1 (1984), p. 65-76.

## 6. **Écrits sur la littérature africaine**

### A. Monographies

BLEEK, Wilhelm H. I., *Reynard the fox in South Africa; or, Hottentot fables and tales*, London, Trübner and co., 1864.

BOUVEIGNES, Olivier de, *Poètes et conteurs noirs: Essai sur la littérature orale des indigènes de l'Afrique centrale*, Anvers, Éditions Zaïre, 1948.

CHEVRIER, Jacques, *L'arbre à palabres. Essai sur les contes et récits traditionnels d'Afrique noire*, Paris, Hatier, 1986.

- CORNEVIN, Robert, *Littératures d'Afrique noire de langue française*, Paris, Presses Universitaires de France, 1976.
- FINNEGAN, Ruth, *Oral Literature in Africa*, Oxford, Oxford University Press, 1970.
- JOHNSON, J. W., *The Epic of Son-Jara: A West African Tradition*, Bloomington, Indiana University Press, 1986.
- NIANE, Djibril Tasmir, *Soundjata: ou, L'épopée mandingue*, Paris, Présence africaine, 1960.
- OKPEWHO, Isidore, *African Oral Literature: Backgrounds, Character, and Continuity*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 1992.
- , *The Epic in Africa: Toward a Poetics of the Oral Performance*, New York, Columbia University Press, 1979.

## B. Articles

- CHEVRIER, Jacques, «La littérature zaïroise d'expression française reste une parente pauvre de la francophonie», *Le Monde*, (23-24 novembre 1980), p. 10-11.
- SPRONK, Johannes, «Chaka and the Problem of Power in the French Theater of Black Africa», *The French Review*, vol. 68, n° 5 (1984), p. 635-xxx.

## 7. Écrits sur le Zaïre

### A. Monographies

- ANGULU, Edi M., *Adieu Mobutu "Génie" de Gbadolite; de la dictature authentique à la «démocratie intégrale»; préface de René Dumont*, Genève, DS éditions SA, 1991.
- BENOT, Yves, *La mort de Lumumba [ou la tragédie congolaise]*, Paris, Chaka, 1989.
- BOISSONNADE, Euloge, *Le mal zaïrois*, Paris, Hermé, 1990.
- CAPELLE, Emmanuel, *La Cité Indigène de Léopoldville*, Léopoldville, Centre d'Etudes Sociales Africaines, 1947.
- COMHAIRE-SYLVAIN, Suzanne, *Femmes de Kinshasa, hier et aujourd'hui*, Paris et La Haye, Mouton, 1968.
- CORNEVIN, Robert, *Le Zaïre (ex-Congo-Kinshasa)*, Paris, Presses Universitaires de France, 1972.

- DECAUX, Alain, *Le tapis rouge*, Paris, Éditions Perrin, 1992.
- DUNGIA, Emmanuel, *Mobutu et l'argent du Zaïre. Les révélations d'un diplomate ex-agent des Services Secrets*, Paris, L'Harmattan, 1992.
- GALLE, Hubbert, *Le Congo de la découverte à l'indépendance*, Bruxelles, Éditions J. M. Collet, 1983.
- GIBBS, David. N., *The Political Economy of Third World Intervention: Mines, Money, and U.S. Policy in the Congo Crisis*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1991.
- KANNYO, Edward, *Political Power and Class-Formation in Zaïre: The "Zairianization Measures", 1973-1975*, Ph. D. Yale, 1979.
- KESTERGAT, Jean, *Du Congo de Lumumba au Zaïre de Mobutu*, Bruxelles, Paul Legrain, 1986.
- MARTELLI, George, *De Léopold II à Lumumba, une histoire du Congo belge (1877-1960)*; traduit de l'anglais par René J. Cornet et Vincent de Ridder, Paris, Éditions France-Empire, 1964.
- MCDONALD, Gordon et al., *Area Handbook for the Democratic Republic of the Congo (Congo-Kinshasa)*, Washington, D. C., U. S. Government Printing Office, 1971.
- THASSINDA, Thassinda U., *Zaïre: Les princes de l'invisible. L'Afrique noire bâillonnée par le parti unique*, Caen, Éditions C'est à dire, 1992.
- VANDERLINDEN, Jacques, *1959-1960: la crise congolaise*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1985.
- WILLAME, Jean-Claude, *L'automne d'un despotisme. Pouvoir, argent et obéissance dans le Zaïre des années quatre-vingt*, Paris, Karthala, 1992.
- , *Zaïre: L'épopée d'Inga. Chronique d'une prédation industrielle*, Paris, L'Harmattan, 1986.
- YOUNG, Crowford, et al., *The Rise and Decline of the Zairian State*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1985.

## B. Articles

- ANDRIAMIRADO, Senen, «Qui gouverne le Zaïre? Un monstre à deux têtes», *Jeune Afrique*, N° 1659 (1992), p. 20-22.
- BARRY, Mamadou Alpha, «Zaïre. Nationaux et investisseurs étrangers attendent, dans la même fièvre, de savoir si la rigueur accrue consolidera la reprise», *Jeune Afrique*, N° 1194

(23 novembre 1983), p. 38-39.

BAYART, J.-F., «La fronde parlementaire au Zaïre (1979-1980)», *Politique africaine*, Vol. 1, N° 3 (1981), p. 90-93.

HUBBARD, Diana, «Zaïre: Economy», in *Africa South of Sahara*, London, Europa Publications, 1991, p. 1080-1087.

KIESEL, Véronique, «Kinshasa: le débat politique reprend, 600 Belges restent», *Le Soir*, 3 février 1993, p. 1.

«Lettre ouverte au Citoyen Président-Fondateur du Mouvement Populaire de la Révolution, Président de la République par un Groupe de Parlementaires», *Politique Africaine*, Vol. 1, N° 3 (1981), p. 94-140.

LEMARCHAND, René, «Le Zaïre dans tous ses états», *Revue Canadienne des Études Africaines*, Vol. 20, N° 2 (1986), p. 263-269.

MACGAFFEY, Wyatt, «Religion, Class and Social Pluralism in Zaïre», *Canadian Journal of African Studies*, Vol. 24, N° 2 (1990), p. 264.

MALEMBE, Tamandiak, «L'information et la culture nationale; l'expérience du Zaïre», in *La fonction culturelle de l'information en Afrique*, Dakar, Abidjan et Lomé, Les Nouvelles Éditions Africaines, 1985, p. 53-68.

MANWANA, Mungongo, «L'Union Nationale des Travailleurs du Zaïre (UNTZa): Origines, options fondamentales et structures», *Zaïre-Afrique*, N° 234 (avril 1989), p. 167-193.

M'BOKOLO, Elikia, «La triple stratification zaïroise; comment les apparences d'un noyau dirigeant mono-ethnique neutralisent la contestation», *Le monde diplomatique*, novembre 1981, p. 21.

«Militaires mécontents: Nouveaux pillages dans deux villes du Zaïre», *Le Soir*, 30 décembre 1992, p. 6.

«Les millions des 'Zaïrianisés'», *Le Soir*, 10-11 septembre 1994, p. 4.

«Mutineries au Zaïre: Kolwezi pillée», *Le Soir*, 26-27 décembre 1992, p. 8.

NDELE (Bamu), Albert, «Les grandes leçons de l'histoire monétaire, financière et économique du Congo-Zaïre», *Zaïre-Afrique*, N° 267 (1992), p. 395-403.

SAINT MOULIN, Léon de, «Brève histoire des Constitutions du Zaïre», *Zaïre-Afrique*, N° 256 (juin-juillet 1991), p. 291-301.

«Septenat du social: le programme de réhabilitation des infrastructures -- extrait du discours présidentiel du 5 décembre 1984», *Zaire-Afrique*, N° 193 (1985), p. 147-157.

VANDERLINDEN, Jacques, «Zaire, Recent History», in *Africa South of Sahara*, London, Europa Publications, 1991, p. 1073-1080.

VAN LIERDE, Jean, «Témoignage: Patrice Lumumba, leader et ami», *Présence Africaine*, N° 36 (1<sup>er</sup> trimestre 1961), p. 112-119.

## 8. Divers

### A. Monographies

BAKHTINE, Mikhaïl, *Problème de la poésie de Dostoïevski*, (trad. Guy Verret), Lausanne, Éditions l'Âge d'homme, 1970.

BALANDIER, Georges, *Sociologie actuelle de l'Afrique noire. Dynamique sociale en Afrique centrale*, 2<sup>e</sup> éd. mise à jour et augm., Paris, Presses Universitaires de France, 1963.

DESCARTES, René, *Les passions de l'âme*; sur la copie imprimée à Amsterdam, Paris, Augustin Courbé, 1650.

DUNDES, Alan, *Essays in Folkloristics*, Kailash Puri Meerut, India, Folklore Institute, 1978.

FRYE, Northrop., *The Anatomy of Criticism*, Princeton, Princeton University Press, 1957.

HEGEL, G. W. F., *Esthétique*; trad. S. Jankélévitch, quatrième volume, Paris, Flammarion, 1979.

HERSKOVITS, Melville, *The Myth of the Negro Past*, Boston, Beacon Press, 1969.

HOBBS, Thomas (a), *Human Nature: Or the Fundamental Elements of Policy*. In *The English Works of Thomas Hobbes of Malmesbury*; now first collected and edited by Sir William Molesworth, Bart; Vol. IV, London, John Bohn, 1839, p. 1-76.

----- (b), *Leviathan, or the Matter, Form, and Power of Commonwealth ecclesiastical and civil*. In *The English Works of Thomas Hobbes of Malmesbury*; now first collected and edited by Sir William Molesworth, Bart; Vol. III, London, John Bohn, 1839.

HOEBEL, Edward Adamson, *Anthropology: The Study of Man*, 4<sup>th</sup> ed., New York, McGraw-Hill Book Company, 1972.

*L'Information dans le monde: 206 pays au microscope*, préface de Christine Ockrent, Paris, Seuil, 1989.

KANT, Immanuel, *Critique de la faculté de juger*; traduction par A. Philonenko, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1968.

-----, *Kritik der Urtheiskraft*. Text der Ausgabe 1790, (A) mit Beifugung sämmlicher Abweichungen der Ausgaben 1793 (B) und 1799 (C); herausgegeben von Karl Kehrbach. Leipzig, Ph. Reclam jun., 1878.

SCHOPENHAUER, Arthur, *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Vierte, vermehrte und verbesserte Ausflage; herausgegeben von Julius Frauenstädt, Leipzig, Brockhaus, 1873.

-----, *Le monde comme volonté et comme représentation*. Traduit en français par A. Burdeau. Nouvelle édition revue et corrigée par Richard Roos. Paris, Presses Universitaires de France, 1966.

## B. Articles

AUCOUTURIER, Michel, «Préface», in *Esthétique et théorie du roman*; par Michel Bakhtine, traduit du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1978, p. 9-19.

BASTIDE, Roger, «Acculturation», *Encyclopædia universalis*, éd. 1968, p. 102-17.

GEERTZ, Clifford, «Ethos, Worldview, and the Analysis of Sacred Symbols», *The Antioch Review*, Vol. 17, N° 4 (1957), p. 421-437.

GLUCKMAN, Max, «Analysis of Social Situation in Modern Zululand», *Bantu Studies*, N° 14 (1960).

REDFIELD, Robert et al., «Memorandum for the Study of Acculturation», *American Anthropologist*, New Series, Vol. 38 (1936), p. 149-152.

## 9. Dictionnaires cités

*Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française* / de Paul Robert; 2<sup>e</sup> éd., entièrement revue et enrichie par Alain Rey; tome vii, Paris, Le Robert, 1985.

*Dictionnaire de linguistique*; par Jean Dubois [et autres], Paris, Librairie Larousse, 1973.

*Dictionnaire encyclopédique Quillet*, vol. 4, Paris, A. Quillet, 1985-1986.

*Grand Larousse encyclopédique* en dix volumes; dernière édition revue et corrigée, Paris, Larousse, 1964.

## DEUXIÈME PARTIE

### ANNEXE: LE CORPUS ÉTUDIÉ

#### 8.1. Introduction: la traduction des chansons étudiées

Les musiciens n'accordant pas beaucoup d'importance à l'écrit dans le processus de production de leurs oeuvres, les textes écrits de la chanson populaire urbaine du Zaïre disponibles consistent surtout en fragments que l'on retrouve habituellement sur les pochettes de disques. D'autre part, l'étude des textes oraux de la chanson populaire urbaine du Zaïre ne semble pas susciter beaucoup d'intérêts parmi les chercheurs. À première vue, on est porté à croire que cette situation est due à la compétence linguistique limitée de certains chercheurs en lingala. En effet, on doit aux chercheurs non congolais et non zairois la majorité des études intéressantes sur l'histoire et la description musicologique de la chanson populaire urbaine du Zaïre, mais à peine quelques traductions de textes dont la qualité laisse souvent à désirer<sup>1</sup>.

D'autre part, on s'aperçoit vite que les chercheurs congolais et zairois eux aussi ne s'intéressent pas davantage à l'étude des textes de cette musique pop. Exception faite des étu-

---

<sup>1</sup>Voir par exemple la traduction anglaise d'une chanson non identifiée que Jan Knappert cite dans un livre sur le créole, «*Origin and Development of Lingala*», édit. Ian Hancock, *Readings in Creole Studies*, Gent\Belgium, E. Story-Scientia P.V.B.A. Scientific Publishers, 1979, p. 153-164; et la traduction anglaise des chansons de Franco par Graeme Ewens, *Luanbo Franco and 30 Years of OK Jazz: 1956-1986*, London, Off the Record Press, 1986.

des relativement courtes<sup>1</sup> et des thèses de doctorat -- dont on signalera en particulier celle de Tshonga-Onyumbe<sup>2</sup>, celle de Ntumba-Muena<sup>3</sup> et celle de P. Nzete<sup>4</sup> -- quelque cinq livres utiles à la recherche ont été consacrés à son histoire et à sa description musicologique par M. Lonoh<sup>5</sup>, Kanza-Matondo<sup>6</sup> et S. Bemba<sup>7</sup>. Mais en rapport avec l'étude des textes de chansons, méritent d'être cités à peine un livre de S. Bemba contenant un grand nombre de textes de chansons en lingala, avec la traduction française en regard, et deux recueils publiés par A. Dzokanga<sup>8</sup>.

Cela dit, c'est l'influence des préjugés des Européens contre l'Afrique et contre la littérature orale africaine, en particulier ceux des anthropologues, qui nous semble mieux ex-

---

<sup>1</sup>Ces études sont recensées par Lonoh Malangi, dans *Négritude, africanité et musique africaine*, Kinshasa, Centre de recherches pédagogiques, 1990, p. 69-74.

<sup>2</sup>Tshonga-Onyumbe, *La musique zairoise moderne de 1930 à 1980, 130 chansons (inédit)*.

<sup>3</sup>Ntumba-Muena, *Chants et métaphores populaires du Kasayi: pour une relecture du vécu social au Zaïre, de 1885 à 1982*, Université Laval, 1984.

<sup>4</sup>Paul Nzete, *Le lingala de la chanson zairo-congolaise de variétés: cas de la chanson de Luambo Makiadi (alias Franco); doctorat d'État, Université de Paris V, 1991*.

<sup>5</sup>Voir Michel Lonoh, *Essai de commentaire de la musique congolaise moderne*, Léopoldville, SEI/ANC, 1963 et *Essai de commentaire sur la musique congolaise moderne*, Kinshasa, SEI/ANC, 1969; Lonoh Malangi, *édit.*, *Hommage à Grand Kallé*, Kinshasa, Éditions Lokole, 1985 et *Négritude, africanité et musique africaine*, Kinshasa, Centre de recherches pédagogiques, 1990.

<sup>6</sup>Kanza-Matondo, *La musique zairoise moderne. Situation actuelle et perspectives d'avenir*, Kinshasa, Conservatoire national de musique et d'art dramatique, 1972.

<sup>7</sup>Sylvain Bemba, *Cinquante ans de musique du Congo-Zaïre (1920 - 1970): De Paul Kamba à Tabu Ley*, Paris, *Présence africaine*, 1984.

<sup>8</sup>Adolphe Dzokanga, *Chansons et proverbes lingala*, Paris, *Conseil international de la langue française*, 1978.

pliquer la situation actuelle de la traduction des textes de la chanson populaire urbaine du Zaïre. Aussi un exposé sommaire des hypothèses de l'anthropologie ayant déterminé pendant longtemps l'attitude des chercheurs à l'égard de la littérature orale africaine s'avère utile. Il nous servira à montrer en quoi notre approche du problème de la transcription et de la traduction des textes de la chanson populaire urbaine du Zaïre diffère de celle d'autres traducteurs, que nous croyons être sous l'emprise de certaines hypothèses de l'anthropologie privilégiant les contenus de l'information conceptuelle au dépend des formes poétiques des textes de départ en lingala. Pour ce faire, nous recourons à une critique de ces hypothèses par R. Finnegan<sup>10</sup>.

#### 8.1.1. La littérature orale africaine et l'anthropologie

Selon R. Finnegan, rien ne pouvait réfuter l'idée d'une Afrique sans aucune tradition littéraire que se faisaient les Européens. Il a fallu attendre le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle pour que l'émergence de la linguistique africaine comme domaine de recherche spécialisé conduise à l'évaluation de l'intérêt que présentent les langues africaines et de la finesse de celles-ci. Mais l'évangélisation de l'Afrique étant le principal motif de la plupart des études des pionniers, ces dernières consistaient surtout en élaboration par les missionnaires de grammaires, de vocabulaires et de recueils de textes à l'usage des

---

<sup>10</sup>Ruth Finnegan, *Oral Literature in Africa*, Oxford, Oxford University Press, 1970, p. 26-41.

missionnaires.

Si les grands textes de la littérature orale africaine recueillis au XIX<sup>e</sup> siècle ont été publiés sous les auspices du mouvement missionnaire, la collaboration des missionnaires linguistes avec d'autres africanistes a toutefois donné naissance à un autre stimulus. En effet, l'intérêt des recherches allait se déplacer progressivement non seulement vers l'étude comparée dans les domaines de la linguistique, de l'analyse des institutions sociales et politiques, mais aussi dans le domaine de la littérature. Il en a résulté un grand nombre de publications, habituellement en anglais et en allemand<sup>11</sup>, contenant des textes complets en langues indigènes, avec la traduction en regard. Un certain nombre de spécialistes, dont W. Bleek qui est l'auteur d'un recueil intitulé *Reynard the fox in South Africa*<sup>12</sup>, ont même remarqué qu'il y avait des rapports entre leurs travaux et le progrès des études comparées en Europe.

L'évaluation de la pertinence culturelle des textes recueillis est ensuite poussée plus loin par une tradition émergente de recherche empirique systématique, tradition voulant que l'étude d'un peuple africain comprenne également sa littérature orale. Grâce aux efforts faits notamment par un groupe de chercheurs allemands travaillant en équipe vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et durant les premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle, l'étude des langues africaines fait désormais partie de la lin-

---

<sup>11</sup>Ruth Finnegan (p. 28) cite une vingtaine de ces publications.

<sup>12</sup>Wilhelm H. Bleek, *Reynard the fox in South Africa; or, Hottentot fables and tales*, London, Trübner and co., 1864.

guistique. Ainsi sont créées, d'abord à Berlin et à Hambourg, les premières chaires de cette nouvelle discipline à l'université. Sont également créées des revues spécialisées<sup>13</sup>, dans lesquelles paraissent des études systématiques sur divers aspects des langues africaines, y compris les formes littéraires recueillies ou discutées par les chercheurs: les récits en prose, les proverbes, les noms, les poèmes et les chants.

Cependant, l'intérêt que les Allemands portent pour l'Afrique décroît avec la Première Guerre mondiale et la perte des colonies allemandes. Les linguistes allemands sont alors isolés des chercheurs français et anglais, qui commencent à se mettre en évidence. Mais ces derniers se concentrant davantage sur les institutions sociales plutôt que sur les questions linguistiques, se perdent les premiers fondements de l'étude des textes de la littérature orale africaine.

À cela vient s'ajouter la monopolisation de l'étude de la culture et des institutions africaines par les anthropologues. En effet, avec l'essor des écoles évolutionniste, diffusionniste et fonctionnaliste-structuraliste, non seulement les hypothèses de l'anthropologie orientent la recherche dans différentes spécialités, mais elles imposent aussi la sélection des textes oraux étudiés et la forme dans laquelle ils doivent être recueillis. On retiendra en particulier l'influence de l'évolutionnisme et du fonctionnalisme-structuraliste.

---

<sup>13</sup>Ruth Finnegan (p. 32) cite notamment ces revues: *Zeitschrift für afrikanische Sprachen* (Berlin, 1887), *Zeitschrift für afrikanische und oceanische Sprachen* (Berlin, 1895), *Zeitschrift für Kolonial-Sprachen* (Berlin, 1910), *Zeitschrift für Ethnologie* (Berlin, 1869), *Anthropos* (Salzburg, Vienne et Fribourg, 1906).

L'approche évolutionniste de l'étude de la société a eu, surtout en Angleterre, une grande influence depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle jusqu'au début du XX<sup>e</sup> siècle. Faut-il rappeler que cette approche se concentre sur l'idée des origines et de l'évolution. Ainsi, les textes oraux de l'Afrique sont étudiés dans le but de répondre à des questions concernant le type de littérature qui a dû précéder un autre dans la préhistoire de l'homme, les vestiges des stades de la vie et de la culture les plus primitifs que conserve encore la littérature folklorique et la nature de ces vestiges, qui sont censés être présents chez les Africains. Les préjugés courants concernant la nature de la société primitive et de la soi-disant littérature folklorique étant adaptables à ce cadre conceptuel, les anthropologues se détournent de la collecte systématique ou de l'analyse détaillée des textes littéraires pour se concentrer sur la généralisation théorique.

Les anthropologues se tournent vers l'étude empiriques des sociétés africaines dès les années 30. Mais l'école fonctionnaliste-structuraliste de l'anthropologie anglaise (à laquelle est associé en particulier le nom d'A. Radcliffe-Brown) se concentre sur la fonction d'équilibre et de survie. L'idée du rôle utilitaire de certains genres de la littérature orale n'est évidemment pas nouvelle; il en va de même pour l'hypothèse qu'à l'opposé de l'idée de *«l'art pour l'art»*, censée être propre aux nations «civilisées», la littérature orale africaine a un but pratique et non esthétique. Mais cette hypothèse prend une forme particulière en anthropologie fonctionnaliste-

structuraliste, qui ne considère les oeuvres de la littérature orale pertinentes que dans la mesure où elles servent à maintenir l'équilibre et la survie du peuple qui les a produites.

L'une des conséquences de cette approche sur l'étude de la littérature orale africaine est le fait de présumer que celle-ci ne mérite pas d'être étudiée comme une discipline autonome. Et si elle fait l'objet de discussion, on insiste sur son aspect fonctionnel tout en minimisant son aspect esthétique. Les propos suivants d'O. de Bouveignes<sup>14</sup> sur la littérature orale des indigènes du Congo belge (l'actuel Zaïre) illustrent si bien la position des fonctionnalistes à cet égard que nous aimerions en citer de larges extraits:

*«Les contes, les énigmes, les chansons, les proverbes ne sont pas pour les Noirs un délasserement littéraire. Ils n'ont point l'esprit tourné comme le nôtre vers la spéculation désintéressée. Ce sont essentiellement des empiriques. Ils recherchent toujours un effet pratique. C'est ainsi que l'enseignement est donné aux enfants par le moyen des contes, proverbes et énigmes» (Bouveignes, 1948, p. 9).*

Il est par ailleurs évident que dans la citation suivante, O. de Bouveignes minimise l'aspect esthétique de la littérature orale des indigènes congolais en disant:

*«C'est couramment que les peuples 'encore spontanés' parlent le langage figuré, symbolique, métaphorique dont nous n'usons en littérature que par artifice de rhétorique. (...) Ces figures, dites conventionnellement poétiques par nous, civilisés, sont leur langue naturelle. La façon dont ils énoncent une vérité journalière en proverbe imagé est la seule dont ils peuvent clairement s'exprimer. Le sous-entendu, l'allusion, la comparaison*

---

<sup>14</sup>Pseudonyme utilisé par Léon Guébels.

*leur servent à exprimer de la seule façon pour eux possible, les vérités morales journalières» (Bouveignes, p. 11).*

Bref, aussi différentes soient-elles à d'autres égards, les approches que nous avons évoquées ont certaines caractéristiques en commun: elles négligent l'étude minutieuse des genres particuliers de la littérature orale africaine et insistent sur le simple résumé du contenu, sans tenir compte de la qualité artistique des textes étudiés.

Mais cela ne veut pas dire qu'il y a eu un manque d'intérêt total pour l'étude minutieuse des textes de la littérature orale africaine. Ce qu'il faut retenir, c'est le fait que depuis l'éclipse partielle des chercheurs allemands travaillant en équipe, les chercheurs qui s'y adonnent sont rares et travaillent isolément.

On signalera par ailleurs le mouvement de la négritude, qui a influé sur l'attitude des chercheurs à l'égard de la littérature orale africaine et de ses diverses formes, y compris la poésie. Pour dire quelques mots sur l'apport de ce mouvement, rappelons d'abord que la littérature orale africaine a servi d'inspiration poétique aux écrivains noirs tels que L. S. Senghor, B. Diop, D. Diop, B. Dadié, L. G. Damas, A. Césaire, qui projettent une image belle et salubre de tout ce qui est africain: les caractéristiques physiques du Noir, son environnement, la qualité humaine de la culture africaine, etc.<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup>Voir Isidore Okpewho, *African Oral Literature: Backgrounds, Character, and Continuity*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 1992, p. 296.

Les figures légendaires de l'Afrique précoloniale ont également une grande place dans les oeuvres des écrivains qui se réclament de ce mouvement littéraire et quasi-politique: c'est ainsi que plusieurs auteurs d'oeuvres dramatiques se sont inspirés de Chaka<sup>16</sup>, roi des Zoulous et héros du roman de Th. Mofolo de ce nom, dont la traduction française a paru chez Gallimard en 1940.

Mais le mouvement de la négritude n'a pas changé grand-chose à la situation de l'étude de la littérature orale africaine, surtout en ce qui concerne la traduction de ses oeuvres. Comme le note R. Finnegan, si d'excellents textes oraux ont été obtenus sous les auspices de ce mouvement par les chercheurs africains, beaucoup de publications de ces derniers sont loin d'être des contributions minutieuses à l'étude de la littérature orale africaine<sup>17</sup>. I. Okpewho va même plus loin en disant que le zèle nationaliste de l'école de la négritude ne permet pas de se fier à l'édition des textes oraux de départ par certains chercheurs africains provenant de ce mouvement. Ainsi, écrit-il dans un livre sur l'épopée africaine<sup>18</sup>, l'édition en

---

<sup>16</sup>Voir Johannes Spronk qui, dans un article intitulé «Chaka and the Problem of Power in the French Theater of Black Africa», *The French Review*, vol. 68, n° 5 (1984), p. 635, cite notamment le poème «Chaka» de Léopold Sédar Senghor faisant partie d'*Éthiopiennes* (Paris, Seuil, 1956); la pièce de Seydou Badian Kouyaté intitulée *La mort de Chaka* (1961); *Les Anazoulous* d'Abdou Anta Ka (1968); *Anazoulou* de Nénékhaly-Camara (1970); *Chaka* de Djibril Tasmir Niane (1971); *On joue la comédie* de Nestor Sénoufo (1975) et *Le lulu de Tchicaya U Tam'si* (1976).

<sup>17</sup>Ruth Finnegan, *op. cit.*, p. 41.

<sup>18</sup>Isidore Okpewho, *The Epic in Africa: Toward a Poetics of the Oral Performance*, New York, Columbia University Press, 1979, p. x.

prose de l'épopée de Soundjata par D. T. Niane<sup>19</sup> est très utile sur le plan du contenu; mais sur celui de la forme, elle est moins fidèle au texte oral de départ que les plus récentes éditions des épopées de même origine<sup>20</sup>, qui respectent l'ordre linéaire de la narration déterminé par le rythme de la respiration du griot et de l'accompagnement musical<sup>21</sup>.

### 8.1.2. Les textes de la chanson populaire urbaine du Zaïre

Précisons que les traducteurs congolais et zaïrois des textes de la chanson populaire urbaine du Zaïre ne se réclament ni des écoles particulières de l'anthropologie ni de la négritude. Mais il n'en reste pas moins vrai que leurs traductions partagent avec les approches de ces écoles quelques caractéristiques communes. Citons le fait qu'en général le principal motif de ces traductions n'est pas l'esthétique, mais l'information conceptuelle que le texte oral traduit est censé contenir, et que les traducteurs extraient pour s'en servir à d'autres fins. Il en résulte le manque d'intérêt pour l'aspect formel du texte oral de départ, qui en est souvent réduit à ses parties contenant l'information conceptuelle recherchée par le traducteur. En effet, c'est ainsi qu'en traduisant une centaine de chansons Tshonga-Onyumbé vise d'abord leur contenu qui

---

<sup>19</sup>Djibril Tasmir Niane, *Soundjata: ou, l'épopée mandingue*, Paris, *Présence africaine*, 1960.

<sup>20</sup>Pour le détail, voir John William Johnson, *The Epic of Son-Jara: A West African Tradition*, Bloomington, Indiana University Press, 1986.

<sup>21</sup>Isidore Okpewho, *African Oral Literature*, p. 296-296.

lui sert à défendre sa thèse voulant que «*la musique et les thèmes de ses chansons reflètent bien l'évolution de la mentalité d'une époque, la vie d'une société au cours d'une période déterminée*<sup>11</sup>». Aussi ce dernier transcrit et traduit en français non pas des textes entiers, mais des extraits dont les contenus concordent avec sa thèse.

Comme Tshonga-Onyumbé, S. Bemba traduit lui aussi les extraits de plusieurs dizaines de chansons dans le but de se servir de leurs contenus pour illustrer l'influence de la chanson «*sur l'évolution de la mentalité des populations vivant de part et d'autre du grand fleuve*<sup>12</sup>». Cependant, tout en avouant ne pas être spécialiste du domaine, il reconnaît que la traduction française appauvrit le texte oral de départ<sup>13</sup>.

Quant à A. Dzokanga, la traduction des chansons lui sert d'abord à créer le corpus nécessaire à l'étude de la grammaire et du lexique du lingala. Son introduction au recueil de chansons déjà cité nous en donne quelque idée. En effet, elle comporte une présentation du lingala en trois pages, contre deux lignes seulement pour les chansons. A. Dzokanga réduit parfois les textes traduits en les purgeant notamment des répétitions.

---

<sup>11</sup>Pour plus de détail concernant les extraits de 141 chansons traduits par Tshonga-Onyumbé, voir une dizaine d'articles publiés par ce dernier dans la revue *l'Afrique*: N° 169, 1982, p. 555-566; N° 172, 1983, p. 97-111; N° 181, 1984, p. 43-224; N° 184, 1984, p. 229-243; N° 186, 1984, p. 357-365; N° 197, 1985, p. 427-439; N° 198, 1985, p. 491-502; N° 199, 1985, p. 559-571; N° 200, 1985, p. 625-634; N° 205, 1986, p. 289-314; N° 208, 1986, p. 487-507; N° 217, 1987, p. 429-438; N° 224, 1988, p. 239-244.

<sup>12</sup>Voir la page de couverture de *Cinquante ans de musique du Congo-Zaïre*.

<sup>13</sup>*Ibid.*, p. 38.

Chez Ntumba-Muena, le motif primordial de la traduction est de procurer des textes pouvant servir à montrer «*que la littérature, ou l'oeuvre d'art en général, est une source irremplaçable d'idées et d'informations sur le passé et le présent d'une société [...]»*<sup>15</sup>. Toutefois, il faut reconnaître que ce dernier transcrit minutieusement le texte oral de départ, dans son intégralité<sup>16</sup>.

Pour nous, la réduction des textes oraux de départ est une altération d'oeuvres de littérature orale que les auteurs ont fait fixer une fois pour toutes sur des disques (ou cassettes). Dans la mesure où ces oeuvres peuvent être immuablement écoutées à maintes reprises, l'on devrait les transcrire telles quelles avant d'en donner des traductions littéraires. Car nous considérons que la fixation dans une forme écrite de l'intégralité des textes oraux de départ est non seulement un préalable à la traduction littéraire, mais qu'elle en détermine également la qualité. Avant de les rendre en français, nous transcrivons donc dans leur intégralité les paroles des chansons constituant le corpus traduit dans cette deuxième partie de notre thèse. Ces paroles, nous les ponctuons en respectant à la fois la syntaxe du lingala et le rythme de la respiration des chanteurs. Nous les disposons par ailleurs en couplets, suivant la séparation des différentes parties de la musique vo-

---

<sup>15</sup>Voir le premier paragraphe du résumé (sans pagination) de la thèse de doctorat de Ntumba Muena Muanza.

<sup>16</sup>Pour y arriver, Ntumba Muena Muanza, qui n'a pas la compétence linguistique requise en lingala, s'est fait aider par quelques amis zairois connaissant bien le lingala. Quant à rendre en français un grand nombre de figures que contiennent les textes de départ, cette aide s'est avérée insuffisante.

cale avec accompagnement par des courtes parties de musique instrumentale. Nous numérotons ces couplets.

Au cas où plusieurs musiciens chanteraient dans une même chanson, nous envisageons d'utiliser les sigles C<sup>1</sup>, C<sup>2</sup>, C<sup>3</sup>, etc. pour distinguer les parties chantées par chacun d'eux. Le cas échéant, nous utilisons le sigle Ch pour indiquer que deux ou plusieurs musiciens chantent en chœur. En revanche, les sigles Fr et Ro nous servent à indiquer respectivement les parties chantées par Franco (François Luambo ou Luambo Makiadi) et Rochereau (Pascal Sinamoyi ou Tabu Ley), chefs légendaires des deux orchestres de la chanson populaire urbaine du Zaïre des plus célèbres au cours des trois dernières décennies.

Il reste à préciser que notre transcription concerne seulement les paroles, qui, selon le musicologue québécois R. Giroux, ne constituent pas à elles seules le texte de la chanson:

*«Le texte de la chanson se compose d'une part des paroles et d'autre part de la mélodie (et non de la "musique" car nous faisons ici l'économie de l'arrangement, de l'orchestration, de l'interprétation et de la sonorisation» (Giroux, 1985, p. 37).*

Quant à la traduction proprement dite, elle se fait suivant certains principes sur lesquels les théoriciens font reposer la traduction des littératures orales. Citons l'opinion de J. Derive à cet égard:

*«Non seulement elle doit faire passer d'une langue à l'autre le contenu d'un message linguistique, mais elle doit le restituer, autant que possible, sous sa forme originale: dans l'acte de communication littéraire entre l'auteur et son public, la forme est souvent tout aussi pertinente que le contenu de l'énoncé» (Derive, p. 13).*

En ce sens, toujours selon J. Derive, «L'idéal serait donc que le lecteur étranger puisse percevoir l'oeuvre traduite, exactement comme la perçoit celui qui, également étranger, mais bilingue, peut en prendre connaissance dans la langue d'origine» (Derive, p. 27).

Dans le même ordre d'idées, signalons qu'en pratique nous nous inspirons d'un postulat emprunté à G. Mounin, qui, en parlant de «la traduction poétique des vers réguliers et notamment des genres à forme fixe» (Mounin, 1978, p. 17), considère que pour assurer la transmission du plaisir esthétique de l'original, il faut s'assigner cette tâche: «au lieu d'importer le poème dans la culture-cible du lecteur, on s'efforce d'exporter le lecteur vers la culture-source du poème» (ibid., p. 20). Dans cette perspective, trois types d'éléments textuels doivent retenir l'attention du traducteur: il y a d'abord des universaux poétiques substantiels (tels faits ou scènes) que contient le poème à traduire; ensuite, il y a des universaux formels, «liés à la nature même du langage et de ses pouvoirs: la métaphore, la litote, l'ellipse, etc.» (loc. cit.); enfin, il y a «des éléments qui sont propres à la culture-source» (ibid., p. 20-21), et qui peuvent être substantiels ou formels.

Les universaux sont traduisibles directement. Pour le reste, nous nous interrogeons d'abord sur la pertinence et la fonction esthétique des éléments propres à la culture-source -- c'est-à-dire la culture zaïroise -- qui peuvent résider dans «la création d'un ton d'abord, et d'une couleur culturelle ensuite» (ibid., p. 20). Il s'agit d'en traduire non pas la structure, mais l'effet produit. Au besoin, nous assortirons de notes nécessaires à l'intelligence de la chanson la traduction de certains éléments

substantiels intraduisibles directement de la culture-source. Mais nous déterminerons au préalable si ces derniers éléments substantiels risquent de n'être pas perçus par le lecteur connaissant mal la culture populaire zaïroise.

## 8.2. Les chansons de propagande politique

Sont transcrites et traduites sous ce titre quatre chansons de propagande politique, que nous abordons dans l'ordre chronologique. Il s'agit des chansons suivantes: «*Objectif 80*», produite par Rochereau et l'orchestre Afrisa pour la campagne électorale en faveur de Mobutu, candidat unique à la présidence aux premières élections aux suffrages directs truquées de 1970; «*République du Zaïre*», une chanson de Franco et de l'orchestre O.K. Jazz célébrant le changement du nom de la République démocratique du Congo en République du Zaïre, changement survenu le 27 octobre 1971; «*Belela Authenticité na Congrès ya MPR*» (= Criez l'authenticité au Congrès du MPR), chanson produite par Franco et l'orchestre O.K. Jazz en 1972, à l'occasion du congrès qui a institutionnalisé le MPR, devenu un parti-État, et qui a entériné la politique de «*l'authenticité*» prônée par ce dernier; «*Candidat na biso Mobutu*» (= Notre candidat est Mobutu), une autre chanson de Franco avec l'orchestre O. K. Jazz, produite pour la campagne électorale en faveur de Mobutu, encore candidat unique aux élections présidentielles de 1984.

### 8.2.1. «Objectif 80» (1970)

*Elaka ya liboso eleki;*

1

**Le premier mandat expire;**

*Tondimi Mobutu: bilan esalami.*

**Nous croyons en Mobutu: le bilan a été fait.**

*Sika totala l'avenir.*

**Maintenant considérons l'avenir.**

*Boyakani, tosangana pembeni na ye.*

Venez, rassemblons-nous autour de lui.

*Elaka ya lelo oyo*

Le mandat d'aujourd'hui,

*Ezali Objectif 80 mpe Salongo.*

C'est l'«Objectif 80» et le «Salongo».

*Indépendance économique tozwi*

L'indépendance économique que nous avons acquise

*Na Nouveau Régime*

Sous le Nouveau Régime,

*Esengi tobongisa.*

Il faut que nous la consolidions.

*MPR mpe ezali.*

Il y a aussi le MPR.

*Boyakani, tosangana pembeni ya Mobutu, bandeko!*

Venez, rassemblons-nous autour de Mobutu, chers amis!

*Tozali mpe na idéologie,*

Nous avons aussi une idéologie,

*Nationalisme congolais authentique.*

Le nationalisme congolais authentique.

*Moto na moto abongisa*

Que chacun prépare pour le mieux

*Rendez-vous ya mbula quatre-vingt*

Le rendez-vous de l'an quatre-vingt

*Mpo tozua.*

Afin que nous puissions gagner la partie.

*Mobutu akoluka Congolais yonso azala*

Mobutu cherchera à ce que chaque Congolais vive

*Malamu ndenge oyo ekoki.*

Bien, d'une façon recommandable. (bis)

*Mobutu akoluka économie ya mboka*

Mobutu cherchera à ce que de l'économie du pays

*Bana ya Congo yonso bazua.*

Tous les citoyens du Congo profitent.

*Jeunesse ya mboka, Congo ya lobi ya bino.*

**Jeunesse du pays, le Congo de demain est à vous.**

*Yaka tosangana pembeni ya Mobutu.*

**Venez, rassemblons-nous autour de Mobutu.**

*Motema ya Africa! Congo ya OUA!*

4

**Coeur de l'Afrique! le Congo de l'OUA!**

*Congo alingi kimia na kati ya mokili.*

**Le Congo veut la paix dans le monde.**

*Bana ya Congo,*

5

**Citoyens du Congo,**

*Rendez-vous ya mbula quatre-vingt,*

**Pour le rendez-vous de l'an quatre-vingt,**

*Tosala salongo elongo na Mobutu.*

**Faisons le «salongo» avec Mobutu.**

*Mobutu akoluka économie ya mboka*

6

**Mobutu cherchera à ce que de l'économie du pays**

*Bana ya Congo yonso bazua.*

**Tous les citoyens du Congo profitent.**

*Jeunesse ya mboka, Congo ya lobi ya bino.*

7

**Jeunesse du pays, le Congo de demain est à vous.**

*Yaka tosangana pembeni ya Mobutu.*

**Venez, rassemblons-nous autour de Mobutu.**

*Motema ya Africa! Congo ya OUA!*

8

**Coeur de l'Afrique! le Congo de l'OUA!**

*Congo alingi kimia na kati ya mokili.*

**Le Congo veut la paix dans le monde.**

*Bana ya Congo,*

9

**Citoyens du Congo,**

*Rendez-vous ya mbula quatre-vingt,*

**Pour le rendez-vous de l'an quatre-vingt,**

*Tosala salongo elongo na Mobutu.*

Faisons le «salongo» avec Mobutu.

### 8.2.2. «République du Zaïre» (1971)

Ch: *Ntongo etani, bandeko!*

1

**L'aube paraît, chers amis!**

*Moyi ebimi.*

**Le soleil se lève.**

*Butu eyindi, bandeko!*

**La nuit tombe, chers amis!**

*Tika Mobutu akanisa.*

**Voilà que Mobutu se met à penser.**

*Akanisa nini oo?*

**A quoi penserait-il?**

*Makambo bankoko batika.*

**A ce que nos ancêtres avaient légué.**

*Ntongo etani, bandeko!*

**L'aube paraît, chers amis!**

*Mobutu abengi baninga, alobi:*

**Mobutu convoque ses amis, il leur dit:**

*Mpo toluka authenticité,*

**Pour chercher notre authenticité,**

*Ebongi tolanda bonkoko ee;*

**Il faut que nous suivions les traditions ancestrales;**

*Tozongisa nkombo ya Zaïre,*

**Restituons le nom de Zaïre,**

*Lokola bankoko batikaka:*

**Tel que nos ancêtres l'avaient légué:**

*Ebale ezongi na nkombo ya Zaïre;*

**Le fleuve retrouve le nom de Zaïre;**

*Mboka, République du Zaïre*

**Le pays [les noms del République du Zaïre,**

*Région ya Haut-Zaïre,*

**Région du Haut-Zaïre,**

*Région ya Bas-Zaïre.*

**Région du Bas-Zaïre.**

*Drapeau mpe tochanger;*

**Nous changeons aussi le drapeau.**

*L'hymne national tochanger.*

**Nous changeons l'hymne national.**

*Bomoni nde makanisi ya Mobutu,*

**Vous voyez donc la pensée de Mobutu,**

*Tina abengaki baninga.*

**La raison pour laquelle il a convoqué ses amis.**

*Oo bandeko ee! Mobutu mokanisi.*

**Oh! chers amis! Mobutu est un penseur!**

*Oo bandeko ee! Mobutu mobongisi.*

**Oh! chers amis! Mobutu est un rénovateur!**

Ch: *Mboka nkombo Zaïre,*

2

**Le pays s'appelle Zaïre,**

*MPR nkombo ya révolution.*

**MPR est le nom de sa révolution.**

*Nkombo bankoko batika*

3

**Les noms que nos ancêtres avaient légués,**

*Mobutu asali makasi azongisi.*

**Mobutu a tout fait, il les a restitués.**

*Zaïroise, Zaïrois,*

4

**Zaïroise, Zaïrois,**

*Telema, sepela, oganga, oyemba.*

**Debout! réjouis-toi, hurle, chante.**

*Bomoni nde makasi ya mokasi*

5

**Vous voyez donc la pensée du penseur**

*Oyo biso toponaki.*

**Que nous autres, nous avons élu.**

*Likambo ya mabele, bandeko!*

6

**Aux affaires du pays, chers amis!**

*Ebongi na nkombo Mobutu azongisi.*

Conviennent les noms que Mobutu a restitués.

*Le 24 ekata makambo,*

7

**Le 24<sup>11</sup> avait tranché les choses,**

*Le 27 date historique, alors!*

**Le 27<sup>12</sup> est alors devenu une date historique!**

*Moto na moto abongisa*

8

**Que chacun rende meilleur ce que**

*Bankoko babongisa, batika.*

**Nos ancêtres avaient rendu meilleur et avaient légué.**

*Biso yonso maboko likolo,*

9

**Nous tous, bras en l'air,**

*Topesa Mobutu mokako sua!*

**Donnons à Mobutu notre bénédiction! (bis)**

Fr: *Ebale ya Zaïre ebanda na Shaba,*

10

**Le fleuve Zaïre a ses sources au Shaba,**

*Kivu na Haut-Zaïre.*

**Au Kivu et dans le Haut-Zaïre.**

*Equateur eleki na Bandundu.*

**Après l'Équateur, il traverse le Bandundu.**

*Bandundu etsholi na Kinshasa.*

**Du Bandundu, il s'écoule vers Kinshasa.**

*Kinshasa atindi na Bas-Zaïre;*

**Kinshasa l'envoie au Bas-Zaïre;**

*Bas-Zaïre, woo na la mer!*

**Le Bas-Zaïre, «woo!» dans l'océan.**

---

<sup>11</sup>Il s'agit du 24 novembre 1965, date du putsch qui a porté Mobutu au pouvoir.

<sup>12</sup>C'est le 27 octobre 1971, date du changement des noms de la République démocratique du Congo et du Fleuve Congo en République du Zaïre et en Fleuve Zaïre.

Ch: *Oo Zaïre! mboka ngai nabotami!* 11

Oh, Zaïre! pays où moi je suis né!

*Oo Zaïre! mboka ngai nakoli!*

Oh, Zaïre! pays où moi j'ai grandi!

*Oo Zaïre! mboka kitoko lokola yo!*

Oh, Zaïre! un beau pays que tu es!

*Toyoka yo elengi!*

Que nous t'aimons bien!

*Ozali mboka biso tobotami.*

Tu es le pays où nous sommes nés.

Fr: *Toyoka yo elengi!* 12

Que nous t'aimons bien!

Cl: *Ngo!*

Oh!

Fr: *Mpo yo oboti Kinkole.*

Car toi tu as engendré Kinkole.

*Toyoka yo elengi!*

Que nous t'aimons bien!

*Mpo yo oboti Nsele.*

Car toi tu as engendré Nsele.

*Toyoka yo elengi!*

Que nous t'aimons bien!

*Mpo yo oboti GECAMINES.*

Car toi tu as engendré la GÉCAMINES.

*Toyoka yo elengi!*

Que nous t'aimons bien!

*Mpo yo oboti Grand-Tam-Tam-d'Afrique.*

Car toi tu as engendré le Grand Tam-Tam-d'Afrique.

*Toyoka yo elengi!*

Que nous t'aimons bien!

*Mpo yo oboti Bateau-ya-Hopitalo.*

Car toi tu as engendré le Bateau-Hôpital.

*Toyoka yo elengi!*

Que nous t'aimons bien!

*Mpo yo oboti Inga.*

Car toi tu as engendré Inga.  
*Surtout toyoka yo elengi!*  
 Surtout faut-il que nous t'aimions bien!  
*Obotela biso Mobutu.*  
 Tu nous avais engendré Mobutu.

Ch: *Oo Zaïre! mboka ngai nabotami!* 13  
 Oh, Zaïre! pays où moi je suis né!  
*Oo Zaïre! mboka ngai nakoli!*  
 Oh, Zaïre! pays où moi j'ai grandi!  
*Oo Zaïre! Mboka kitoko lokola yo!*  
 Oh, Zaïre! un beau pays que tu es!  
*Toyoka yo elengi!*  
 Que nous t'aimons bien!  
*Ozali mboka biso tobotami.*  
 Tu es le pays où nous sommes nés.

Cl: *Zaïre! mboka kitoko!* 14  
 Zaïre! quel beau pays!

### 8.2.3. «Belela Authenticité na Congrès» (1972)

Ch: *Lelo, baninga,* 1  
 C'est aujourd'hui, chers amis,  
*Mokolo tozelaki,*  
 Le jour que nous avons attendu,  
*Mokolo totunaki,*  
 Le jour que nous avons demandé,  
*Mokolo tondimaki tosala Congrès ya MPR!*  
 Le jour où nous avons convenu d'ouvrir le Congrès du MPR!  
*Ntango ekoki.*  
 C'est le moment.  
*Olingi koloba? ozali na baidée?*  
 Veux-tu parler? as-tu des idées?  
*Loba, toyoka oo.*  
 Dis-les, que nous les entendions.

*Tozali Zaïrois.*

**Nous sommes Zaïrois.**

*Ebongi tobongisa makambo ya mboka.*

**Il faut que nous réglions les problèmes du pays.**

*Kasi la révolution liboso.*

**Mais la révolution passe avant toute chose.**

*Likambo moko tobelela na Congrès: Recours na authenticité.*

**Crions une chose au Congrès: Le recours à l'authenticité.**

*Mpe tokundola ezaleli ya bankoko.*

**Et exhumons les traditions ancestrales.**

*Bamilitante na bamilitant,*

**Militantes et militants,**

*Solo tolakisa tolingi révolution.*

**Montrons que nous aimons vraiment la révolution.**

*Boya; tosangana na Congrès.*

**Venez; réunissons-nous au Congrès.**

*Totikala liboke moko; toyokana.*

**Restons unis; entendons-nous.**

*Basombaka révolution te, baninga na ngai!*

**On n'achète pas la révolution, mes chers amis!**

*Bolingo liboso mpo na révolution.*

**L'amour est le préalable de la révolution.**

*Ozali na MPR; linga révolution.*

**Tu fais partie du MPR; aime la révolution.**

*Mobutu Sese Seko, Nzambe azala na yo.*

**Mobutu Sese Seko, que Dieu soit avec toi.**

*Bankoko basunga yo*

**Que les ancêtres t'assistent**

*Ovanda mokonzi libela na kati ya Zaïre.*

**Afin que tu restes à jamais président au Zaïre.**

Ch: *Parti abengi congrès mpo na biso yonso,*

**Le parti a convoqué un congrès pour nous tous,**

*Zaïroises, Zaïrois.*

**Zaïroises et Zaïrois.**

*Tokokutana mpo toyoka*

Nous nous rencontrerons pour écouter

*Na makambo maleka, na oyo tosala.*

Et les choses passées, et celles que nous avons à faire.

*Tokotala oyo tokosala*

Nous verrons ce que nous aurons à faire

*Na mbula tozali kolanda ee.*

Au cours de l'année où nous sommes.

Ch: *Soki Mobutu azali koloba,*

3

Quand Mobutu parle,

*Fungola matoi, yokaka ee.*

Prêtez l'oreille, écoutez.

*Kokosanaka te ntango azali koloba ee.*

Ne vous dérobez pas pendant qu'il parle.

*Makambo ya Zaïre etali biso banso ee.*

Les problèmes du Zaïre nous concernent tous.

*Tosalisa Mobutu*

Assistons Mobutu

*Na misala akopesa biso.*

En nous acquittant des tâches qu'il nous confie.

*Tosalaka yango; topengolaka te.*

Remplissons les; ne nous écartons pas de la bonne voie.

*Makasi na ye ekouta na peuple zaïrois.*

Sa force lui vient du peuple zaïrois.

Ch: *Nani alingi koyoka makambo MPR asali na kati ya Zaïre?*

4

Qui est-ce qui veut savoir ce que le MPR a fait au Zaïre?

*Tunana, botunana.*

Interrogez-vous, interrogez-vous les uns les autres;

*Kanisa, bokanisana;*

Pensez-y, pensez les uns aux autres;

*Bengana, bobengana;*

Appelez-vous, appelez-vous les uns les autres;

*Lobana, bolobisana;*

Parlez-en, parlez-en les uns aux autres;

*Yebisa, boyebisana makambo MPR asali.*

Dites, dites les uns aux autres ce que le MPR a fait.

Ch: *Botama, botisa, okola,* 5  
 Que tu naisses, aies des enfants, grandisses,  
*Ozali kaka MPR.*  
 Tu es d'office membre du MPR.  
*Lataka insigne na yo na motema moko.*  
 Porte ton insigne avec conviction.  
*Koprofiter na yango te mpo na [baetcetera].*  
 Ne profites pas de cela pour commettre des exactions.  
*Tosaka yango, kunisaka yango.*  
 Respecte-le, vénère-le.  
*Tolobaka badéputé;*  
 Nous parlions des députés;  
*Totondi sika na MPR.*  
 Maintenant nous sommes intégrés dans le MPR.  
*MPR égale? servir.*  
 MPR égale? servir.  
*Se servir? non.*  
 Se servir? non.

Ch: *Lokumu ya Zaïre liboso,* 6  
 L'honneur du Zaïre passe avant toute chose.  
*Tolingi kaka la paix.*  
 Nous n'aimons que la paix.  
*Exploitation toboyi.*  
 Nous n'aimons pas l'exploitation.  
*Toboyi koexploiter makambo ee.*  
 Nous n'aimons pas qu'on exploite certaines situations.  
*Bolingo na biso kaka na Authenticité.*  
 Nous n'avons d'amour que pour l'«Authenticité».

Ch: *Soki nakei mboka mosusu* 7  
 Si je fais un voyage dans un autre pays  
*Mopaya atuni ngai ekolo na ngai,*  
 Et qu'un étranger m'interroge sur mon pays,

*Na lolendo na ngai, na motindo na ngai, nakoyebisa ye:*

**Fier de moi, à ma façon, je lui dirai:**

*Ngai Zaïrois;*

**Je suis Zaïrois;**

*Parti na ngai MPR;*

**Mon parti est le MPR;**

*Mokonzi na ngai Mobutu Sese Seko.*

**Mon président est Mobutu Sese Seko.**

- C<sup>1</sup>: *Hé!* 8  
*Hé!*  
*Oh, Zaïre!*  
**Oh, Zaïre!**  
*Oyo mboka!*  
**Ça, c'est un pays!**
- C<sup>1</sup>: *Hé!* 9  
**Hé!**
- Ch: *Parti abengi Congrès mpo na biso yonso,* 10  
**Le parti a convoqué le Congrès pour nous tous,**  
*Zaïroises, Zaïrois.*  
**Zaïroises et Zaïrois.**  
*Tokokutana mpo toyoka*  
**Nous nous rencontrerons pour écouter**  
*Na makambo maleka, na oyo tosala.*  
**Et les choses passées, et celles que nous avons à faire.**  
*Tokotala oyo tokosala*  
**Nous verrons ce que nous aurons à faire**  
*Na mbula tozali kolanda ee.*  
**Au cours de l'année où nous sommes.**
- Ch: *Soki Mobutu azali koloba,* 11  
**Quand Mobutu parle,**  
*Fungola matoi, yokaka ee.*  
**Prêtez l'oreille, écoutez.**

*Kokosanaka te ntango azali koloba ee.*

Ne vous dérobez pas pendant qu'il parle.

*Makambo ya Zaïre etali biso banso ee.*

Les problèmes du Zaïre nous concernent tous.

*Tosalisa Mobutu*

Assistons Mobutu

*Na misala akopesa biso*

En nous acquittant des tâches qu'il nous confie.

*Tosalaka yango; topengolaka te.*

Remplissons-les; ne nous écartons pas de la bonne voie.

*Makasi na ye ekouta na peuple zaïrois.*

Sa force lui vient du peuple zaïrois.

Ch: *Nani alingi koyoka makambo MPR asali na kati ya Zaïre?* 12

Qui est-ce qui veut savoir ce que le MPR a fait au Zaïre?

*Tunana, botunana.*

Interrogez-vous, interrogez-vous les uns les autres;

*Kanisa, bokanisana;*

Pensez-y, pensez les uns aux autres;

*Bengana, bobengana;*

Appelez-vous, appelez-vous les uns les autres;

*Lobana, bolobisana;*

Parlez-en, parlez-en les uns aux autres;

*Yebisa, boyebisana makambo MPR asali.*

Dites, dites les uns aux autres ce que le MPR a fait.

Ch: *Botama, botisa, okola,* 13

Que tu naisses, aies des enfants, grandisses,

*Ozali kaka MPR.*

Tu es d'office membre du MPR.

*Lataka insigne na yo na motema moko.*

Porte ton insigne avec conviction.

*Koprofiter na yango te mpo na [baetcetera].*

Ne profites pas de cela pour commettre des exactions.

*Tosaka yango, kunisaka yango.*

Respecte-le, vénère-le.

*Tolobaka badéputé;*

**Nous parlions des députés;**

*Totondi sika na MPR.*

**Maintenant nous sommes intégrés dans le MPR.**

*MPR égale? servir.*

**MPR égale? servir.**

*Se servir? non.*

**Se servir? non.**

Ch: *Lokumu ya Zaïre liboso.*

14

**L'honneur du Zaïre passe avant toute chose.**

*Tolingi kaka la paix.*

**Nous n'aimons que la paix.**

*Exploitation toboyi.*

**Nous n'aimons pas l'exploitation.**

*Toboyi koexploiter makambo ee.*

**Nous n'aimons pas qu'on exploite certaines situations.**

*Bolingo na biso kaka na Authenticité.*

**Nous n'avons d'amour que pour l'«Authenticité».**

Ch: *Soki nakei mboka mosusu*

15

**Si je fais un voyage dans un autre pays**

*Mopaya atuni ngai ekolo na ngai,*

**Et qu'un étranger m'interroge sur mon pays,**

*Na lolendo na ngai, na motindo na ngai, nakoyebisa ye:*

**Fier de moi, à ma façon, je lui dirai:**

*Ngai Zaïrois;*

**Je suis Zaïrois;**

*Parti na ngai MPR;*

**Mon parti est le MPR;**

*Mokonzi na ngai Mobutu Sese Seko.*

**Mon président est Mobutu Sese Seko.**

C<sup>1</sup>: *Hé! oh, Zaïre!*

16

**Hé! oh, Zaïre!**

## 8.2.4. «Candidat na biso Mobutu» (1984)

- Ch: *Zaïroises mpe Zaïrois, bima na balabala ee.* 1  
**Zaïroises et Zaïrois, descendez dans la rue.**  
*Panzana na bazonne; ganga lokola kake*  
**Répandez-vous dans les zones<sup>29</sup>; hurlez comme le tonnerre**  
*Mpo na candidature ya maréchal Mobutu Sese Seko.*  
**En faveur de la candidature du maréchal Mobutu Sese Seko.**  
 (bis)
- Ch: *Tozala sincères; tozala francs.* 2  
**Soyons sincères; soyons francs.**  
*Hypocrisie toboyi; ingratitude toboyi.*  
**Nous refusons l'hypocrisie; nous refusons l'ingratitude.**  
*Nani akoki kosunga ekolo?*  
**Qui est-ce qui peut sauver le pays?**  
*Soki Mobutu te nani mosusu?*  
**A part Mobutu qui d'autre le ferait?**  
*Mobutu Sese Seko!*  
**Mobutu Sese Seko! (bis)**
- Ch: *Zaïroises mpe Zaïrois, bima na balabala ee.* 3  
**Zaïroises et Zaïrois, descendez dans la rue.**  
*Panzana na bazonne; ganga lokola kake*  
**Répandez-vous dans les zones; hurlez comme le tonnerre**  
*Mpo na candidature ya maréchal Mobutu Sese Seko.*  
**En faveur de la candidature du maréchal Mobutu Sese Seko.**
- Ch: *Tozala sincères; tozala francs.* 4  
**Soyons sincères; soyons francs.**  
*Hypocrisie toboyi; ingratitude toboyi.*  
**Nous refusons l'hypocrisie; nous refusons l'ingratitude.**

---

<sup>29</sup>Zone est le nom donné à la commune et au territoire rural après le changement du nom de la République démocratique du Congo en République du Zaïre le 27 octobre 1971.

*Nani akoki kosunga ekolo?*  
**Qui est-ce qui peut sauver le pays?**  
*Soki Mobutu te nani mosusu?*  
**A part Mobutu qui d'autre le ferait?**  
*Mobutu Sese Seko!*  
**Mobutu Sese Seko!**

Ch: Refrain: *Ya biso candidat, Mobutu Sese.* 5

**Notre candidat, c'est Mobutu Sese.**  
*Ya biso candidat, Mobutu Sese.*  
**Notre candidat, c'est Mobutu Sese.**  
*Mobutu, Nzambe atinda yo ee.*  
**Mobutu, Dieu t'a envoyé!**  
*Comité Central, bokeba na bandoki.*  
**Comité Central, attention aux sorcières.**  
*Etumba na bandoki esili te.*  
**La chasse aux sorcières n'est pas terminée.**  
*Ntango bokoretenir candidat Mobutu,*  
**Au moment où vous retiendrez la candidature de Mobutu,**  
*Botalana bino na bino na miso ee.*  
**Dévisagez-vous les uns les autres.**  
*Mobutu, bandoki basili te.*  
**Mobutu, les sorcières n'ont pas été exterminées.**

Fr: *Janvier ti na mois de mars:* 6

**De janvier au mois de mars:**  
*Conscientisation, sensibilisation ya bapeuple.*  
**La conscientisation et la sensibilisation des populations.**  
*Mars ti na mois de mai:*  
**De mars au mois de mai:**  
*Responsabilisation ya bamilitante na bamilitant.*  
**La responsabilisation des militantes et des militants.**  
*Mois de mai ti na mois de novembre:*  
**Du mois de mai au mois de novembre:**  
*Propagande électorale mpo na kopona président ya MPR.*  
**La propagande électorale pour choisir le président du MPR.**

*Moto na moto asala examen de conscience;*  
**Que chacun fasse son examen de conscience;**  
*Akanisa epayi touti.*  
**Qu'il considère d'où nous venons.**  
*Hum!*  
**Hum!**

Ch: Refrain: [...]

Fr: *Belela, belela kombo ya Mobutu,* 7  
**Criez, criez le nom de Mobutu.**  
*Ekocoûter bino rien rien.*  
**Cela ne vous coûtera absolument rien.**  
*Ganga, ganga na kombo ya Mobutu.*  
**Hurlez, hurlez au nom de Mobutu.**  
*Azali candidat na biso.*  
**Il est notre candidat.**  
*Na bazando, na bilanga,*  
**Dans les marchés, dans les champs,**  
*Na kati ya misala epayi bozali,*  
**Et dans vos lieux de travail,**  
**Candidat na biso Mobutu.**  
**Notre candidat est Mobutu.**  
*Bana'kelasi, boyebisa batata na bamama*  
**Élèves, dites à vos pères et mères**  
*Candidat na biso Mobutu.*  
**Que notre candidat est Mobutu.**

Ch: Refrain: [...]

Fr: *Belela, belela kombo ya Mobutu,* 8  
**Criez, criez le nom de Mobutu.**  
*Ekochanger bino rien.*  
**Cela ne vous changera en rien.**  
*Comité Central, Bureau Politique,*  
**Comité Central, Bureau Politique**

*Na bacomissaire du peuple,*

**Commissaires du Peuples (Députés),**

*Candidat na biso Mobutu.*

**Notre candidat est Mobutu.**

*Conseil Exécutif<sup>11</sup>, na Magistrature, na Armée nationale,*

**Conseil Exécutif, Magistrature et Armée nationale,**

*Candidat na biso Mobutu.*

**Notre candidat est Mobutu.**

*Bagouverneur na bacomissaire de zone yonso ee,*

**Gouverneurs et tous les Commissaires de zone (Bourgoumestres),**

*Candidat na biso Mobutu.*

**Notre candidat est Mobutu.**

Ch: Refrain: [...]

Fr: *Ganga, ganga kombo ya Mobutu.*

9

**Hurlez, hurlez le nom de Mobutu.**

*Ekocofiter bino rien.*

**Cela ne vous coûtera rien.**

*Mobutu azongisa unité nationale.*

**Mobutu a restitué l'unité nationale.**

*Tambola na kati ya Zaïre mobimba,*

**Voyage à travers tout le Zaïre,**

*Loba monoko yonso yo olingi:*

**Parle toute langue que tu voudrais:**

*Moto akotuna yo azali te.*

**Personne ne t'en demandera des comptes.**

*Est-ce que kala ezalaka bongo?*

**Est-ce qu'il en était ainsi autrefois?**

*Tala elengi ya unité nationale.*

**Considère le bienfait de l'unité nationale.**

Ch: Refrain: [...]

---

<sup>11</sup>Nom donné au gouvernement après le changement du nom de la République démocratique du Congo en République du Zaïre survenu le 27 octobre 1971.

Fr: *Belela, belela kombo ya Mobutu.* 10  
**Criez, criez le nom de Mobutu.**  
*Azongisa la paix na Zaïre.*  
**Il a restitué la paix.**  
*Mobutu flambeau ya la paix.*  
**Mobutu est le flambeau de la paix.**  
*Tambola barégion yonso omona ee.*  
**Voyage à travers toutes les régions pour voir**  
*Mitema ya bato etonda bisengo na la paix.*  
**Comme les gens sont comblés de joie à cause de la paix.**  
*Zaïrois aboya mobulu na kobomana.*  
**Le Zaïrois méprise l'anarchie et les tueries.**  
*Kimia ekota na mboka ee.*  
**Le calme règne dans le pays.**  
*Mobulu elongwa.*  
**Le désordre est parti.**

Ch: Refrain: [...]

Fr: *Belela, belela kombo ya Mobutu.* 11  
**Criez, criez le nom de Mobutu.**  
*Ekocoûter bino eloko te.*  
**Cela ne vous coûtera rien.**  
*Ganga, ganga na balabala kombo ya Mobutu.*  
**Hurlez, hurlez le nom de Mobutu dans la rue.**  
*Azali candidat na biso.*  
**Il est notre candidat.**  
*Awa ngai nazali koyemba ee*  
**Pendant que moi je chante,**  
*Bandoki bakoti na se ya badrap:*  
**Les sorcières se cachent sous leurs draps de lit:**  
*Oo Luambo mobutiste!*  
**Ah! Luambo le mobutiste!**  
*Nalingi natuna bino bozalaka banani?*  
**J'aimerais vous demander de qui vous vous réclamez?**

Ch: Refrain: [...]

Fr: *Bino bato bozali na kati ya bus mpe bavoiture,* 12

*Vous, gens qui êtes dans les bus et dans les voitures,  
Candidat na biso Mobutu.*

**Notre candidat est Mobutu.**

*Ozali kokende voyage na kati ya train,*

**Tu pars en voyage en train,**

*Avion to masua,*

**En avion ou en bateau,**

*Candidat na biso Mobutu.*

**Notre candidat est Mobutu.**

*Bapatient yonso na kati ya bahôpitaux,*

**Tous les malades dans les hôpitaux,**

*Candidat na biso Mobutu.*

**Notre candidat est Mobutu.**

*Ata bozali na kati ya boloko*

**Quoique vous soyez en prison**

*Mpo bosalaki mabe,*

**Parce que vous avez mal agi,**

*Ntango bokobima,*

**Quand vous en êtes libérés,**

*Candidat na biso Mobutu.*

**Notre candidat est Mobutu.**

Ch: Refrain: [...]

Fr: *Misala yonso na kati ya Zaïre:* 13

**Dans toutes les entreprises du Zaïre:**

*GÉCAMINES, KILO-MOTO, MIBA, ONATRA, ONPTZ,*

*GÉCAMINES, KILO-MOTO, MIBA, ONATRA, ONPTZ,*

*AIR ZAÏRE, SOZACOM, SONAS, SNEL, REGIDESO,*

*AIR ZAÏRE, SOZACOM, SONAS, SNEL, REGIDESO,*

*BRALIMA, UNIBRA, STK, MIDEMA, AGETRAF,*

*BRALIMA, UNIBRA, STK, MIDEMA, AGETRAF,*

*OZACAF, La Voix du Zaïre, Elima, Salongo,*

OZACAF, La Voix du Zaïre, Elima, Salongo,

*Candidat na biso Mobutu.*

Notre candidat est Mobutu.

*Afrisa, O.K. Jazz na Zaïko,*

Afrisa, O.K. Jazz et Zaïko,

*Candidat na biso Mobutu.*

Notre candidat est Mobutu.

Ch: Refrain: [...]

Fr: *Peuple zaïrois, moto akosa yo te.*

14

Peuple zaïrois, que personne ne te trompe.

*Moto akoki kolinga Zaïre lokola yo moko azali te.*

Il n'y a personne qui peut aimer le Zaïre comme.

*Soki omoni moto mosusu azali kolinga mboka na yo,*

Si tu vois quelqu'un d'autre qui prétend aimer ton pays,

*Tuna ye awuti wapi ee?*

Demande lui d'où il vient.

*Aye koluka intérêt na ya se mabele:*

Il doit être venu chercher les minerais:

*Cobalt, cuivre na Shaba ee;*

Le cobalt et le cuivre au Shaba;

*Diamant ya MIBA na Mbuji-Mayi;*

Le diamant de la MIBA à Mbuji-Mayi;

*Bientôt pétrole na Bas-Zaïre.*

Bientôt le pétrole au Bas-Zaïre.

Ch: Refrain: [...]

Fr: *Yoka maloba candidat Mobutu azongisaki*

15

Écoutez les propos du candidat Mobutu

*Na Comité Central na Palais du Peuple:*

Répondant au Comité Central au Palais du Peuple:

*Uta ye azali mpe avandi likolo ya ekolo,*

Depuis qu'il existe et qu'il est à la tête du pays,

*Tozwi ye naino mabe te;*

Nous ne lui avons encore rien reproché;  
*Abebisa ata moke te;*  
 Il n'a pas fait les moindres écarts de conduite;  
*Alembi naino te;*  
 Il n'est pas encore fatigué;  
*Nzoto na ye ezali naino makasi.*  
 Il a encore toutes ses aptitudes physiques.  
*Mpo na nini toluca candidat mosusu ee?*  
 Pourquoi chercherions-nous un autre candidat?

Ch: Refrain: [...]

Fr: *Belela, belela kombo ya Mobutu.* 16  
**Criez, criez le nom de Mobutu.**  
*Ezali makambo ya mikolo oyo.*  
**C'est à la mode du jour.**  
*[.] boyebisa na bayanke:*  
*[.] dites-le aux copins:*  
*Candidat na biso Mobutu.*  
**Notre candidat est Mobutu.**  
*Bajournaliste bokoma, bobuka babiki,*  
**Journalistes, écrivez à briser vos stylos,**  
*Ata bafingi;*  
**Quoiqu'on (vous) insulte;**  
*Bacommerçant, basportif, banto yonso ya théâtre;*  
**Commerçants, sportifs et gens de théâtre;**  
*Candidat na biso Mobutu.*  
**Notre candidat est Mobutu.**

Ch: Refrain: [...]

Fr: *Tosenga, tosenga na Nzambe* 17  
**Demandons, demandons à Dieu**  
*Mpo na candidat na biso Mobutu.*  
**Pour notre candidat Mobutu.**  
*Bacatholique, Bakimbanguïste na Bamusulman,*

Catholiques, Kimbanguistes et Musulmans,

*Candidat na biso Mobutu.*

**Notre candidat est Mobutu.**

*Baprotessant, Maikari, Armée du salut,*

**Protestants, Maikari, Armée du Salut,**

*Bima, Mpeva Longo,*

**Bima, Mpeva-Longo,**

*Candidat na biso Mobutu.*

**Notre candidat est Mobutu.**

*Tosambela epayi ya Nzambe abakisela ye mikolo*

**Prions Dieu de prolonger ses jours**

*Avanda, asunga Zaïre.*

**Qu'il reste, qu'il secoure le Zaïre.**

Ch: Refrain: [...]

### 8.3. Les chansons satiriques

Encore abordées dans l'ordre chronologique, sont transcrites et traduites sous ce titre vingt et une chansons satiriques, dont dix-sept chansons de Franco et des musiciens de son orchestre O.K. Jazz et quatre chansons d'autres orchestres ou musiciens. Les dix-sept chansons de Franco et de l'orchestre O.K. Jazz sont les suivantes: «*Chérie Bondowe*» et «*Chérie Bondowe II*» (1973); «*Azwakate azwi lelo*» (1977); «*Mama na Kyky*» (1977); «*Nakoma mbanda ya mama ya mobali na ngai*» (1977); «*Lisolo ya Adamo na Nzambe*» (1978); «*Iluse*» (1981); «*Mobali malamumu*» (1981); «*Farceur*» (1982); «*Lettre à M. le Directeur Général*» (1983); «*Tu vois*» et «*Mamu*» (1984); «*La réponse de Mamu*»; «*Mario I*<sup>11</sup>», «*Mario II*», «*Mario III*» (1985); «*La réponse de Mario*» (1988). Les chansons d'autres orchestres et musiciens sont notamment «*Londende*» et «*Mongali*» (1974), de Rochereau avec son orchestre Afrisa; une autre «*Mongali*» (1974), de Soki Vangu et Shaba Kahamba avec l'orchestre Bella Bella; «*Mwana'nsuka*» (1981), une chanson de Miyalu.

#### 8.3.1. «Chérie Bondowe» (1973)

Ch: *Ngai mwasi bakobenga Chérie Bondowe,* 1  
*Moi, la femme qu'on a surnommée Chérie Bondowe,*  
*Nasalaki ngo makwela mpe nadivorcer!*  
*Je m'étais mariée, mais hélas! j'ai divorcé.*  
*Nakoluka ngo jeune homme akolinga ngai!*  
*Je cherche un jeune homme qui pourra m'aimer.*  
*Ôo mama!*

---

<sup>11</sup>Les nombres servant à distinguer les trois différentes versions de la chanson Mario transcrites et traduites ici sont de nous.

Oh! maman!

Ch: *Mobali nabalaki, bandeko!* 2

L'homme auquel je m'étais mariée, chères amies!

*Aboyaki ngai mpo basala ngai ekoma na elongi,*

Il m'a divorcée, car on m'a gravé des écrits au visage,

*Mbula, sanza mpe mikolo na matama.*

Des années, des mois et des jours sur les joues.

*Nakolataka zikida nadendela mibali oo!*

Je porte des zikida et me dandine pour les hommes,

*Mpo balulaka ngai.*

Pour qu'ils puissent me convoiter.

Ch: *Ye mobali bakobenga Papa Bondowe,* 3

Lui, l'homme qu'on a surnommé Papa Bondowe,

*Akozolazola Ekima akolinga ye te;*

Il s'éprend d'Ekima, mais elle ne l'aime pas;

*Akopesa ye falanga mpo alinga ye;*

Il lui donne de l'argent pour qu'elle puisse l'aimer;

*Akosala ngo! lopasu na suki, bampangi oo!*

Il fait une petite raie dans sa chevelure, chères amies!

*Akolata ngo! asalisa faux jeune homme.*

Oh, qu'il se déguise en jeune homme!

*Ôo mawa na ye!*

Ah! malheur à lui!

Ch: *Ngai ndumba Matadi wa Chérie Bondowe,* 4

Moi Chérie Bondowe, la prostituée de Matadi,

*Nakoteka tangawisi na zando, bampangi!*

Je vends le *tangawisi* au marché, chères amies!

*Nasomba zikida oo! nakotekaka lunguila.*

J'ai acheté des zikida, oh! grâce à la vente de *lunguila!*

*Nazali ndumba; beaux-pères bakolukaka ngai.*

Je suis une prostituée; les beaux-pères me recherchent.

*Ôo mama!*

Oh! maman!

- Ch: *Ngai mwasi ya mpaka ya Chérie Bondowe,* 5  
 Moi la vieille chérie Bondowe,  
*Nakota ngo miziki, nabinaka te.*  
 Je fréquente le spectacle, mais hélas! je ne danse pas.  
*Ya ngai Nkolo alobi nakomi mpaka.*  
 Le Seigneur m'a déclarée vieille.  
*Nafungoli nganda'bakuiti mpo na mosolo*  
 J'ai ouvert un petit café afin d'avoir l'argent  
*Naleisa bachouchou, mama!*  
 Pour entretenir mes choux, maman!
- Ch: *Ngai nakoluka na ngai chérie bondowe,* 6  
 Moi je vais chercher à me trouver une «chérie bondowe»  
*Atutela ngai makemba*  
 Qui me pilera des bananes des Antilles  
*Nalia mosaka.*  
 Pour que je mange la sauce mosaka.  
*Bondumba bondowe bazuwa ekozalaka te.*  
 Les prostituées bondowe ne sont pas jalouses.  
*Nakomuzola, bampangi!*  
 Je vais m'amouracher d'elle, chers amis!  
*Mpo namungolofiye na falanga.*  
 Afin de lui soutirer de l'argent.  
*Mama yeyeyeye!*  
Mama yeyeyeye!
- Ch: *Ngai nasalaki makwela mpe nadi divorcer oo.* 7  
 Moi je m'étais mariée et j'ai divorcé.  
*Nkombo ko bapesi ngai oo, Chérie Bondowe oo.*  
 Le surnom qu'on m'a donné est Chérie Bondowe.  
*Ngai nabalaka te oo; nazali na ngai ndumba.*  
 Moi je ne me remarie pas; je reste une prostituée.  
*Nkombo bakobenga ngai oo, Chérie Bondowe oo.*  
 Le surnom sous lequel on me connaît est Chérie Bondowe.  
*Ngai mpaka Bondowe, nakodendela mibali oo.*  
 Moi la vieille Bondowe, je me dandine pour les hommes.

*Zikida nakolata na loketo,*  
 Les perles zikida que je porte autour des reins,  
*Succès, bandeko!*  
 Quel succès, chères amies! (bis)

- C1: *Ah! Chérie Bondowe!* 8  
 Ah! Chérie Bondowe!
- C2: *Mayulu!* 9  
 Mayulu!
- Ch: *Ngai nasalaki makwela mpe nadivorcer oo.* 10  
 Moi je m'étais mariée et j'ai divorcé.  
*Nkombo ko bapesi ngai oo, Chérie Bondowe oo.*  
 Le surnom qu'on m'a donné est Chérie Bondowe.  
*Ngai nabalaka te oo; nazali na ngai ndumba.*  
 Moi je ne me remarie pas; je reste une prostituée.  
*Nkombo bakobenga ngai oo, Chérie Bondowe oo.*  
 Le surnom sous lequel on me connaît est Chérie Bondowe.  
*Ngai mpaka Bondowe, nakodendela mibali oo.*  
 Moi la vieille Bondowe, je me dandine pour les hommes.  
*Zikida nakolata na loketo,*  
 Les perles zikida que je porte autour des reins,  
*Succès, bandeko!*  
 Quel succès, chères amies! (bis)
- C1: *Hé!* 11  
 Hé!  
*Ndumba Matadi.*  
 La prostituée de Matadi.
- C2: *Oyo ya Mayaula ee.*  
 Celle de Mayaula.
- C1: *Ndumba Matadi ee.*  
 La prostituée de Matadi.
- C2: *Bondowe.*  
 Bondowe.

C1: *We! we! we!*

We! we! we!

Ch: *Oo Mama Bondowe oo!*

Oo Mama Bondowe oo!

*Oo Mama Bondowe oo!*

Oo Mama Bondowe oo!

#### 8.3.4. «Bondowe II» (1973)

Ch: *Aï yo leli oo! aï yo!*

Aï yo leli oo! aï yo!

*Aï yo leli oo! aï yo!*

Aï yo leli oo! aï yo!

*Aï yo leli oo! aï yo!*

Aï yo leli oo! aï yo!

*Aï yo leli oo! aï yo!*

Aï yo leli oo! aï yo!

*Aï yo leli oo! aï yo!*

Aï yo leli oo! aï yo!

Ch: *Na ntangu balataka zikida,*

À l'époque où l'on portait les perles zikida,

*Nazalaka ngo! na libumu ya mama ee!*

Que j'étais dans le sein de ma mère!

*Na ntangu bayimbaka Bondowe*

À l'époque où l'on chantait Bondowe,

*Nazalaka na ngai se kunguluma.*

Je savais juste ramper.

*Bayembeli ngai Chérie Bondowe.*

On m'a chanté *Chérie Bondowe*.

*Aï yo! aï yo!*

Aï yo! aï yo!

*Lolimbele ayembi Bondowe.*

Lolimbele a chanté Bondowe.

*Aï yo leli oo! aï yo!*

Aï yo leli oo! aï yo!

1

2

Ch: *Aï yo leli oo! aï yo!* 3  
Aï yo leli oo! aï yo!  
*Aï yo! aï yo! aï yo!*  
Aï yo! aï yo! aï yo!  
*Aï yo! aï yo! aï yo!*  
Aï yo! aï yo! aï yo!

Ch: *Kele ya nini ngo na mitema!* 4  
 Pourquoi avoir la rage au coeur  
*Awa nayembi ngo bampaka!*  
 Maintenant que je chante les vieilles!  
*Ngai nayembi ngo zikida!*  
 Comme moi je chante les perles zikida,  
*Mpaka ya kala ayoki fiere, mama!*  
 La vieille d'autrefois est fière, maman!  
*Mode ya kala elata bankoko, iyo!*  
 C'était l'habillement à la mode de nos grands-mères, iyo!  
*Monde ya kala ezalaka fiere, mama!*  
 Que le vieux monde était fier, maman!  
*Monde ya kala o kati ya Afrika,*  
 Le vieux monde au coeur de l'Afrique,  
*Kati ya kalakala.*  
 Dans la vieille époque.  
*Balataka zikida na loketo, aï yo!*  
 On portait les perles zikida autour des reins, aï yo!  
*Ntangu ya kalakala.*  
 Dans la vieille époque.  
*Mpaka ya kala alataka zikida, bandeko!*  
 La vieille portait naguère ses perles zikida, chers amis!  
*Ntangu ya Bondowe.*  
 À l'époque du roi Baudouin.  
*Balataka zikida ngo na fiele, mama ee!*  
 On portait fièrement les zikida autour des reins, maman!

Ch: *Aï yo leli oo! aï yo!* 5  
Aï yo leli oo! aï yo!

*Aï yo leli oo! aï yo!*

**Aï yo leli oo! aï yo!**

*Aï yo! aï oo! aï yo!*

**Aï yo! aï oo! aï yo!**

*Aï yo! aï oo! aï yo!*

**Aï yo! aï oo! aï yo!**

*Aï yo leli oo! aï yo!*

**Aï yo leli oo! aï yo!**

Ch: *Ngala ya baChérie Bondowe?*

6

**Le tour des Chérie Bondowe?**

*Esila ngo kosila kala!*

**Hélas! il est passé depuis longtemps.**

*Ngala ya baPetit Mbongo?*

**Le tour des Petit Mbongo?**

*Esila ngo kosila kala na Kinshasa!*

**Hélas! il est passé depuis longtemps à Kinshasa. (bis)**

Ch: *Aï yo leli oo! aï yo!*

7

**Aï yo leli oo! aï yo!**

*Aï yo leli oo! aï yo!*

**Aï yo leli oo! aï yo!**

*Ekomi na ntangu ya date ya sika ee.*

**C'est un temps nouveau.**

*Aï yo leli oo! aï yo!*

**Aï yo leli oo! aï yo!**

*Tokomi na ntangu ya bacitoyennes.*

**C'est le temps des citoyennes.**

*Aï yo leli oo! aï yo!*

**Aï yo leli oo! aï yo!**

*Bayebi ngo! kolata zibola ee!*

**Ah! qu'elles savent porter leurs zibola!**

*Aï yo leli oo! aï yo!*

**Aï yo leli oo! aï yo!**

*Bayebi ngo! kobina dingoma ee!*

**Ah! qu'elles savent danser le dingoma!**

*Aï yo leli oo! aï yo!*

**Aï yo leli oo! aï yo!**

*Ekomi na ntangu ya date ya sika ee*

**C'est un temps nouveau.**

*Aï yo leli oo! aï yo!*

**Aï yo leli oo! aï yo!**

*Bayebi ngo! kolata zibola ee!*

**Ah! qu'elles savent porter leurs zibola!**

*Aï yo leli oo! aï yo!*

**Aï yo leli oo! aï yo!**

Ch: *Bakolata zibola na mwa fiele, mama!*

8

**Elles portent leurs zibola avec un peu de fierté, maman!**

*Kitambala epepa lokola dalapo, bandeko!*

**Que leurs foulards flottent tels des drapeaux!**

*Zibola ekangama na loketo, bakodenda!*

**Qu'elles se dandinent, le zibola serré autour des reins!**

*Monzele ya pauni ya talo, mama!*

**Comme elles portent de luxueux bijoux en or, maman!**

*Bolingo ya patalo na mokaba.*

**C'est l'amour du pantalon et de la ceinture.**

*Na makwela.*

**Dans le mariage.**

Ch: *Aï yo! mama oo!*

9

**Aï yo! mama oo!**

*Aï yo! mama oo!*

**Aï yo! mama oo!**

*Ngai nasala nini, bandeko!*

**Que me faudrait-il faire, chères amies!**

*Aï yo! mama oo!*

**Aï yo! mama oo!**

*Ngai naloba nini, bandeko!*

**Que me faudrait-il dire, chères amies!**

*Aï yo! mama oo!*

**Aï yo! mama oo!**

*Bayembeli ngai Chérie Bondowe.*

**On m'a chanté Chérie Bondowe.**

*Aï yo! mama oo!*

**Aï yo! mama oo!**

*Babumeli ngai Chérie Bondowe.*

**On m'a assassiné Chérie Bondowe.**

*Aï yo! mama oo!*

**Aï yo! mama oo!**

*Nani ayembela ngai Bondowe oo!*

**Oh! qui est-ce qui me chantera Bondowe!**

*Aï yo! mama oo!*

**Aï yo mama oo!**

*Nani asambela ngai Bondowe oo!*

**Oh! qui est-ce qui me psalmodiera Bondowe!**

*Aï yo! mama oo!*

**Aï yo! mama oo!**

*Bayimbéli ngai Chérie Bondowe.*

**On m'a chanté Chérie Bondowe.**

*Aï yo! mama oo!*

**Aï yo! mama oo!**

*Nani asambela ngai Bondowe oo?*

**Oh! qui est-ce qui me psalmodiera Bondowe!**

*Aï yo! mama oo!*

**Aï yo! mama oo!**

*Nani asambela ngai Bondowe?*

**Oh! qui est-ce qui me psalmodiera Bondowe!**

*Aï yo! mama oo!*

**Aï yo! oo!**

C1: *Nani asambela ngai Bondowe oo?*

10

**Oh! qui est-ce qui me psalmodiera Bondowe!**

C2: *Bondowe nzembo ya bampaka,*

**Bondowe est la chanson des vieilles,**

*Souvenir ya banto ya kala,*

**Le souvenir des gens d'autrefois,**

C1: *Ya Mayaula ee.*  
 Par **Mayaula.**

Ch: *Aï yo leli oo! aï yo!* 11  
Aï yo leli oo! aï yo!  
*Aï yo leli oo!*  
Aï yo leli oo!  
*Aï yo leli oo! aï yo!*  
Aï yo leli oo! aï yo!  
*Aï yo leli oo! aï yo!*  
Aï yo leli oo! aï yo!  
*Aï yo leli oo! aï yo!*  
Aï yo leli oo! aï yo!  
*Aï yo leli oo! aï yo!*  
Aï yo leli oo! aï yo!  
*Aï yo leli oo! aï yo!*  
Aï yo leli oo! aï yo!  
*Aï yo leli oo! aï yo!*  
Aï yo leli oo! aï yo!

### 8.3.3. «Mongali» (1974), par Tabu Ley, alias Rochereau

*Mobali nalingi, nkombo na ye Mongali.* 1  
 L'homme que j'aime s'appelle Mongali.  
*Bomwana eleki ye: alingi se nabondela.*  
 L'enfance le domine: il veut toujours que je le choie.  
*Mpo avanda na ndako, aluka se nakosa:*  
 Pour qu'il reste à la maison, je dois le berner:  
 «Naloti ndoto mabe; solo! kobima te!  
 J'ai fait un mauvais rêve; vraiment! ne sors pas.  
*Lobi mpe mokolo; lelo vanda, kobima te.*  
 Demain il y aura un autre jour; aujourd'hui reste; ne sors pas.  
*Mongali, kanga motema mpe banga makambo di!*  
 Mongali, sois patient et prudent, dis!  
 Tina nini ondima te, Mongali Yena?»  
 Pourquoi n'accepterais-tu pas, Mongali Yena?»

Yena Mongali, mobali na ngai ya moke, 2  
 Yena Mongali, mon jeune amant,  
 Matata epusi; bageste eleki mbeka.  
 Est très difficile et si exigeant.  
 Mpo alinga ngai, nabondela ye na bilei.  
 Pour qu'il m'aime, je dois le gagner avec de la nourriture.  
 Soki nalambi madesu, ye akolinga te.  
 Quand je prépare les haricots, il n'en veut pas.  
 Pondu to loso, akotala miso te.  
 Les feuilles de manioc et le riz, il ne les regarde même pas.  
 Mongali alingi pakasa na supu ya mosaka.  
 Mongali préfère le pakasa<sup>11</sup> et la sauce mosaka.  
 Oyo mpasi nazwi na Mongali Yena!  
 Que je me donne beaucoup de peine pour Mongali Yena!

Mongali Yena! Mongali Yena! Mongali Yena! 3  
 Mongali Yena! Mongali Yena! Mongali Yena!  
 Mongali Yena! Mongali Yena! Mongali Yena!  
 Mongali Yena! Mongali Yena! Mongali Yena!  
 Nayoki posa ya miziki; solo bimisa ngai  
 J'ai vraiment envie d'aller au concert; sors avec moi  
 Nakende koyoka mongongo ya Tabu Ley.  
 Pour que j'aille écouter la voix de Tabu Ley.  
 Mongali, chéri d'amour! solo bimisa ngai!  
 Mongali, chéri d'amour! vraiment, sors avec moi!  
 Nayoka Tabu Ley, Mongali Yena!  
 Que j'aille écouter Tabu Ley, Mongali Yena!

Mbongo na ndako esili na kopesa ye. 4  
 L'argent s'épuise à la maison, comme je lui en donne.  
 Naloba tobima, atali ngai, aseeki.  
 Que je dise que nous sortions, il me regarde, il rit.  
 Mongali akoki na nga': nalata zikida!  
 Mongali me convient: il me faut porter mes perles zikida!

---

<sup>11</sup>C'est à-dire la viande de buffle boucanée.

*Kumisa nga': nalingi vo, Mongali Yena!*  
*Félicite-moi: je t'aime, Monqali Yena!*

*Mongali Yena! Mongali Yena! Mongali Yena!*  
*Monqali Yena! Monqali Yena! Mongali Yena!*  
*Mongali Yena, Mongali Yena, Mongali Yena!*  
*Mongali Yena, Mongali Yena, Mongali Yena!*  
*Minakuvala mabaya!*  
*Moi je porte des blouses mabaya pour toi!*  
*Minakuvala zikida!*  
*Moi je porte des perles zikida pour toi!*  
*De den de de de den de de den de de ee!*  
*De den de de de den de de den de de ee!*  
*De den de de de den de de den de de ee!*  
*De den de de de den de de den de de ee!*

5

*Mongali Yena! Mongali Yena! Mongali Yena!*  
*Monqali Yena! Monqali Yena! Monqali Yena!*  
*Mongali Yena! Mongali Yena! Mongali Yena!*  
*Monqali Yena! Monqali Yena! Mongali Yena!*  
*Minakuvala mabaya!*  
*Moi je porte des blouses mabaya pour toi!*  
*Minakuvala zikida!*  
*Moi je porte des perles zikida pour toi!*

6

*Mongali Yena! Mongali Yena! Mongali Yena!*  
*Mongali Yena! Mongali yena! Mongali Yena!*  
*Mongali Yena, Mongali Yena, Mongali Yena!*  
*Mongali yena! Monqali Yena! Mongali Yena!*  
*Minakuvala zikida!*  
*Moi je porte des perles zikida pour toi!*  
*Minakuvala mabaya!*  
*Moi je porte des blouses mabaya pour toi!*  
*Mongali Yena! Mongali Yena! Mongali Yena!*  
*Monqali Yena! Monqali Yena! Mongali yena!*  
*Mongali Yena! Mongali Yena! Mongali Yeeeeeee!*

7

## 8.3.4. «Mongali» (1974), par Soki Vanqu et Shaba Kahamba

- Ch: *Na motindo na vo, mwana mobali oyo.* 1  
 C'est à ta manière, monsieur,  
*Bokosaka basi.*  
 Que vous autres vous trompez les femmes.  
*Kasi lelo osuki.*  
 Mais aujourd'hui tu es fini.  
*Oyelaka ngai na ndako na mbote ya fiancé.*  
 Tu me viens à la maison avec les compliments d'un fiancé,  
*Nzoka ozalaka na mwasi na bana na ndako na yo.*  
 Alors que tu as une femme et des enfants dans ta maison.  
*Nameseni te ...*  
 Je n'y suis pas habituée...  
*Nameseni te. Papa!*  
 Je n'y suis pas habituée, Papa!  
*Libala ya bombanda!*  
 Le mariage polygamique!  
*Okotia ngai wapi ee?*  
 Où vas-tu me caser?
- Cl: *Okotia ngai wapi ee?* 2  
 Où vas-tu me caser?  
*Ee! naboyi na nga'!*  
 Ah, non! moi je n'en veux pas.
- Ch: *Likambo te, mwana mwasi oyo.* 3  
 Ce n'est rien, mademoiselle.  
*Tika nga'nazongisa vo eyano.*  
 Laisse-moi te donner une réponse.  
*Zaire ya sika lelo ebongwani makambo.*  
 Le Zaïre d'aujourd'hui a changé l'ordre des choses.  
*Mobali alingi yo?*  
 Un homme t'aime?  
*Tala position na ve ya libenga ee, mamie!*  
 Considère sa position par rapport à la bourse, mamie!

*Nakozuela vo ndako va kofutela.*

**Je te trouverai une maison à louer.**

*Yo mwasi na ngai va sika nati motema.*

**Tu es ma nouvelle femme, en qui j'ai confiance.**

C1: *Comment!* 4  
**Comment!**

Ch: *Mobali asali yonso, okoti libala ee.* 5  
**L'homme a tout fait, tu t'es mariée.**  
*Nzoka olingaki ve kaka mpo na mbongo.*  
**Pourtant tu l'as aimé seulement pour son argent.**  
*Na ebandeli ocamoufler ye na bolingo.*  
**Au début, tu as feint d'éprouver l'amour pour lui.**  
*Na nsima'mikolo boni tapale?*  
**Après combien de jours y a-t-il eu des tracasseries?**  
*Mobali atuta tolo: «Nazwi ya ngai bolingo!»*  
**L'homme se frappe la poitrine: «j'ai trouvé mon amour!»**  
*Nzoka yo na nsima obomba Mongali na se ya mbeto!*  
**Pourtant tu vas cacher Mongali sous le lit.**  
*Nzoka yo na nsima obomba Mongali na se ya mbeto!*  
**Pourtant tu vas cacher Mongali sous le lit.**  
*Nzoka yo na nsima obomba Mongali na se ya mbeto!*  
**Pourtant tu vas cacher Mongali sous le lit.**

C1: *Mongali Tombalbaye, ha! ha!* 6  
**Mongali Tombalbaye, ha! ha!**

C1: *Shaba Kahamba,* 7  
**Shaba Kahamba,**  
*Yango likambo ya Mongali yo omoni boni?*  
**Mais comment vois-tu l'affaire Mongali?**

C2: *Likambo ya Mongali, ya liboso, ebebisa mabala;* 8  
**L'affaire Mongali, premièrement, a ruiné des mariages;**  
*Likambo ya Mongali ebebisa bavovage na Poto;*

L'affaire Mongali a ruiné des voyages en Europe;

*Likambo ya Mongali eboma mabala*

L'affaire Mongali a détruit des mariages

*Mpe ekomisi basi na esika ya mabe.*

Et elle a réduit des femmes à la misère,

*Kotambola pamba pamba na kati ya balabala.*

À l'errance dans les rues.

*Merci.*

**Merci.**

C1: *Nakosi yo te, Shaba.*

9

**Je ne te mens en rien, Shaba.**

*Mwana mwasi wana amo... ayoki te patron aye,*

**La jeune femme ayant vu ... entendu le patron rentrer,**

*Asi ayoki mongongo ya voiture,*

**Ayant entendu le vrombissement de la voiture,**

*Akomi'olenga.*

**Elle se met à trembler.**

*Alobi: «Non! ebebeli ngai awa.»*

**Elle dit: «Non! ça va barder pour moi ici.»**

*Alobi: «Mongali ee, namoni te ntango na yo ekoki.*

**Elle dit: «Mongali, je vois que ton temps est passé.**

*Kotaka libela libela ...»*

**Entre sans plus tarder ...»**

C2: *Na se va mbeto,*

**Sous le lit.**

C1: *«Kotaka libela libela na se va mbeto.»*

**«Entre sans plus tarder sous le lit.»**

C2: *Ha! ha! ha!*

**Ha! ha! ha!**

C1: *Sika oyo mpe, patron mpe lokola amoni boye, alobi:*

**Et maintenant, le patron qui a vu cela se dit:**

*«Ye aleka liboso côté ya mwasi na nga'!»*

**«Il passe donc chez ma femme avant moi!»**

*Ekoma ve na ndako boye:*

**Arrivé dans la maison:**

«Ah! vango likambo nini oyo?

«Ah! mais quelle est cette affaire?

Ah! vango oyo makolo va nani oyo?»

Ah! mais quels sont ces pieds?»

Ye alobi: «Mobali na ngai,

Elle dit: «Mon mari,

Oyo wana e'ali goodyear ya leki na ngai.»

Ce sont les goodyear de mon petit frère.»

«Goodyear va leki na vo!»

«Les goodyear de ton petit frère!»

Patron andimi te: «kasi ...»

Le patron n'y croit pas: «mais ...»

Patron andimi te.

Le patron n'y croit pas.

Abendi sapato; chaussette emonani.

Il tire les souliers; les chaussettes apparaissent.

«Ah, dites! jeune homme!

«Ah, dites! jeune homme!

Yango, likambo nini oz'osala awa?

Mais que fais-tu ici?

Dites! sortez de là.

Dites! sortez de là.

Jeune homme, sortez de là.

Jeune homme, sortez de là.

Jeune homme, dites! sortez de là.»

Jeune homme, dites! sortez de là.»

Cl: Comment!

10

Comment!

Ch: Ha! ha! ha!

Ha! ha! ha!

Ch: Mobali asali yonso okoti libala ee.

11

L'homme a tout fait, tu t'es mariée.

Nzoka olingaki ye kaka mpo na mbongo.

Pourtant tu l'as aimé seulement pour son argent.

*Na ebandeli ocamoufler ye na bolingo.*

Au début, tu as feint d'éprouver l'amour pour lui.

*Na nsima'mikolo boni tapale?*

Après combien de jours y a-t-il eu des tracasseries?

*Mobali atuta tolo: «Nazwi ya ngai bolingo!»*

L'homme se frappe la poitrine: «j'ai trouvé mon amour!»

*Nzoka vo na nsima obomba Mongali na se ya mbeto!*

Pourtant tu vas cacher Mongali sous le lit.

*Nzoka vo na nsima obomba Mongali na se ya mbeto!*

Pourtant tu vas cacher Mongali sous le lit.

*Nzoka vo na nsima obomba Mongali na se ya mbeto!*

Pourtant tu vas cacher Mongali sous le lit.

### 8.3.5. «Londende ya bolingo» (1974)

*Londende ya bolingo ekanga ye.*

1

Il est dans le brouillard de l'amour.

*Nkombo na ngai, oh! sukali na monoko.*

Ah! que mon nom goûte le sucre dans sa bouche.

*Nkombo na ngai, oh! lokoso ya koloba*

Ah! qu'il a un désir immodéré de dire mon nom.

*Avebaka te nazali mwasi va moto.*

Il ne sait pas que je suis une femme d'autrui.

*Ngai na ve tosokolaki se mokolo moko.*

Lui et moi, nous ne nous sommes parlé qu'une seule fois.

*Mokolo ya poso tosokolaki na ye.*

Nous avons conversé samedi.

*Alobaki azali mobali va sérieux.*

Il disait qu'il était un homme sérieux,

*Akobombaka mbongo va Leta.*

Qu'il gardait l'argent de l'État.

*Ngo! mosolo akotangaka oo: nabiki!*

Ah! c'est l'argent qu'il compte: je suis sauvée!

*Soki mpe nandimi, alobaki.*

Et si j'étais consentante, disait-il,

*Akolongola ngai epayi nakosalaka,*

Il allait me retirer de mon lieu de travail,  
*Akopesa ticket mpo nakende Poto,*  
 Il allait m'offrir un billet d'avion pour aller en Europe,  
*Akozua bavoiture mpo esala bataxi.*  
 Il allait m'acheter des voitures pour en faire des taxis.

*Mobali nakolinga monoko sukali.* 2  
 Mon amant parle avec douceur.  
*Atiaka bolingo na mosolo esika moko.*  
 Il confond amour et argent.  
*Ovo nionso mpo ngai nandima ye.*  
 Tout cela, c'est pour que moi je l'accepte.  
*Abeta tolo se na caisse va Leta,*  
 Qu'il tire vanité de la caisse de l'État,  
*Nasala nini?*  
 Qu'est-ce que j'ai à en faire?  
*Ngai napesa nzoto, nandimi ye.*  
 Moi je me laisse aller, je l'accepte.

*Nakolia, nakokanisa:* 3  
 Je consomme en réfléchissant:  
*Oh! mibali va Kinshasa! lobi mpe bobimela biso.*  
 Oh! hommes de Kinshasa! demain aussi, apparaissez-nous.  
*Bavoiture na lopango lobi bakobotola.*  
 Les voitures et les parcelles, demain on les saisira.  
*Tika ngai nazua elamba.*  
 Laissez-moi acquérir des vêtements.  
*Bamibali va Kinshasa, oh! bamibali!*  
 Ces hommes de Kinshasa, oh! ces hommes!  
*Bino mpe baloka bino!*  
 Vous autres, on doit vous avoir ensorcellés!  
*Ekokota yo boloko, yeba nazali mwana:*  
 Une fois en prison, sache que je suis jeune:  
*Ngai nakozela yo te.*  
 Moi je ne t'attendrai pas. (bis)

Bamibali ya Kinshasa, oh! bamibali! 4  
 Ces hommes de Kinshasa, oh! ces hommes!  
 Bino mpe baloka bino!  
 Vous autres, on doit vous avoir ensorcellés!  
 Ekokota vo boloko, veba nazali mwana:  
 Une fois en prison, sache que je suis jeune:  
 Ngai nakozela yo te.  
 Moi je ne t'attendrai pas.

Nakolia, nakokanisa: 5  
 Je consomme en réfléchissant:  
 Ôh! mibali ya Kinshasa! lobi mpe bobimela biso.  
 Oh! hommes de Kinshasa! demain aussi, apparaissez-nous.  
 Bavoiture na lopango lobi bakobotola.  
 Les voitures et les parcelles, demain on les saisira.  
 Tika ngai nanduka elamba.  
 Laissez-moi amasser des vêtements.

Bamibali ya Kinshasa, oh! bamibali! 6  
 Ces hommes de Kinshasa, oh! ces hommes!  
 Bino mpe baloka bino!  
 Vous autres, on doit vous avoir ensorcellés!  
 Ekokota yo boloko, veba nazali mwana:  
 Une fois en prison, sache que je suis jeune:  
 Ngai nakozela yo te.  
 Moi je ne t'attendrai pas.

### 8.3.6. «Azuakate azwi lelo» (1977)

Ch: Navebisaka na Feli 1  
 J'ai toujours dit à Feli  
 Bombanda nakipaka te. bandeko!  
 Que je ne me préoccupe pas de la polygamie, chères amies!  
 Au moins alukela ngai mbanda ya poids:  
 Au moins faut-il qu'il me cherche une rivale de poids:  
 Soki tokutani,

Si nous nous rencontrons,

*Tobanganaka.*

Que nous nous craignons mutuellement.

*Soki tokutani.*

Si nous nous rencontrons,

*Totongono te.*

Que nous ne nous critiquions pas mutuellement. (3 fois)

Ch: Refrain: *Azuakate azuaka te.*

2

Azuakate n'avait rien.

*Azuakate azwi lelo.*

Azuakate a tout aujourd'hui.

*Nionso faute va mobali*

Tout ça, c'est la faute à mon mari

*Akokisi ngai na mbanda.*

Qui m'a égalée à une telle rivale.

Fr: *Akokisi ngai na mbanda'Kisangani,*

3

Il m'a égalée à une rivale venue de Kisangani,

*Nayeba tina te oo!*

Oh! que j'en ignore la raison!

*Nayeba tina te!*

J'en ignore la raison!

*Nayeba tina te!*

J'en ignore la raison!

Fr: *Mbanda auti na mboka.*

4

Ma rivale vient du village.

*Mama na ye apesi ye nkombo.*

Sa mère lui a donné un sobriquet.

*Nkombo na ye Azuakate.*

Son sobriquet est Azuakate (= N'acquiert-rien).

*Ntango akomi na Kinshasa, bandeko!*

Quand elle arrive à Kinshasa, chères amies!

*Ntango azwi mobali,*

Quand elle trouve un amant,

*Atindi mokanda na mboka ee.*

Elle envoie une lettre au village.

*Alobi: «Mama, ngai nazui!»*

Elle (y) dit: «Maman, moi j'en ai eu».

*Mobali vango azui.*

Cet amant qu'elle a eu,

*Mobali na ngai, bandeko ee!*

C'est bien mon mari, oh! chères amies!

Ch: Refrain: [...]

Fr: *Akokisi ngai na mbanda'Kisangani ee!*

5

Il n'a égalée à une rivale venue de Kisangani.

*Mbanda auti na mboka ee.*

Ma rivale vient du village.

Cl: *Euh!*

*Euh!*

Fr: *Tata na ve atindi mokanda.*

Son père envoie une lettre.

Cl: *Euh!*

*Euh!*

Fr: *Alobi: «Mwana na ngai,*

Il (y) dit: «Ma fille,

*Navoki sango na Kinshasa*

J'ai appris qu'à Kinshasa

*Bakomi kolata abakosi ee.*

On porte actuellement l'«abacost».

*Sombela ngai abakosi ee.*

Achète-moi un «abacost».

*Kobosana sapato te.»*

Il ne faut pas oublier les souliers.»

*Mbanda azui mokanda yango.*

Ma rivale prend la lettre en question.

*Mbanda akei na ville.*

Ma rivale s'en va en ville.

*Asombeli tata abacost.*

Elle achète un «abacost» pour son père.

*Ekomi ntango va sapato.*

Vient le tour des souliers.

*Mbanda abosani sapato ee.*

Ma rivale se trompe de souliers.

*Asombeli tata botini ee.*

Elle achète des bottines pour son père!

Cl: *Allez! allez! allez!*

*Allez! allez! allez!*

Ch: Refrain: [...]

Fr: *Akokisi ngai na mbanda'fulafula ee!*

6

Il m'a égalée à une rivale voyageant en *fulafula!*

Cl: *Abangi dépenses.*

Il évite les grosses dépenses.

Fr: *Mbanda auti na mboka ee.*

Ma rivale vient du village.

*Ntango akomi na Kinshasa, bandeko!*

Quand elle arrive à Kinshasa, chères amies!

*Mbanda akei ville.*

Ma rivale va en ville.

*Ntango akomi na ville.*

Quand elle arrive en ville,

*Mbanda alingi asomba sapato.*

Ma rivale voudrait acheter des sandales.

*Akoti na Bata, bandeko!*

Elle entre chez Bata, chères amies!

*Mbanda asombi sapato ee.*

Ma rivale achète des sandales.

*Avei na vango na ndako ee.*

Elle les emporte à la maison.

*Ekomi ntango va pokwa.*

C'est le soir.

*Mbanda asali toilette.*

Ma rivale se met en toilette.

*Alobi alata sapato ee.*

Elle voudrait mettre les sandales.

*Ntango alati sapato ee.*

Quand elle a fini de mettre les sandales,

*Misapi ebimi libanda, bandeko ee!*

Ses orteils se prennent entre les lanières, chères amies!

Ch: Refrain: [...]

Fr: *Akokisi ngai na mbanda'Kisangani*

7

Il m'a égalée à une rivale venue de Kisangani.

*Nayeba tina te oo!*

Oh! que j'en ignore la raison!

*Nayeba tina te.*

J'en ignore la raison!

*Eloko oyo euti mboka*

Cette chose venue du village

*Na mosuni va lipapa ya Bata na makolo ee!*

Avec des babouches de Bata aux pieds!

Cl: *Ah! allez!*

*Ah! allez!*

Fr: *Mobali asombeli ve lopango.*

Mon mari lui achète une parcelle,

*Mobali asombeli ve voiture.*

Mon mari lui achète une voiture.

*Mobali avimbisi ve moto, bandeko!*

Mon mari la rend orqueilleuse, chères amies!

*Eloko oyo ezalaki kosukola makolo*

Cette chose qui se frottait les pieds

*Na libanga va ebale.*

Avec un galet des rivages du fleuve,

*Makolo na ve ezokisaka drap, bandeko!*

Ses pieds déchirant les draps de lit, chères amies!

Ch: Refrain: [...]

Fr: *Akokisi ngai na mbanda'Kisangani.* 8

**Il m'a égalée à une rivale venue de Kisangani.**

*Naveba tina te oo!*

**Oh! que j'en ignore la raison!**

*Naveba tina te. mama!*

**J'en ignore la raison, maman!**

*Naveba tina te!*

**J'en ignore la raison!**

Cl: *Euh!*

**Euh!**

Ch: Refrain: [...]

Fr: *Akokisi ngai na mbanda'Kisangani.* 9

**Il m'a égalée à une rivale venue de Kisangani.**

*Naveba tina te oo!*

**Oh! que j'en ignore la raison!**

*Naveba tina te. mama!*

**J'en ignore la raison, maman!**

*Naveba tina te!*

**J'en ignore la raison!**

Cl: *Euh!*

**Euh!**

Fr: *Bino mpe bamibali ee.*

**Et vous les hommes,**

*Bolukelaka biso bambanda,*

**Cherchez des rivales pour nous,**

*Bambanda oyo bakoka.*

**Mais des rivales qui se suffisent!**

Cl: *Hein!*

**Hein!**

Fr: *Botika kozuela biso*

**Cessez de nous trouver**

Ch: *Bivelavela vela vela!*

**Des biyelayela yela yela!**

- Fr: *Moto avei na ve congé!*  
**Celle-là qui est venue passer ses vacances!**
- Ch: *Biyelayela vela vela!*  
*Biyelayela vela vela!*
- Fr: *Ovimbisi ve moto!*  
**Tu l'as rendue orgueilleuse!**
- Ch: *Biyelayela vela vela!*  
*Biyelayela vela vela!*
- Fr: *Ovandisi ve na Mbinza ee!*  
**Tu l'as hébergée à Mbinza!**
- Ch: *Biyelayela vela vela!*  
*Biyelayela vela vela!*
- Fr: *Osombeli ve lopango!*  
**Tu lui as acheté une parcelle!**
- Ch: *Biyelayela vela vela!*  
*Biyelayela vela vela!*
- Fr: *Ovimbisi ve moto!*  
**Tu l'as rendue orgueilleuse!**
- Ch: *Biyelayela vela vela!*  
*Biyelayela vela vela!*
- Fr: *Omonisi ve na Poto, bandeko!*  
**Tu l'as exhibée en Europe, oh! chères amies!**
- Ch: *Biyelayela vela vela!*  
*Biyelayela vela vela!*
- Ch: Refrain: [...]
- Fr: *Mbanda!*  
**Ma rivale!**  
*Ntongo etani.*  
**C'est le matin.**  
*Mbanda akoti na zando ee!*  
**Ma rivale entre au marché.**
- Cl: *Euh!*  
**Euh!**

- Fr: *Alobi avoki mposa fromage.*  
Elle dit qu'elle a envie de manger du fromage.
- Cl: *Yokaka likambo!*  
Écoutez-moi ça!
- Fr: *Alobi ve asomba fromage.*  
Elle voudrait acheter du fromage.  
*Mbanda abosani molongo va fromage.*  
Ma rivale oublie la rangée (des étalages) de fromage.  
*Akei na molongo va sabuni ee!*  
Elle se dirige vers la rangée (des étalages) de savon.  
*Mbanda kotuna atuni te.*  
Ma rivale ne se renseigne même pas.  
*Asombi sabuni va jaune.*  
Elle achète un pain de savon jaune.
- Cl: *Eh!*  
*Eh!*
- Fr: *Mbanda abaluki, atali likolo.*  
Ma rivale se retourne, elle regarde en l'air.
- Cl: *Oyo likambo!*  
Ça, c'est une scène!
- Fr: *Alobi: «Nalingi nalia fromage!»*  
Elle dit: «Je vais manger du fromage!»  
*Mbanda alei sabuni ee!*  
Oh! que ma rivale a mangé du savon!
- Ch: *Euh! euh! euh!*  
*Euh! euh! euh!*
- Ch: Refrain: [...]
- Fr: *Mbanda aleka, likambo te.*  
Que ma rivale excelle, ce n'est rien.
- Cl: *Euh! hein!*  
*Euh! hein!*
- Fr: *Mbanda avandi na pokwa.*  
Ma rivale se repose le soir.

*Ekomi vingt heures trente.*

**Il est vingt heures et demie.**

*Mbanda akoti na cinéma.*

**Ma rivale entre au cinéma.**

*Mbanda, ntango akoti na cinéma.*

**Quand ma rivale entre au cinéma,**

Cl: *Euh! euh!*

**Euh! euh!**

Fr: *Kiti oyo bavandaka na cinéma*

**Le siège sur lequel on s'assied au cinéma**

Cl: *Ah! ha!*

**Ah! ha!**

Fr: *E'laka nde kobasculer.*

**Bascule habituellement.**

*Mbanda ayebaki te, bandeko!*

**Ma rivale ne le savait pas, chères amies!**

*Mbanda alingi kovanda na kiti ee.*

**Ma rivale voudrait s'y asseoir.**

*Ntango avandi na kiti ee.*

**Au moment de s'y asseoir,**

*Azipi bilongi nde ya bato ee!*

**Elle couvre l'écran de son ombre.**

Ch: *Euh! euh! euh!*

**Euh! euh! euh!**

Ch: Refrain: [...]

Fr: *Eloko oyo ezalaki kolala na kitikwala ee!*

**Cette chose qui dormait dans un lit kitikwala!**

Cl: *Tala kinsekwa!*

**Regarde! des punaises!**

Fr: *Mbanda akei na Un-Deux-Trois, mokolo na poso.*

**Ma rivale va à Un-Deux-Trois le samedi.**

*Mbanda amoni mwindi ee.*

**Ma rivale voit l'éclairage électrique.**

*Alobi akomi na Poto.*

Elle dit qu'elle vient d'arriver en Europe.

Cl: *Ah! ah! ah!*

*Ah! ah! ah!*

Fr: *Topekisi nde mbanda.*

**Mais nous maîtrisons ma rivale.**

Cl: *Tika! tika! soni!*

**Arrête! arrête! quelle honte!**

Fr: *Tolobi na mbanda ovo Poto te.*

**Nous disons à ma rivale que ce n'est pas l'Europe,**

Cl: *Tika!*

**Arrête!**

Fr: *Ovo Kin-Malebo.*

**Ça, c'est Kin-Malebo.**

Cl: *Ah! ah!*

*Ah! ah!*

Fr: *Mbanda alobi: «Te.»*

**Ma rivale dit: «Non,»**

Cl: *Mpo na bamwinda!*

**A cause de l'éclairage!**

Fr: *«Ovo ezali Poto.»*

**«Ça, c'est l'Europe.»**

Cl: *Euh! euh! euh!*

**Euh! euh! euh!**

Fr: *Biso tolobi na mbanda:*

**Nous autres, nous disons à ma rivale:**

Cl: *Tika! tika!*

**Arrête! arrête!**

Fr: *«Ovo ezali Poto te. bandeko!*

**«Ça, ce n'est pas l'Europe; oh! chères amies!**

*Ovo ezali Kin-Malebo.»*

**Ça, c'est Kin-Malebo.»**

Cl: *Ah! ah!*

*Ah! ah!*

Fr: *Mbanda asengi Tembo.*

**Ma rivale commande une bière Tembo.**

*Mbanda ameli. ameli.*

**Ma rivale boit à grands traits.**

*Ayoki mposa va toilette.*

**Elle a envie d'aller aux toilettes.**

*Mbanda asengi nzela;*

**Ma rivale demande la permission;**

*Mbanda akei na toilette.*

**Ma rivale va aux toilettes.**

*Akoti na toilette.*

**Elle entre aux toilettes.**

*Mbanda akangi porte.*

**Ma rivale ferme la porte.**

*Biso mpe tobombani.*

**Et nous autres, nous restons cachées.**

Cl: *Allez! ah!*

**Allez! ah!**

Fr: *Tozali kotala mbanda.*

**Nous surveillons ma rivale.**

Cl: *Na plafond!*

**A partir du plafond!**

Fr: *Mbanda atali likolo.*

**Ma rivale regarde en haut.**

Cl: *Euh! euh!*

**Euh! euh!**

Fr: *Amoni lidusu moke.*

**Elle voit une brèche.**

Cl: *Ha! hé! hé!*

**Ha! hé! hé!**

Fr: *Akamati papier. akangi lidusu.*

**Elle ramasse du papier, elle bouche la brèche.**

Cl: *Ha! hé!*

**Ha! hé!**

Fr: *Biso mpe tolemba te.*

**Et nous autres, nous ne nous fatiguons pas.**

Cl: *Ah! allez! allez!*

**Ah! allez! allez!**

Fr: *Tofungoli lidusu mosusu ee.*

**Nous ouvrons une autre brèche.**

Cl: *Euh!*

**Euh!**

Fr: *Tozali kotala mbanda'sala nini.*

**Nous observons ce que fait ma rivale.**

Cl: *Ha! ha!*

**Ha! ha!**

Fr: *Mbanda akuti w.c. va mindele.*

**Ma rivale rencontre un w.c. des Blancs.**

Cl: *Euh!*

**Euh!**

Fr: *Alobi: «Awa, basalaka boni!»*

**Elle dit: «Ici, comment fait-on?»**

Cl: *Euh!*

**Euh!**

Fr: *Ye mpe ameseni na w.c. va mboka ee.*

**Elle est habituée à la fosse d'aisance du village.**

*Tofungoli lidusu, to'ali kotala.*

**Nous ouvrons la brèche, nous observons.**

Cl: *Ah!*

**Ah!**

Fr: *Mbanda amoni lidusu va mibale.*

**Ma rivale voit la deuxième brèche.**

*Akamati eboke ya papier.*

**Elle ramasse un tas de papier.**

*Akangi lidusu va ... va ...*

**Elle bouche la brèche sui... sui...**

Cl: *Mpo tomona te.*

**Pour que nous ne voyions rien.**

Fr: *Ya ...: totali, totali.*

**... vante; nous observons, nous observons.**

*Mbanda amati likolo ya w.c., bandeko ee!*

**Ma rivale monte sur le w.c., chères amies!**

Ch: *Euh! euh! euh!*  
*Euh! euh! euh!*

Ch: Refrain: [...]

Cl: *Yeeeeee!* 12  
*Yeeeeee!*  
*Yoka! voka! voka!*  
*Écoutez! écoutez! écoutez!*  
*Yoka! voka! voka!*  
*Écoutez! écoutez! écoutez!*

### 8.3.7. «Mama na Kyky» (1977)

Ch: *Mama na Kyky akangela ngai elongi ee.* 1  
**La mère de Kyky me boude.**  
*Navebaki te, oh! Nzambe!*  
**Je ne savais pas, oh! Dieu!**  
*Que mobali azali va ye.*  
**Que l'homme lui appartenait.**  
*Oh! mibali oo!*  
**Oh! ces hommes!**

Ch: *Nazalaki kokende epayi va Mama na Kyky.* 2  
**J'allais souvent chez la mère de Kyky.**  
*Mokolo moko te namonaki mobali na ye.*  
**Pas un seul jour n'y ai-je vu son mari.**  
*Lelo apanza sango ngai nasabote ye.*  
**Aujourd'hui elle raconte que moi je lui ai joué un tour.**  
*Oh! mibali oo!*  
**Oh! ces hommes!**

Ch: *Mama na Kyky akangela ngai elongi ee.* 3  
**La mère de Kyky me boude.**  
*Navebaki te, oh! Nzambe!*  
**Je ne savais pas, oh! Dieu!**

*Que mobali azali va ve.*

**Que l'homme lui appartenait.**

*Oh! mibali oo!*

**Oh! ces hommes!**

Ch: *Nazalaki kokende epavi va Mama na Kyky.* 4

**J'allais souvent chez la mère de Kyky.**

*Mokolo moko te namonaki mobali na ve.*

**Pas un seul jour n'y ai-je vu son mari.**

*Lelo apanza sango ngai nasabote ve.*

**Aujourd'hui elle raconte que moi je lui ai joué un tour.**

*Oh! mibali oo!*

**Oh! ces hommes!**

Ch: *Mobali na yo nayebacki ye te, oh! mama!* 5

**Ton mari, je ne le connaissais pas, oh! maman!**

*Foto na vo ezali na elongi na ye te, oh! mama!*

**Ta photo ne figure pas sur son visage, oh! maman!**

*Mobali na yo nayebacki ye te, oh! mama!*

**Ton mari, je ne le connaissais pas, oh! maman!**

*Foto na vo ezali na elongi na ye te, oh! mama!*

**Ta photo ne figure pas sur son visage, oh! maman!**

Fr: *Mama na Kyky,* 6

**Mama na Kyky,**

Cl: *Asali nini?*

**Qu'a-t-elle fait?**

Fr: *Koboma ngai pamba te.*

**Il ne faut pas me tuer pour rien.**

Cl: *Hein!*

**Hein!**

Fr: *Likambo va balabala,*

**L'histoire de la rue,**

Cl: *Opusi!*

**Tu exagères!**

Fr: *Esi'eleka,*

**C'est du passé.**

*Tozongisa muziki.*

**Faisons revivre notre amitié de muziki,**

*Mama! mama!*

**Maman! maman!**

Ch: Refrain: *Mobali na vo nayebacki ve te, oh! mama!* 7

**Ton mari, je ne le connaissais pas, oh! maman!**

*Foto na vo ezali na elongi na ve te, oh! mama!*

**Ta photo ne figure pas sur son visage, oh! maman!**

*Mobali na vo nayebacki ve te, oh! mama!*

**Ton mari, je ne le connaissais pas, oh! maman!**

*Foto na vo ezali na elongi na ve te, oh! mama!*

**Ta photo ne figure pas sur son visage, oh! maman!**

Fr: *Nazali malheureuse.* 8

**Je suis malheureuse.**

*Mobali abenga ngai.*

**L'homme me fait la cour.**

*Likambo va liboso.*

**Avant toute chose,**

*Asombela ngai lopango.*

**Il m'achète une parcelle.**

Cl: *Hein!*

**Hein!**

Fr: *Asalisa ngai ndako.*

**Il me fait bâtir une maison.**

Cl: *Ye te!*

**C'est sa manie!**

Fr: *Nabenga mama na Mbandaka*

**J'invite maman à venir de Mbandaka**

*Aya tovanda.*

**Pour que nous habitons.**

*Oh! mama! oh! mama!*

**Oh! maman! oh! maman!**

Ch: Refrain: [...]

Fr: *Mama na Kyky,*

**Mama na Kyky,**

*Yebisa na tata na Kyky*

**Dis au papa de Kyky**

*Atambola na foto na vo na poche.*

**De se promener avec ta photo dans la poche.**

Cl: *Hé! hé! hé!*

**Hé! hé! hé!**

Fr: *Soki namoni ve,*

**Si je le vois,**

*Akamata foto na vo,*

**Qu'il prenne ta photo,**

*Atia vango colle,*

**Qu'il l'enduisse de colle,**

*Abamba vango na elongi:*

**Qu'il se frappe le front en l'y plaçant:**

*Tomonaka vo.*

**Afin que nous t'y voyions.**

*Oh! mama! oh! mama!*

**Oh! maman! oh! maman!**

Ch: Refrain: [...]

Cl: *Mama na Kyky ee,*

**Hé! Mama na Kyky,**

*Ngai na vo likambo nini?*

**Pourquoi m'en voudrais-tu?**

*Tokutanaki se na balabala ovo va Leta.*

**Nous nous étions rencontrés dans la rue, celle de l'État.**

*Nayebaka mobali na vo te ee.*

**Je ne reconnais pas ton mari.**

## 8.3.8. «Nakoma mbanda ya mama ya mobali na ngai» (1977)

C1: *Oka!*

1

**Écoutez!***Kilo va Kinshasa!***Le poids de Kinshasa!***Ah bon!***Ah bon!***Ah bon! bon!***Ah bon! bon!***Ah bon!***Ah bon!***Ah bon! bon!***Ah bon! bon!***[.]**Orchestre va zuwa!***L'orchestre de jalousie!**C1&2: *Mabala mazali kokufa na Kinshasa*

2

**Que des mariages soient détruits à Kinshasa,***Ezalaka incompréhension va famille va mobali.***Cela est dû à l'incompréhension des parents du mari.***Mama va mobali alingi mwasi va mwana na ve te.***La mère du mari n'aime pas la femme de son fils.***Akomisa ye mbanda, oo. mama!***Oh! qu'elle fait d'elle une rivale!***Yonso bokilo akolata oo. mama!***Tout ce que porte sa bru, oh! maman!***Ye mpe alingi alata oo. mama!***Elle tient à le porter elle aussi, oh! maman!***Yonso bokilo akosomba oo. mama!***Tout ce qu'achète sa bru, oh! maman!***Ye mpe alingi asomba oo. mama!***Elle tient à l'acheter elle aussi, oh! maman!***Surtout soki asengi mbongo na mwana na ve.***Quand elle demande de l'argent à son fils,**

*Soki apesi ye te oo. mama!*

**Et qu'il ne lui en donne pas, oh! maman!**

*Akanisi ngai nde naconseiller mobali.*

**Elle croit que c'est moi qui l'ai conseillé à mon mari.**

*Avebisi basemeki ee. na nga'!*

**Elle le dit à mes beaux-frères et à mes belles-soeurs!**

*Ekomi na basemeki*

**Ce qui parvient à mes beaux-frères et à mes belles-soeurs**

*Ekomi na banganga.*

**Parvient aux féticheurs.**

*Nganga apesi bango nkisi ee. mama!*

**Le féticheur leur donne une fétiche, oh! maman!**

*Mpo balongola ngai libala oo. mama!*

**Pour qu'ils me chassent du mariage, oh! maman!**

*Mpo ndeko na bango apesa bango vonso balingi.*

**Pour que leur frère leur donne tout ce qu'ils veulent.**

*Ya ngai nini ee! va ngai nini ee!*

**Qu'est-ce que j'ai! qu'est-ce que j'ai!**

*Kaka mpo na bana!*

**[Je ne restel qu'à cause des enfants!**

**Ch:** *Refrain: Nakoma nde mbanda na mama va mobali na nga', bandeko ee! 3*

**Je suis devenue une rivale de ma belle-mère, chères amies!**

*Mpo na mobali oyo.*

**C'est à cause de cet homme.**

*Basemeki na ngai va basi tololanaka te. mama!*

**Mes belles-soeurs et moi ne nous parlons plus, maman!**

*Mpo na libala oyo.*

**C'est à cause de ce mariage.**

**Fr:** *Mama va mobali akoma mbanda na ngai.*

4

**Que ma belle-mère devienne une rivale,**

*Naveba tina te.*

**Je ne sais pas me l'expliquer.**

**C3:** *Kaka!*

**Que c'est difficile!**

Fr: *Libala nayaki.*  
 Le mariage que je suis venue contracter,  
*Ndongo. bandeko ee!*  
 Il s'est qâté, chères amies!  
*Oh! ngai libala ovo!*  
 Ce mariage, oh! pauvre de moi!

Ch: Refrain: [...]

Fr: *Tobanda ngai na mobali na Campus ee.* 5  
 Mon mari et moi avons fait nos débuts au campus.

C3: *Ee!*  
 Oui!

Fr: *Révolution etindi biso na Poto.*  
 La Révolution nous a envoyés en Europe.  
*Lobi lobi tozongi Kinshasa.*  
 Aussitôt après notre retour à Kinshasa,  
*Mobali na ngai azwi nomination.*  
 Mon mari a obtenu sa nomination.  
*Bafamille na ve babukani mboka,*  
 Ses parents ont quitté le village en masse.  
*Batondeli ngai lopango ee.*  
 Ils m'ont envahi la maison.  
*Nakolamba nzungu zomi va pondu.*  
 J'ai beau préparer dix casseroles de feuilles de manioc,  
*Bakolia, bandima ngai te.*  
 Ils mangent tout sans pour autant m'accepter.

C3: [.]

Fr: *Oh! ngai libala ovo!*  
 Ce mariage, oh! pauvre de moi!

Ch: Refrain: [...]

Fr: *Bokilo na ngai va mwasi, biloko yonso nakosomba* 6  
 Ma belle-mère tient à acheter elle aussi  
*Ye mpe alingi asomba ee.*

Tout ce que j'achète.

C3: *Kaka!*

Que c'est difficile!

Fr: *Soki nalati or blanc.*

Quand je porte l'or blanc,

*Ye mpe alingi alata ee.*

Elle tient à le porter elle aussi.

*Magasin vonso nakokota.*

Tous les magasins où je fais mes courses,

*Atunaka nkombo, bandeko ee!*

Elle en demande les noms, chères amies!

*Oh! ngai libala ovo!*

Ce mariage, oh! pauvre de moi!

Ch: Refrain: [...]

Fr: *Basemeki na ngai va basi batomboka.*

Mes belles-soeurs sont en colère.

*Bakangela ngai elongi ee.*

Elles me boudent.

C3: *Mais mpo na nini ko!*

Mais pourquoi donc!

Fr: *Bayaki kosenga mbongo epavi na ndeko na bango.*

Elles sont venues demander de l'argent à leur frère.

*Ntango apimeli bango.*

Quand il a refusé de leur en donner,

*Ngai namemi ngambo.*

Moi j'ai eu des ennuis.

*Balobi napekisi ndeko na bango*

Elles ont dit que j'ai empêché leur frère

*Apesa bango mbongo te.*

De leur donner de l'argent.

*Oh! ngai libala ovo!*

Ce mariage, oh! pauvre de moi!

Ch: Refrain: [...]

- Fr: *Basemeki na ngai va mibali toyokanaka te* 8  
**Je ne m'attends pas avec mes beaux-frères**  
*Likambo va voiture oo.*  
**Au sujet de la voiture.**  
*Soki mobali na ngai akei na mission.*  
**Quand mon mari est envoyé en mission,**
- C3: *[.]*
- Fr: *Na nsima batikali, balingi batambolisa voiture.*  
**En son absence, ils restent à conduire sa voiture.**  
*Soki nabovi, ngai namemi ngambo ee.*  
**Si je le refuse, moi j'ai des ennuis.**
- C3: *Hélas!*  
**Hélas!**
- Fr: *Bapanzi ngai sango, balobi ngai mwasi mabe.*  
**Ils médisent de moi que je suis une méchante femme.**
- C3: *Oka likambo!*  
**Écoutez ça!**
- Fr: *Epavi va famille na bango, balobi ngai mwasi va ndoki ee!*  
**Dans leur famille, on me traite de sorcière!**
- C3: *[.]*
- Fr: *Oh! ngai libala oyo!*  
**Ce mariage, oh! pauvre de moi!**
- Ch: *Refrain: [...]*
- Fr: *Bokilo na ngai va mwasi, soki ave na ndako.* 9  
**Quand ma belle-mère vient à la maison,**  
*Abovi kosolisa bankoko na ve.*  
**Elle refuse de parler à ses petits-enfants.**
- C3: *Talaka likambo!*  
**Regardez ça!**
- Fr: *Soki akomi, akangeli ngai elongi ee.*  
**Dès qu'elle arrive, elle se met à me bouder.**  
*Ata bankoko na ve abovi kosolisa ee.*  
**Elle refuse de parler, même à ses petits-enfants.**

*Soki akuti mwana na ve.*

Quand il y trouve son fils,

*Abaluki na nsima va ndako ee.*

Elle fait un détour derrière la maison.

*Lisolo na mwana na ve.*

De sa conversation avec son fils,

*Alingi ngai nayoka te. bandeko ee!*

Elle veut que je n'entende rien, chères amies!

C3: *Kaka!*

Que c'est difficile!

Fr: *Oh! ngai libala ovo!*

Ce mariage, oh! pauvre de moi!

Ch: *Refrain: [...]*

Fr: *Basi bakoma komono pasi epayi va babokilo.*

10

Les femmes sont malmenées par leurs beaux-parents,

C3: *Trop, trop, di!*

Trop c'est trop, dites!

Fr: *Epayi va basemeki va basi mpe basemeki va mibali ee.*

Par leurs belles-soeurs et leurs beaux-frères.

C3: *Ah!*

Ah!

Fr: *Basi bakoki koloba te. bandeko ee!*

Les femmes n'ont pas le droit de parler, chères amies!

C3: *Ah oui! c'est vrai!*

Ah oui! c'est vrai!

Fr: *Surtout soki mwasi abotaka te.*

Et surtout quand une femme est stérile,

*Moven aloba ezali te. bandeko ee!*

Il n'y a pas moyen qu'elle puisse parler, chères amies!

*Bakangela ve elongi likolo va mobali ee.*

On la boude à cause de son mari.

C3: *Kiadi ee!*

Pitié!

Fr: *Soki mobali azwi mbongo.*

Quand l'homme touche de l'argent,  
Balingi kaka apesaka na famille na bango.

Ils veulent qu'il le donne à leurs familles.

C3: *Toujours!*

**Toujours!**

Fr: *Oh! ngai libala oyo!*

Ce mariage, oh! pauvre de moi!

Ch: Refrain: [...]

Fr: *Bamama ya mibali,*

11

**Les mères des maris,**

*Botika babokilo na bino va basi nye. bandeko ee!*

**Veillez laisser vos brus tranquilles, chères amies!**

*Conseil nakopesa ezali mpo na bino vonso ee.*

**Je donne conseil à vous toutes.**

C3: *Ayebi yango va solo.*

**Il connaît vraiment le problème.**

Fr: *Soki ntango mwana na vo alingi mwana ya banto libala ee.*

**Lorsque ton fils voudrait prendre une femme en mariage,**

C3: *Hum!*

**Hum!**

Fr: *Yo kokende kopesa toli mpo alinga mwana na vo.*

**Te voilà conseiller à cette dernière d'aimer ton fils.**

C3: *Zuwa!*

**Quelle jalousie!**

Fr: *Soki akomi na ndako.*

**Quand tu arrives à la maison,**

*Okomi kolukela ve ngambo ee.*

**Tu en viens à lui causer des ennuis.**

*Au lieu olinga mwasi ya liboso.*

**Au lieu d'accepter la première femme,**

*Okomi kolinga mwasi va mibale, bandeko!*

**Tu en viens à préférer la deuxième femme, chères amies!**

C3: *Oh! hélas! hé! hé!*

**Oh! hélas! hé! hé!**

Fr: *Okomi kaka kolia epavi va mwasi va mibale. bandeko!*

**Tu ne préfères plus manger que chez la deuxième femme!**

C3: *Ee!*

**Oui!**

Fr: *Olobi mwasi va liboso atonda ndoki ee.*

**Tu racontes que la première femme est une sorcière.**

C3: *Okonyokola ve.*

**Tu la malmènes.**

Fr: *Ndoki vango toluka. toluka.*

**Cette sorcellerie, nous avons beau la chercher,**

*Biso tomona te.*

**Nous autres, nous ne voyons rien.**

C3: *O'na raison.*

**T'as raison.**

Fr: *Oh! ngai libala ovo!*

**Ce mariage, oh! pauvre de moi!**

Ch: **Refrain: [...]**

Fr: *Bokilo na ngai va mwasi aboya kosukola mayi ya douche, bandeko ee!!2*

**Ma belle-mère refuse de prendre la douche, chères amies!**

*Alingi kaka asukolaka va ye na bassin.*

**Elle ne veut se laver que dans le baignoire.**

C3: *[.]*

Fr: *Ah! ngai libala oyo!*

**Ce mariage, oh! pauvre de moi!**

*Mama na ngai ee!*

**Oh! ma mère!**

Ch: **Refrain: [...]**

Fr: *Bokilo na ngai va mwasi. soki nasombi superwax.*

**Quand j'achète un paque superwax.**

*Ye mpe alingi asomba ee.*

**Ma belle-mère voudrait en acheter elle aussi.**

C3: *Ah!*

**Ah!**

Fr: *Soki nasombi mapapa va hauts talons,*

**Quand j'achète des souliers à talons hauts,**

*Ye mpe alingi alata ee.*

**Elle voudrait en acheter elle aussi.**

C3: *[.]*

Fr: *Soki nasombi poudre,*

**Quand j'achète des poudres de toilette,**

*Ye mpe alingi asomba ee.*

**Elle voudrait en acheter elle aussi.**

C3: *Kiadi!*

**Pitié!**

Fr: *Malasi va nsolo kitoko,*

**Les parfums et eaux de toilette,**

*Ye mpe alingi kopakola ee.*

**Elle voudrait en acheter elle aussi.**

C3: *Hélas! wana e'ali concurrence!*

**Hélas! ça c'est la concurrence!**

Fr: *Soki otali mbula na ve.*

**À considérer son âge,**

*Ekoki na makambo oyo te.*

**Ça ne convient pas à ce genre de choses.**

C3: *[.]*

Fr: *Yonso nakosala na ndako.*

**De tout ce que je fais à la maison,**

*Alingi kovoka te, bandeko ee!*

**Elle ne veut rien entendre, chères amies!**

*Oh! ngai libala oyo!*

**Ce mariage, oh! pauvre de moi!**

*Mama na ngai ee!*

**Oh! ma mère!**

Ch: Refrain: [...]

Fr: *Basemeki na ngai va basi*

14

**Mes belles-soeurs**

*Bakanqa nkombo na ngai epayi ya nganda ee.*

**Sont allées m'ensorceller chez un féticheur.**

C3: *Hélas! hélas! hélas! hélas! hé!*

**Hélas! hélas! hélas! hélas! hé!**

Fr: *Balobi soki mobali azwi mbongo*

**Elles lui ont dit que si mon mari touche de l'argent,**

*Apesaka ngai te. bandeko ee!*

**Qu'il ne me le donne pas, chères amies!**

C3: *Hélas! hélas! hélas!*

**Hélas! hélas! hélas!**

Fr: *Bayebisi epayi va mama na bango*

**Elles ont rapporté à leur mère**

*Balobi ngai ndoki ee.*

**Que j'étais une sorcière.**

C3: *Ke foti ko!*

**Mais c'est méchant!**

Fr: *Oh! ngai libala oyo!*

**Ce mariage, oh! pauvre de moi!**

Ch: Refrain: [...]

Fr: *Bokilo na ngai va mobali kutu ve*

15

**Mon beau-père, quant à lui,**

*Akipaka na ve makambo oyo te.*

**Ne se préoccupe pas de ces choses.**

C3: *Tata wana ...*

**Ce papa ...**

Fr: *Soki avoki, akomi kotomboka na mwasi na ve.*

**Quand il l'apprend, il se fâche contre sa femme.**

C3: *Fata moko va bien.*

**C'est un papa de bien.**

- Fr: *Aloba na mwasi na ve*  
 Il dit à sa femme  
*Atika libala va mwana na ve ya mobali ee.*  
 De laisser le ménage de son fils tranquille.
- C3: *Akipaka te.*  
 Il ne s'en préoccupe pas.
- Fr: *Likambo va mwasi na mobali, bakotaka te.*  
 Dans les affaires d'un ménage, on ne s'ingère pas.
- C3: *Yo mpe ozali tata!*  
 Toi tu es vraiment un papa!
- Fr: *Soki nakei na zando.*  
 Quand je vais au marché,  
*Nasombeli ve mikate na ve.*  
 Je lui achète ses beignets.
- C3: *Santé! ve azali na santé.*  
 La santé! il est en bonne santé!
- Fr: *Nasombeli ve tangausi na ve.*  
 Je lui achète son tangausi  
*Akandoli mokongo ee.*  
 Pour soulager son mal de dos.  
*Ntango nakokende.*  
 Au moment de m'en aller,  
*Natikeli ve cent makuta na ve.*  
 Je lui laisse cent makuta.
- C3: *Katuka!*  
 Ah oui?.
- Fr: *Ntango nakotikela ve.*  
 Quand je les lui laisse,  
*Asombi na vango masanga ee.*  
 Il en achète de la bière.
- Ch: *Soki ameli, ameli, ameli, alangwi.*  
 Et quand il a beaucoup bu, il s'enivre.  
*Soki alangwi, alangwi, alangwi, alali.*  
 Et quand il est très ivre, il s'endort.

*Soki alali, alali, alali, asanzi.*

Et quand il a beaucoup dormi, il vomit.

*Oh! libala ovo!*

Ce mariage, oh! pauvre de moi!

Ch: Refrain: [...]

C1: *Oka!*

17

Écoutez!

*Kilo va Kinshasa!*

Le poids de Kinshasa!

Ah! bon!

Ah! bon! bon!

C1: La musique de toutes les générations!

18

Dancez, dansez

De seize à soixante dix-sept ans.

La musique authentique!

Oui!

C2: Eh! musique!

19

### 8.3.9. «Lisolo ya Adamo na Nzambe» (1978)

Ch: *Eva basala ve na mpanzi ya Adamo ee.*

1

Ève fut créée avec la côte d'Adam.

*Adamo amonaki ve moyi liboso.*

Adam vit le soleil avant elle.

*Adamo asololaki na Nzambe liboso.*

Adam parla à Dieu avant elle.

Est-ce que basololaki mpe lisolo va zabulu?  
**Avaient-ils parlé aussi du diable?**  
*Nafouiller bible; namoni chapitre vango te.*  
**J'ai fouillé la bible; je n'ai pas vu ce chapitre.**  
*Ebandaki boni mwasi akoma ndoki*  
**Comment la femme serait-elle devenue sorcière**  
*Alokaka mobali ee?*  
**Pour pouvoir ensorceler les hommes?**  
*Nani apesaki biso ndoki vango?*  
**Qui nous a donné la sorcellerie en question?**  
*Bokoloba Eva aliaka mbuma liboso.*  
**Vous direz qu'Ève fut la première à manger le fruit.**  
*Nani apesaki Eva mbuma vango?*  
**Qui est-ce qui avait donné le fruit à Ève?**  
*Est-ce que bovoka*  
**Avez-vous oui dire**  
*Anzelu va mwasi aswana na Nzambe*  
**Qu'un ange femme a fait querelle à Dieu**  
*Mpo aloka bino?*  
**Pour (croire) qu'elle vous ensorcele?**  
*Mibali oo, bolokanaka se bino na bino.*  
**Oh! hommes! vous vous ensorcelez entre vous.**

Fr: [.]

2

Ch: *En direct de Miguel!*

**En direct de l'Europe!**

*Eva!*

**Ève!**

Ch: *Eva basala ye na mpanzi va Adamo ee.*

3

**Ève fut créée avec la côte d'Adam.**

*Adamo amonaki ve movi liboso.*

**Adam vit le soleil avant elle.**

*Adamo asololaki na Nzambe liboso.*

**Adam parla à Dieu avant elle.**

*Est-ce que basololaki mpe lisolo va zabulu?*

Avaient-ils parlé aussi du diable?

*Nafouiller bible; namoni chapitre vango te.*

J'ai fouillé la bible; je n'ai pas vu ce chapitre.

*Ebandaki boni mwasi akoma ndoki*

Comment la femme serait-elle devenue sorcière

*Alokaka mobali ee?*

Pour pouvoir ensorceler les hommes?

*Nani apesaki biso ndoki vango?*

Qui nous a donné la sorcellerie en question?

*Bokoloba Eva aliaka mbuma liboso.*

Vous direz qu'Ève fut la première à manger le fruit.

*Nani apesaki Eva mbuma vango?*

Qui est-ce qui avait donné le fruit à Ève?

*Est-ce que boyoka*

Avez-vous oui dire

*Anzelu va mwasi aswana na Nzambe*

Qu'un ange femme a fait querelle à Dieu

*Mpo aloka bino?*

Pour (croire) qu'elle puisse vous ensorceler?

*Mibali oo. bolokanaka se bino na bino.*

Oh! hommes! vous vous ensorcelez entre vous.

C1: *Ah! va makosa!*

4

Ah! ma chérie!

Ch: [.]

*En direct de Miguel!*

En direct de l'Europe!

C1: *Oka!*

Écoutez ça!

C2: *Pitsho!*

«Pitsho»!

Ch: Refrain: *Omoni mwasi va moninga.*

5

Tu vois la femme d'un ami,

*Okomi koluka ye makango ee.*

Te voilà lui faire la cour.

*Omoni mwana va voisin,*  
**Tu vois la fille du voisin,**  
*Okomi kofina ve liso ee.*  
**Te voilà lui cligner de l'oeil.**  
*Soki ya vo.*  
**Quand il s'aqit des tiennes,**  
*Oluki bazuzi;*  
**Tu cherches des juques;**  
*Okomi koluka basamba ee.*  
**Te voilà chercher à ce qu'on palabre.**

Fr: *Omoni mwasi va voisin?* 6  
**Tu vois la femme du voisin?**  
*Tika ve aleka. tika ve aleka.*  
**Laisse-la passer, laisse-la passer.**  
*Omoni mwana va voisin?*  
**Tu vois la fille du voisin?**  
*Tika ve aleka. tika ve aleka.*  
**Laisse-la passer, laisse-la passer.**  
*Yeba vo ozali na mwasi mpe na bana.*  
**Rappelle-toi que tu as ta femme et tes filles.**  
*Kanisa mpe moninga. bandeko ee!*  
**Pense aussi à autrui, cher ami!**

Ch: Refrain: [...]

Fr: *Moto okangami na ve lopango!* 7  
**Celui dont la parcelle touche à la tienne!**  
*Yo mawa te?*  
**N'as-tu pas pitié?**  
 Cl: *Euh!*  
*Euh!*  
 Fr: *Okokota na ndako na ve*  
**Tu entres dans sa maison**  
*Mpo na koluka mwasi na ve.*  
**Pour faire la cour à sa femme.**

*Mpo na nini bove. moninga?*

**Pour quelle raison fais-tu cela, cher ami!**

*Sala attention na oyo osalaka ee.*

**Fais attention à ta conduite.**

Ch: Refrain: [...]

Fr: *Mwana va voisin na vo.*

8

**La fille de ton voisin,**

*Aboti na miso na vo. bandeko ee!*

**Qu'il a eue sous tes yeux, cher ami!**

Cl: *Tala likambo!*

**Regardez-moi ça!**

Fr: *Mwana'voisin*

**La fille du voisin,**

*Akoli na miso na vo. bandeko!*

**Qui a grandi sous tes yeux, cher ami!**

*Sika oyo abimi mabele.*

**Maintenant qu'elle porte des seins,**

*Okomi kolula ye mpo obala ye*

**Tu te mets à l'aimer avec l'intention de l'épouser.**

*Soni te?*

**N'as-tu pas honte?**

Ch: Refrain: [...]

Fr: *Ntango ozalaki na mbongo te.*

9

**Quand tu étais sans le sou,**

*Obalaki mwasi va elongi mabe.*

**Tu avais épousé une femme laide.**

Cl: *Mibali oo!*

**Oh! les hommes!**

C2: *Euh!*

**Euh!**

Fr: *Sika oyo ozwi mbongo.*

**Maintenant que tu as acquis l'argent,**

*Okomi koluka mwasi va kitoko.*

**Te voilà chercher une belle femme.**

*Longola liboso mwasi va mabe*

**Divorce d'abord d'avec la femme laide**

*Mpo obala oyo va kitoko ee.*

**Pour épouser celle qui est belle.**

Ch: Refrain: [...]

Fr: *Lelo ozwi mercedes.*

10

**Aujourd'hui que tu as acquis une mercedes,**

*Olobi olingi mwasi alobaka français.*

**Tu dis que tu préfères une femme parlant français.**

Cl: *Hein?*

**Hein?**

Fr: *Mwasi na vo obalaka,*

**En épousant ta femme,**

*Ovebaka te soki okozua.*

**Tu ignorais ce que tu allais acquérir.**

*Tala makambo vonso na mokili ndenge eyaka.*

**Considère toutes choses comme il faut en ce monde.**

*Tolingi bove te.*

**Nous te désapprouvons.**

Ch: Refrain: [...]

Fr: *Tika hypocrite na vo va kala.*

11

**Renonce à ta vieille hypocrisie.**

*Bayeba vo, bandeko ee!*

**On te connaît, cher ami!**

*Kumisa mwasi va moninga bozali voisin.*

**Respecte la femme de ton voisin.**

*Tika kosalaka hypocrite.*

**Cesse de faire l'hypocrite.**

*Baninga bayeba vo.*

**Les amis te connaissent.**

*Tika koyangana ee.*  
**Cesse de le nier.**

Ch: Refrain: [...]

Fr: *Bananga basalaka na vo compagnie moko.* 12  
**Les amis qui travaillent pour la même compagnie que toi,**  
*Fika basi na bango.*  
**Laisse leurs femmes tranquilles.**  
*Bavebi vonso vo olingaka kaka basi na bango.*  
**Ils savent tous que tu convoites leurs femmes.**  
*Kasi tika, tika [.]*  
**Mais renonce, renonce [.]**  
*Tika basi va baninga, bandeko!*  
**Renonce aux femmes de tes collègues, cher ami!**

Ch: Refrain: [...]

Fr: *Ya vo basi kitoko* 13  
**Tu ne vois la beauté des femmes**  
*Omonaka na mbongo na vo, bandeko ee!*  
**Qu'en rapport avec ton argent, cher ami!**  
 Cl: [.]  
 Fr: *Bananga babala basi va kitoko*  
**Tes amis ont épousé de jolies femmes**  
*Ntango va mawa.*  
**En périodes difficiles.**  
*Yo lelo olobi okomi na mbongo*  
**Toi tu dis avoir acquis l'argent**  
*Onyokoloko baninga na mbongo na vo! bandeko ee!*  
**Pour en faire souffrir autrui! cher ami!**

Ch: Refrain: [...]

Fr: *Omoni mwana va voisin.* 14  
**Quand tu vois la fille du voisin,**

*Okomi kosala lokola Mpaka-Lowi:*

**Te voilà te comporter comme Louis-le-Vieux.**

*Osombeli ve babonbon*

**Tu achètes des bonbons en son honneur**

*Okabaka balabala mobimba.*

**Et les distribues à tous les coins de rue.**

*Tika kosala hypocrite.*

**Cesse de faire l'hypocrite.**

C1: *Tala likambo!*

**Regardez-moi cette affaire!**

Fr: *Toveba vo! toveba vo!*

**Nous te connaissons bien!**

Ch: *Refrain: [...]*

Fr: *Lelo ozwi mbongo*

15

**Aujourd'hui tu dis avoir de l'argent**

*Olobi onvokolo baninga mibali ee.*

**Pour faire souffrir d'autres hommes!**

C2: *Evave!*

**«Eyaye!»**

Fr: *Mosala kotindaka baplanton*

**Du (lieu de) travail tu envoies tes plantons**

*Baluka basi na bango.*

**À la recherche de leurs femmes (d'autrui).**

*Kasi kanisa epavi outi.*

**Mais réfléchis sur ta situation passée,**

C1: *[.]*

Fr: *Epavi ozali. epavi okokende.*

**Ta situation présente et ton avenir.**

Ch: *Refrain: [...]*

Fr: *Miso ovo ofinelaka basi va baninga*

16

**Ces yeux que tu cliques pour les femmes d'autrui**

*Mokolo mosusu ekotoboka.*

Vont crever un jour.

*Miso ovo ofinelaka bana va bato*

Ces yeux que tu cliques pour les filles d'autrui

*Mokolo mosusu ekotoboka.*

Vont crever un jour.

*Keba na basi va bato:*

Évite les femmes d'autrui;

*Keba na bana va bato:*

Évite les filles d'autrui;

Cl: *f.]*

Fr: *Okozua ngambo ee.*

Sinon tu auras des difficultés.

Ch: Refrain: [...]

Fr: *Ya vo barendez-vous na basi va bato*

17

Tes rendez-vous avec les femmes des gens

*Kaka na appartement.*

Ont lieu dans tes appartements.

*Soki basengi vo mbongo.*

Quand elles te demandent de l'argent,

*Obengaka kaka na appartement.*

Tu les invites à venir à tes appartements.

*Toveba vo, bandeko!*

Que nous te connaissons!

*Tika likambo ovo bapekisa, bapekisa, bandeko!*

De grâce! cesse de faire ce qui est interdit.

Ch: Refrain: [...]

Cl: *Oka!*

18

Écoutez!

*[.]*

Ch: *En direct de Miguel!*

En direct de l'Europe!

Cl: *[.]*

Ah! ya makosa!  
 Ah! ma chérie!  
 Ah! va makosa! [.]  
 Ah! ma chérie! [.]

8.3.10. «Iluse» (1981)

- Ch: *Iluse alingaka kaka ngai nadevisa ye.* 1  
**Iluse veut toujours que je lui fasse des prêts.**  
*Bocamarade na ngai na ve ya sens unique:*  
**Ma camaraderie avec elle est à sens unique:**  
*Ngai nadevisa ye*  
**Moi je dois lui consentir des prêts**  
*Na tour na ve adefisa bato.*  
**Afin qu'à son tour, elle en consente aux gens.**  
*Ntango nakosenga ve,*  
**Quand je lui en demande la restitution,**  
*Tokomi nde koluka adresses*  
**Nous nous mettons à chercher les adresses de ses camarades**  
*Ya bacamarade na ve oyo ve adefisa.*  
**Auxquelles elle a consenti des prêts. (bis)**
- Ch: *Bilamba na ngai echanger nde solo ya nzoto.* 2  
**Mes habits ont changé d'odeur.**  
*Basapato na ngai elongwa nde poso, etengama.*  
**Mes souliers ont le cuir écorché, les semelles obliques.**  
*Montre na ngai akata chaîne, aboma.*  
**Ma montre, elle en a cassé la chaîne et l'a détruite.**  
*Bracelet na ngai ateka nde na bijoutier.*  
**Mon bracelet, elle l'a vendu au bijoutier.**  
*Bapostiche na ngai akata na ciseau;*  
**Mes cheveux postiches, elle les a tondus;**  
*Ekoma mikuse.*  
**Ils sont devenus trop courts.**  
*Biloko na ngai ya matoi,*  
**Mes boucles d'oreilles,**

Ayibisa epayi ya babalado.

Elle les a fait voler par les balados. (bis)

Ch: *Iluse alingaka kaka ngai nadevisa ve.* 3

**Iluse veut toujours que je lui fasse des prêts.**

*Bocamarade na ngai na ye va sens unique:*

**Ma camaraderie avec elle est à sens unique:**

*Ngai nadevisa ve*

**Moi je dois lui consentir des prêts**

*Na tour na ye adefisa bato.*

**Afin qu'à son tour, elle en consente aux gens.**

*Ntango nakosenga ye,*

**Quand je lui en demande la restitution,**

*Tokomi nde koluka adresse*

**Nous nous mettons à chercher les adresses**

*Ya bacamarade na ye oyo ve adefisa.*

**De ses camarades auxquelles elle a consenti des prêts.**

Ch: *Bilamba na ngai echanger nde solo ya nzoto.* 4

**Mes habits ont changé d'odeur.**

*Basapato na ngai elongwa nde poso, etengama.*

**Mes souliers ont le cuir écorché, les semelles obliques.**

*Montre na ngai akata chaîne, aboma.*

**Ma montre, elle en a cassé la chaîne et l'a détruite.**

*Bracelet na ngai ateka nde na bijoutier.*

**Mon bracelet, elle l'a vendu au bijoutier.**

*Bapostiche na ngai akata na ciseau,*

**Mes cheveux postiches, elle les a tondus**

*Ekoma mikuse.*

**Et ils sont devenus trop courts.**

*Biloko na ngai ya matoi ayibisa epayi ya babalado.*

**Elle a fait voler mes boucles d'oreilles par les balados.**

Ch: Refrain: *Oyebi likambo na ngai na yo* 5

**Tu sais que toutes mes affaires avec toi**

*Ekosukaka se matata ee.*

Se terminent par des palabres.

*Mama ah! mama ah! mama ah! ah!*

**Mama ah! mama ah! mama ah! ah!** (bis)

Fr: *Oh! Iluse oo!*

6

**Oh! Iluse, oh!**

*Zongisa montre na ngai yo odefaki, mama!*

**Restitue ma montre que tu as empruntée, maman!**

*Oh! Iluse oo!*

**Oh! Iluse, oh!**

Ch: Refrain: [...]

Fr: *Oh! Iluse oo!*

7

**Oh! Iluse, oh!**

*Osombaka te; mosala kodefafa, mama!*

**Tu n'achètes rien; tu ne fais qu'emprunter, maman!**

*Oh! Iluse oo!*

**Oh! Iluse, oh!**

Ch: Refrain: [...]

Fr: *Iluse ayei na ndako na ngai kodefafa, mama!*

8

**Iluse vient à ma maison pour des prêts, maman!**

*Napesi ye biloko'matoyi adefi na kodefafa.*

**Je lui prête mes boucles d'oreilles.**

*Akoti na bar, abimi;*

**Elle entre dans un bar, elle en sort.**

*Babalado bayibeli ye, mama!*

**Les voleurs à la tire les lui volent.**

*Oh! Iluse oo!*

**Oh! Iluse, oh!**

Ch: Refrain: [...]

Fr: *Oh! Iluse oo!*

9

Oh! Iluse, oh!

*Zongisa bracelet na ngai yo odefaki, mama!*

Restitue ma montre que tu as empruntée, maman!

*Oh! Iluse!*

Oh! Iluse!

8.3.11. «Mobali malam» (1981)

Ch: *Kabibi, likambo osiliki lelo*

1

Kabibi, tu es fâchée aujourd'hui

*Mpo ngai navandi na mobali na biso.*

Parce que moi je vis avec notre mari.

*Yo moko oprésenter ngai;*

Tu m'as présentée à lui toi-même;

*Olobi tosala sortie.*

Tu as dit que nous sortions.

*Nandimi yo.*

J'ai eu confiance en toi.

*Oyebi ngai nazali mwasi lokola yo,*

Tu sais que je suis une femme comme toi,

*Na kitoko mpe nakoka:*

Et que je t'éqale aussi en beauté:

*Mobali ayebi adresse;*

L'homme connaît mon adresse;

*Akomi kozongela ngai na bacadeau.*

Il se met à me revenir avec des cadeaux.

*Oyoki sango, balobi nakoma kosigner bachèque na Poto.*

Tu entends dire que je signe des chèques en Europe.

*Oyoki sango, balobi nasomba lopango na Mbinza ee.*

Tu entends dire que j'ai acheté une parcelle à Binza.

*Koluka ngai matata te.*

Ne me cherche pas une querelle.

*Naboyi kotia ngai bacicatrice.*

Je ne voudrais pas qu'on me marque de cicatrices.

*Koluka ngai mindondo te.*

Ne me cherche pas une chicane.

*Naboyi nkombo na ngai na nganga ee.*

**Je ne voudrais pas qu'on cite mon nom chez le féticheur.**

*Mobali omemaki akoma ya biso:*

**Le mari que tu avais amené est devenu le nôtre:**

*Akoma ya yo, akoma ya ngai.*

**Il est devenu le tien, il est devenu le mien.**

C2: *Come on!*

2

**Come on!**

C3: *Sulia!*

**Sulia!**

Ch: *Mobali oyo mobali malamumu ee.*

3

**Cet homme est un bon amant.**

*Aboyaka te oo.*

**Il ne refuse jamais.**

*Akabaka mingi oo.*

**Il fait beaucoup de cadeaux.**

*Aboyaka te oo.*

**Il ne refuse jamais.**

*Maboko pete.*

**Il a la main ouverte.**

Ch: *Mobali oyo mobali malamumu ee.*

4

**Cet homme est un bon amant.**

C3: *Nono, hein?*

**Hein, Nono?**

Ch: *Aboyaka te oo.*

**Il ne refuse jamais.**

*Akabaka mingi oo.*

**Il fait beaucoup de cadeaux.**

*Aboyaka te oo.*

**Il ne refuse jamais.**

*Maboko pete!*

**Il a la main ouverte.**

- Cl: *Najurer ee! nalapi!* 5  
**Je le jure! je le jure!**  
*Nasi nazwi oyo akoki motema.*  
**J'ai trouvé celui qui convient à mon coeur.**  
*Tika ngai mpe namonisa bolingo etondi nzoto.*  
**Laisse-moi donc exprimer l'amour dont je déborde.**
- Ch: *Mobali oyo mobali malamumu ee.* 6  
**Cet homme est un bon amant.**  
*Aboyaka te oo.*  
**Il ne refuse jamais.**  
*Akabaka mingi oo.*  
**Il fait beaucoup de cadeaux.**  
*Aboyaka te oo.*  
**Il ne refuse jamais.**  
*Maboko pete.*  
**Il a la main ouverte.**
- Cl: *Najurer ee! nalapi!* 7  
**Je le jure! je le jure!**  
*Nasi nazwi oyo akoki motema.*  
**J'ai trouvé celui qui convient à mon coeur.**  
*Tika ngai mpe namonisa bolingo etondi nzoto.*  
**Laisse-moi donc exprimer l'amour dont je déborde.**
- Ch: *Mobali oyo mobali malamumu ee.* 8  
**Cet homme est un bon amant.**
- C3: *Nono, hein?*  
**Hein, Nono?**
- Ch: *Aboyaka te oo.*  
**Il ne refuse jamais.**  
*Akabaka mingi oo.*  
**Il fait beaucoup de cadeaux.**  
*Aboyaka te oo.*  
**Il ne refuse jamais.**  
*Maboko pete!*

Il a la main ouverte.

C1: *Tokoboma bondeko te.* 9

Nous ne détruirons pas notre amitié.

*Lelo va yo, lobi ya ngai.*

Aujourd'hui il est à toi, demain il sera à moi.

*Kabibi, yo nde mwasi ya liboso te*

Kabibi, tu n'es pas la première femme

*Mobali akabola bolingo yo na mbanda.*

Qu'un homme aime en même temps que sa rivale.

Ch: *Mobali oyo mobali malamumu ee.* 10

Cet homme est un bon amant.

C3: *Mahindua, hein?*

Hein, Mahindua?

Ch: *Aboyaka te oo.*

Il ne refuse jamais.

*Akabaka mingi oo.*

Il fait beaucoup de cadeaux.

*Aboyaka te oo.*

Il ne refuse jamais.

*Maboko pete!*

Il a la main ouverte.

C1: *Tokoboma bondeko te.* 11

Nous ne détruirons pas notre amitié.

*Lelo ya yo, lobi ya ngai.*

Aujourd'hui il est à toi, demain il sera à moi.

*Kabibi, yo nde mwasi ya liboso te*

Kabibi, tu n'es pas la première femme

*Mobali akabola bolingo yo na mbanda.*

Qu'un homme aime en même temps que sa rivale.

Ch: *Mobali oyo mobali malamumu ee.* 12

Cet homme est un bon amant.

C1: *Mama, hein?*

Hein, Maman?

C3: *Mahindua, hein?*

Hein, Mahindua?

Ch: *Abovaka te oo.*

Il ne refuse jamais.

*Akabaka mingi oo.*

Il fait beaucoup de cadeaux.

*Aboyaka te oo.*

Il ne refuse jamais.

*Maboko pete!*

Il a la main ouverte.

C1: *Tokobomana tina nini?*

13

Pourquoi nous entretuerions-nous?

*Mobali alingi basi mibale.*

L'homme aime deux femmes.

*Ata alingi kobala sanza na minzoto,*

Qu'il veuille en prendre au nombre de lune et d'étoiles,

*Oh! se mbongo na ye moko.*

Oh! c'est avec son argent à lui.

Ch: *Mobali oyo mobali malamumu ee.*

14

Cet homme est un bon amant.

C3: *Nono, hein?*

Hein, Nono?

Ch: *Aboyaka te oo.*

Il ne refuse jamais.

*Akabaka mingi oo.*

Il fait beaucoup de cadeaux.

*Abovaka te oo.*

Il ne refuse jamais.

*Maboko pete!*

Il a la main ouverte.

C1: *Najurer ee! nalapi!*

15

Je le jure! je le jure!

*Nasi nazwi oyo akoki motema.*

**J'ai trouvé celui qui convient à mon coeur.**

*Tika ngai mpe namonisa bolingo etondi nzoto.*

**Laisse-moi donc exprimer l'amour dont je déborde.**

Ch: *Mobali oyo mobali malamumu ee.*

16

**Cet homme est un bon amant.**

*Aboyaka te oo.*

**Il ne refuse jamais.**

*Akabaka mingi oo.*

**Il fait beaucoup de cadeaux.**

*Aboyaka te oo.*

**Il ne refuse jamais.**

*Maboko pete.*

**Il a la main ouverte.**

C1: *Tokoboma bondeko te.*

17

**Nous ne détruirons pas notre amitié.**

*Lelo va yo. lobi va ngai.*

**Aujourd'hui il est à toi, demain il sera à moi.**

*Kabibi, yo nde mwasi ya liboso te*

**Kabibi, tu n'es pas la première femme**

*Mobali akabola bolingo yo na mbanda.*

**Qu'un homme aime en même temps que sa rivale.**

Ch: *Mobali oyo mobali malamumu ee.*

18

**Cet homme est un bon amant.**

C3: *Nono, hein?*

**Hein, Nono?**

Ch: *Aboyaka te oo.*

**Il ne refuse jamais.**

*Akabaka mingi oo.*

**Il fait beaucoup de cadeaux.**

*Aboyaka te oo.*

**Il ne refuse jamais.**

*Maboko pete!*

Il a la main ouverte.

C1: *Tokobomana tina nini?* 19

**Pourquoi nous entretuerions-nous?**

*Mobali alingi basi mibale.*

**L'homme aime deux femmes.**

*Ata alingi kobala sanza na minzoto.*

**Qu'il veuille en prendre au nombre de lune et d'étoiles,**

*Oh! se mbongo na ve moko.*

**Ah! c'est son argent à lui.**

Ch: *Mobali ovo mobali malamumu ee.* 20

**Cet homme est un bon amant.**

C1: *Mama, hein?*

**Hein, Maman?**

C3: *Mahindua, hein?*

**Hein, Mahindua?**

Ch: *Aboyaka te oo.*

**Il ne refuse jamais.**

*Akabaka mingi oo.*

**Il fait beaucoup de cadeaux.**

*Aboyaka te oo.*

**Il ne refuse jamais.**

*Maboko pete!*

**Il a la main ouverte.**

C3: *Oka!* 21

**Écoute ça!**

C2: *Eh!*

**Eh!**

C3: *Wusuma!* 22

**Wusuma!**

*Wusuma!*

**Wusuma!**

*Wusuma!*

**Wusuma!**

*Wusuma!*

**Wusuma!**

C2: *Ovo va Yaya Nono.* 23

**Celui de Yaya Nono.**

C3: *[.]*

C2: *Eh!* 24

**Eh!**

C2: *Pedro, come on!*

**Pedro, come on!**

C3: *Woso!* 25

**Woso!**

*Woso!*

**Woso!**

*Woso!*

**Woso!**

*Woso!*

**Woso!**

*Woso!*

**Woso!**

*Woso, ma!*

**Woso, ma!**

*Woso, ma!*

**Woso, ma!**

*Woso, ma!*

**Woso, ma!**

C2: *[.]* 26

*Eh!*

**Eh!**

C3: *[.]* 27

C2: *Come on!*

*Come on!*

- Ch: *Mobali ovo mobali malamumu ee.* 28  
 Cet homme est un bon amant.  
*Aboyaka te oo.*  
 Il ne refuse jamais.  
*Akabaka mingi oo.*  
 Il fait beaucoup de cadeaux.  
*Aboyaka te oo.*  
 Il ne refuse jamais.  
*Maboko pete.*  
 Il a la main ouverte.
- Ch: *Mobali ovo mobali malamumu ee.* 29  
 Cet homme est un bon amant.
- C3: *Mama, hein?*  
 Hein, Maman?
- Ch: *Aboyaka te oo.*  
 Il ne refuse jamais.  
*Akabaka mingi oo.*  
 Il fait beaucoup de cadeaux.  
*Aboyaka te oo.*  
 Il ne refuse jamais.  
*Maboko pete!*  
 Il a la main ouverte.
- C1: *Najurer ee! nalapi!* 30  
 Je le jure! je le jure!  
*Nasi nazwi ovo akoki motema.*  
 J'ai trouvé celui qui convient à mon coeur.  
*Tika ngai mpe namonisa bolingo etondi nzoto.*  
 Laisse-moi donc exprimer l'amour dont je déborde.
- Ch: *Mobali ovo mobali malamumu ee.* 31  
 Cet homme est un bon amant.
- C3: *Mahindua, hein?*

Hein, Mahindua?

Ch: *Abovaka te oo.*  
 Il ne refuse jamais.  
*Akabaka mingi oo.*  
 Il fait beaucoup de cadeaux.  
*Abovaka te oo.*  
 Il ne refuse jamais.  
*Maboko pete!*  
 Il a la main ouverte.

C1: *Tokoboma bondeko te.* 32  
 Nous ne détruirons pas notre amitié.  
*Lelo va yo. lobi va ngai.*  
 Aujourd'hui il est à toi, demain il sera à moi.  
*Kabibi. yo nde mwasi va liboso te*  
 Kabibi, tu n'es pas la première femme  
*Mobali akabola bolingo yo na mbanda.*  
 Qu'un homme aime en même temps que sa rivale.

Ch: *Mobali ovo mobali malamuu ee.* 33  
 Cet homme est un bon amant.

C1: *Mama, hein?*  
 Hein, Maman?  
 C3: *Mahindua, hein?*  
 Hein, Mahindua?

Ch: *Abovaka te oo.*  
 Il ne refuse jamais.  
*Akabaka mingi oo.*  
 Il fait beaucoup de cadeaux.  
*Abovaka te oo.*  
 Il ne refuse jamais.  
*Maboko pete!*  
 Il a la main ouverte.

C3: *Ndinga,* 34  
 Ndinga,

Oyo va Yaya Dodo.

**Celui de Yaya Dodo.**

C2: *Pitsho!*

**Pitsho!**

Ch: *Ma! ma! ma! ma!*

35

**Ma! ma! ma! ma!**

*Woso!*

**Woso!**

*Ma!*

**Ma!**

*Ma!*

**Ma!**

*Woso!*

**Woso!**

Ch: *Ma!*

36

**Ma!**

*Ma!*

**Ma!**

*Woso!*

**Woso!**

C2: *Come on!*

**Come on!**

### 8.3.12. «Mwana'nsuka» (1981)

C1: *Ah! Mbuta Miyalu,*

1

**Ah! Mbuta Miyalu,**

*Nzoka'okuma buye. Papa!*

**Mais tu es devenu comme ça, Papa!**

C2: *Ah! mwana, tika ...*

2

**Ah! mon enfant, laisse ...**

*Yo moko oyebi muvuma na ngai*

Tu sais toi-même comme j'aimais le mouvement  
*Ntangu nazalaka.*  
 Quand j'étais quelqu'un.  
*Tika baseka na bango.*  
 Laisse-les s'en moquer.  
*Likambo te.*  
 Ce n'est rien.  
*Ata ndele Nzambe akoyokela ngai mawa.*  
 Tôt ou tard Dieu aura pitié de moi.  
*Lokola mpe nakutani na Mbuta Makiese*  
 Et comme j'ai rencontré Mbuta Makiese,  
*Aza'kolinga asalisa ngai,*  
 Qui voudrait bien m'aider,  
*Nakokuma'be'mutu.*  
 Je finirai par redevenir quelqu'un.

C2: *Yeve! mokili ngele.*  
**Yeve! le monde est si bas!**  
*Yeve! mokili ngele.*  
**Yeve! le monde est si bas!**  
*Tambula malembe na mokili oo.*  
**Marche doucement en ce monde.**  
*Tambula malembe, mama!*  
**Marche doucement, maman!**  
*Tambula malembe na mokili oo.*  
**Marche doucement en ce monde.**  
*Tambula malembe mama!*  
**Marche doucement, maman!**  
*Tambula malembe mama!*  
**Marche doucement, maman!**  
*Tambula malembe na mokili oo.*  
**Marche doucement en ce monde.**  
*Tambula malembe mama!*  
**Marche doucement, maman!**  
*Tambula malembe na mokili oo.*  
**Marche doucement en ce monde.**

C2: *Mpongo Love, palado!*

4

**Mpongo Love, s'il te plaît!**

*Kabela ngai mbongo ee, mama!*

**Donne-moi de l'argent, maman!**

*Soki nakosenga yo, nzala mingi.*

**Si je t'en demande, c'est que j'ai très faim.**

*Nzala eleki ngai oo, bandeko ee!*

**Je suis dépassé par la faim, chers amis!**

*Soki nakosenga yo, nzala mingi.*

**Si je t'en demande, c'est que j'ai très faim.**

*Nzala eleki ngai oo, bandeko ee!*

**Je suis dépassé par la faim, chers amis!**

*Nazalaka na bana lokola yo.*

**J'avais des enfants comme toi;**

*Rasila na kokufa ee, mama!*

**Ils ont été anéantis par la mort, maman!**

*Nabutaka bana ee, mama!*

**J'ai engendré des enfants, maman!**

*Dzumi na mibale, mama!*

**Douze, maman!**

*Na falase babengi duzwafa.*

**En français on dit douze enfants.**

C2: *Leli lele!*

5

Leli lele!

Ch: *Mama!*

**Maman!**

C2: *Leli lele!*

Leli lele!

Ch: *Mama!*

**Maman!**

C2: *Mama!*

**Maman!**

*Leli lele!*

Leli lele!

Ch: *Mama!*

**Maman!**

C2: *Mwana'libusu akufa ngai*

6

Le premier enfant que j'ai perdu

*Azalaka enzenvere na GECAMINES.*

Était ingénieur à la GECAMINES.

*Mwana'mibale akufa ngai*

Trafiquant, le deuxième enfant que j'ai perdu

*Abaluka na bwatu, talafika.*

A coulé avec une pirogue.

*Mwana'misatu akufa ngai*

Le troisième enfant que j'ai perdu

*Akufa na maladi va tetanose.*

Est mort de tétanos.

*Mwana'misatu akufa ngai*

Le troisième enfant que j'ai perdu

*Akufa na maladi va tetanose ee!*

Est mort de tétanos.

C2: *Leli lele!*

7

Leli lele!

Ch: *Mama!*

**Maman!**

C2: *Leli lele!*

Leli lele!

Ch: *Mama!*

**Maman!**

C2: *Ovo va mine, va ndumba,*

8

La quatrième, une prostituée,

*Azwaka nkisi va domination.*

S'était procuré un philtre.

*Ovo va mine, va ndumba,*

La quatrième, une prostituée,

*Azwaka nkisi va domination*

S'était procuré un philtre

*Mpo balulaka ve na mibali. bandeko ee!*

**Afin que les hommes la convoitassent, chers amis!**

*Likunya va baninga. mpe bapoazuna ve.*

**Étant donné la rancune de ses copines, on l'empoisonna.**

- C2: *Leli lele!* 9  
**Leli lele!**
- Ch: *Mama!*  
**Maman!**
- C2: *Leli lele!*  
**Leli lele!**
- Ch: *Mama!*  
**Maman!**
- C2: *Mwana'mitano akufa ngai* 10  
**Le cinquième enfant que j'ai perdu**  
*Abelaka na maladi va koshorkore.*  
**Avait souffert de kwashiorkor.**  
*Mwana'mitano akufa ngai*  
**Le cinquième enfant que j'ai perdu**  
*Abelaka na maladi va koshorkore ee!*  
**Avait souffert de kwashiorkor.**
- C2: *Leli lele!* 11  
**Leli lele!**
- Ch: *Mama!*  
**Maman!**
- C2: *Leli lele!*  
**Leli lele!**
- Ch: *Mama!*  
**Maman!**
- C2: *Mwana'motoba akufa ngai* 12  
**Le sixième enfant que j'ai perdu**  
*Azalaka ambiasere. mama!*

Était un viveur, maman!  
*Etumba mpe ebimaka na bare ee.*  
 Une bagarre éclata dans le bar.  
*Babulaka ve bouteille va pulumusu ee.*  
 On le frappa avec une bouteille de Primus.

C2: *Leli lele!* 13

**Leli lele!**

Ch: *Mama!*

**Maman!**

C2: *Mama!*

**Maman!**

*Leli lele!*

**Leli lele!**

Ch: *Mama!*

**Maman!**

C2: *Ah! Mbuta Lukasi.* 14

**Ah! Mbuta Lukasi,**

*Mokili ebuli ngai fimbu, Mbuta Lukasi.*

**Le monde m'a donné le fouet, Mbuta Lukasi.**

*Yo moko ovebi muvuma,*

**Tu sais toi-même comme j'aimais le mouvement**

*Ntangu nazalaka,*

**Quand j'étais quelqu'un,**

*Ndenge nini nasalisaka bantu!*

**Comme je venais en aide aux gens!**

C2: *Mwana va sambo akufa nga',* 15

**Le septième enfant que j'ai perdu**

*Kotambula na butu eleka ve.*

**Vaqabondait trop pendant la nuit.**

*Mwana va sambo akufa ngai,*

**Le septième enfant que j'ai perdu**

*Kotambula na butu elekaka.*

**Vaqabondait trop pendant la nuit.**

*Bakanga ve na bassassin;*

**Il fut appréhendé par des assassins;**

*Azanga mbongo.*

**Il n'avait pas d'argent.**

*Babulaka ve kanife. mama ee!*

**Ils lui donnèrent des coups de canif, maman!**

C2: *Leli lele!* 16

**Leli lele!**

Ch: *Mama!*

**Maman!**

C2: *Leli lele!*

**Leli lele!**

Ch: *Mama!*

**Maman!**

C2: *Mwana va mwambe akufa ngai* 17

**Le huitième enfant que j'ai perdu est mort**

*Kokati mbila na Songololo.*

**En coupant un régime de palme à Songololo.**

*Mwana va mwambe akufa*

**Le huitième enfant que j'ai perdu**

*Akwevaka na mbila ee, na Songololo ee!*

**Est tombé d'un palmier à Songololo.**

C2: *Leli lele!* 18

**Leli lele!**

Ch: *Mama!*

**Maman!**

C2: *Leli lele!*

**Leli lele!**

Ch: *Mama!*

**Maman!**

C2: *Mwana va libwa akufa ngai* 19

Le neuvième enfant que j'ai perdu

*Amitumbaka moto, mama!*

S'est infligé le supplice du feu, maman!

*Mpo na souci va mwasi abuyaka ve.*

Étant en proie aux soucis après que sa femme l'eut quitté.

*Souci na motima mawa mingi oo.*

Accablé de soucis, il était comme une âme en peine.

C2: *Leli lele!* 20

**Leli lele!**

Ch: *Mama!*

**Maman!**

C2: *Mama!*

**Maman!**

*Leli lele!*

**Leli lele!**

Ch: *Mama!*

**Maman!**

C2: *Mwana va dzomi akufa ngai* 21

Le dixième enfant que j'ai perdu

*Azalaka chauffeur ee, mama!*

Était chauffeur, maman!

*Akendaka nzela va Bandundu;*

Ayant voyagé au Bandundu,

*Kozonga na Kinshasa, na Mayindombe ee!*

[Il périt] à Mayindombe, en rentrant à Kinshasa.

C2: *Leli lele!* 22

**Leli lele!**

Ch: *Mama!*

**Maman!**

C2: *Mama!*

**Maman!**

*Leli lele!*

**Leli lele!**

Ch: *Mama!*  
**Maman**

C2: *Mwana va zomi na moko* 23  
 L'onzième enfant que j'ai perdu  
*Azalaka mosali na Sozacom ee.*  
**Était travailleur à la SOZACOM.**  
*Mwana va zomi na moko*  
 Le onzième enfant que j'ai perdu  
*Azalaka mosali na Sozacom ee.*  
**Était travailleur à la SOZACOM.**  
*Akwevaka likolo ya buludingi*  
**Il tomba du toit du building**  
*Mpo kizunguzungu na miso, bandeko ee!*  
**À cause de vertige, chers amis!**

C2: *Leli lele!* 24  
**Leli lele!**

Ch: *Mama!*  
**Maman!**

C2: *Mama!*  
**Maman!**  
*Leli lele!*  
**Leli lele!**

Ch: *Mama!*  
**Maman!**

C2: *Mwana ya zomi na mibale* 25  
 Le douzième enfant que j'ai perdu  
*Akufaka na na kati va garidienne.*  
**Mourut au jardin d'enfants.**  
*Mwana va zomi na mibale*  
 Le douzième enfant que j'ai perdu  
*Akufaka na kati va garidienne.*  
**Mourut au jardin d'enfants.**

C2: *Mwana'nsuka ee!*

26

**Le dernier enfant!**

*Mwana'nsuka toro!*

**Le tout dernier enfant!**

*Mwana'nsuka ee!*

**Le dernier enfant!**

*Mwana'nsuka ee!*

**Le dernier enfant!**

*Mwana'nsuka toro!*

**Le tout dernier enfant!**

*Mwana'nsuka ee!*

**Le dernier enfant!**

*Mwana'nsuka ee! mama!*

**Le dernier enfant, maman!**

*Mwana'nsuka ee!*

**Le dernier enfant!**

*Mwana'nsuka toro!*

**Le tout dernier enfant!**

*Mwana'nsuka ee!*

**Le dernier enfant!**

*Babulaka ve lati na monitele, ah! ah!*

**Il avait été frappé avec une latte par le moniteur, oh!**

*Mwana'nsuka ee!*

**Le dernier enfant!**

*Babomaka ve pamba na garidienne, ah! ah!*

**On le tua pour rien à la garderie, oh!**

*Mwana'nsuka ee!*

**Le dernier enfant!**

*Nalingaka ve mingi oo, mama! ah! ah!*

**Que je l'aimais beaucoup, oh! maman!**

*Mwana'nsuka ee, mama!*

**Le dernier enfant, maman!**

*Mwana'nsuka ee!*

**Le dernier enfant!**

*Mwana'nsuka ee, mama!*

**Le dernier enfant, maman!**

*Mwana'nsuka ee!*

Le dernier enfant!

*Mwana'nsuka ee, mama!*

Le dernier enfant, maman!

*Mwana'nsuka ee!*

Le dernier enfant!

*Mwana'nsuka toro!*

Le tout dernier enfant!

*Mwana'nsuka ee!*

Le dernier enfant!

*Babulaka ye lati na monitele, ah! ah!*

Il fut frappé avec une latte par le moniteur, oh!

*Mwana'nsuka ee!*

Le dernier enfant!

*Babomaka ye pamba na garidienne, ah! ah!*

On le tua pour rien à la garderie, oh!

*Mwana'nsuka ee!*

Le dernier enfant!

*Nalingaka ye mingi oo, mama! ah! ah!*

Que je l'aimais beaucoup, oh! maman!

C2: *Lutumba na Kayonda, palado!*

27

Lutumba et Kayonda, pardon!

*Nasepeli mingi, papa!*

Que je me réjouis beaucoup!

*Lutumba na Kayonda, palado!*

Lutumba et Kayonda, pardon!

*Nasepeli mingi, papa!*

Que je me réjouis beaucoup!

*Lukula boyei na Kinshasa,*

Comme vous êtes venus à Kinshasa,

*Buluka mosala na Limete.*

Il vous faut chercher un travail à Limete.

*Lokola boyei na Kinshasa,*

Comme vous êtes venus à Kinshasa,

*Boluka mosala na Limete.*

Il vous faut chercher un travail à Limite.  
*Keba na pelese ya boulevard.*  
 Faites attention au boulevard.  
*Mundele akuwela kulia midi ee.*  
 À midi, le Blanc se dépêche pour aller déjeuner.  
*Soki abumi yo, peledi!*  
 S'il te tue, tout est perdu!  
*Sango ekei; na mbaka mawa mingi oo!*  
 La nouvelle se répandra; que de chagrin au village!

C2: *Leli lele!* 28

Leli lele!

Ch: *Mama!*

**Maman!**

C2: *Leli lele!*

Leli lele!

Ch: *Mama!*

**Maman!**

C2: *Kayonda oyei na Kinshasa ee.* 29

**Kayonda, que tu sois venu à Kinshasa,**

*Nasepeli mingi, mama!*

**Je m'en réjouis beaucoup, maman!**

*Kayonda oyei na Kinshasa,*

**Kayonda, que tu sois venu à Kinshasa,**

*Nasepeli mingi, mama!*

**Je m'en réjouis beaucoup, maman!**

*Luka mosala ya boyi.*

**Cherche un travail de boy.**

*Mindele bakozua yo, bandeko ee!*

**Les blancs t'embaucheront, chers amis!**

C2: *Kayonda asalaki makambo ya soni.* 30

**Kayonda a fait une chose honteuse.**

*Esika bakomi «Chien méchant»,*

**À l'endroit où un écriteau indique «Chien méchant»,**

Ye akanisi engagement ezali wana ee.  
 Il croit qu'il y a embauche.  
 Azilaki mundele na midi.  
 Il y attend le Blanc à midi.  
 Mundele ayaki kulia midi.  
 Le Blanc vient déjeuner à midi.  
 Akuti ye na porte; atuni ye.  
 Il le trouve à la porte; il l'interroge.  
 Ye falase ayibi te oo, bandeko ee!  
 Lui, il ne connaît pas le français, chers amis!  
 Ye aseveli bazwi ye na mosala.  
 Lui, il se réjouit d'être embauché.  
 Kuyiba falase eloko malamumu.  
 Connaître le français est une bonne chose.

### 8.3.13. «Farceur» (1982)

Ch: *Soki ngai nalingi yo,* 1  
*Si moi je t'aime,*  
*Kozua ngai zoba te oo.*  
 Il ne faut pas me prendre pour une idiote.  
*Pemisa ngai na ndenge oyo nalingaka.*  
 Installe-moi dans un logement comme je le désire.  
*Soki ngai nalingi yo,*  
*Si moi je t'aime,*  
*Kozua ngai zoba te oo.*  
 Il ne faut pas me prendre pour une idiote.  
*Pemisa ngai na ndenge oyo nalingaka.*  
 Installe-moi dans un logement comme je le désire.  
*Oo, Papa! pemisa ngai na ndenge oyo nalingaka.*  
*Oh! Papa! installe-moi dans un logement comme je le désire.*  
*Oo, Papa! pemisa ngai na ndenge oyo nalingaka.*  
*Oh! Papa! installe-moi dans un logement comme je le désire.*  
 (bis)

Ch: *Okolinga ngai noki noki; okosundola ngai noki.* 2

Tu m'aimes trop vite; tu me délaisses trop vite.

*Nayoki yo ovandaka na basi te.*

J'apprends que tu ne gardes jamais longtemps les femmes.

*Olobaki nazua ndako.*

Tu m'avais dit de trouver une maison [à louer].

*Nazwi ndako, Papa!*

J'ai trouvé une maison, Papa!

*Pemisa ngai na ndenge oyo nalingaka.*

Installe-moi dans une maison, comme je le désire.

*Oo, Papa! pemisa ngai na ndenge oyo nalingaka.*

**Oh! Papa!** installe-moi dans une maison, comme je le désire.

*Oo, Papa! pemisa ngai na ndenge oyo nalingaka.*

**Oh! Papa!** installe-moi dans une maison, comme je le désire.

(3 fois)

Ch: Refrain: *Okateli ngai lingala ee!*

3

Tu m'as dit des méchancetés!

*Otomboki na mama na ngai ee!*

Tu t'es révolté contre ma mère

*Likolo ya garantie ya ndako.*

Au sujet de la garantie pour la maison [à louer].

*Oo, soni oo! okoki na yo te oo!*

**Oh! quelle honte! tu es un incapable. (bis)**

Fr: *Motema ekotinda ngai nasala likambo ee!*

4

Le coeur me dit de faire quelque chose!

*Motema ekotinda ngai nasala likambo ee!*

Le coeur me dit de faire quelque chose!

*Kasi basouvenir ya mabe yango ngai nakanisaka oo!*

**Mais, hélas! de mauvais souvenirs m'entrent dans l'esprit!**

*Ngai nakokaka te oo! nakamata décision.*

**Moi je n'arrive plus à me décider. (bis)**

Ch: Refrain: [...]

Fr: *Motema ekotinda ngai nasala yo mabe.*

5

Le coeur me dit de te faire du mal.  
*Motema ekotinda ngai nasala yo mabe.*  
 Le coeur me dit de te faire du mal.  
*Garantie ya ndako okosa ngai,*  
 La garantie pour la maison dont tu m'as trompée,  
*Yango ngai nakanisaka oo!*  
 Voilà pourquoi je pense te mépriser  
*Soki namoni yo na nzela nadongoloko yo ee!*  
 Si je te vois dans la rue. (bis)

Cl: *Na'li awa.* 6  
 Me voici.

Ch: Refrain: [...]

Fr: *Motema ekotinda ngai nalela, nalela ee!* 7  
 Le coeur me dit de pleurer.  
*Motema ekotinda ngai nalela, nalela ee!*  
 Le coeur me dit de pleurer.  
*Ticket ya Poto okosa ngai*  
 Le billet de voyage en Europe dont tu m'as trompée,  
*Yango ngai nakanisaka oo!*  
 Voilà pourquoi je pense te mépriser  
*Soki namoni yo na nzela nadongoloko yo ee!*  
 Si je te vois dans la rue. (bis)

Ch: Refrain: [...]

Fr: *Motema ekotinda ngai nalela, nalela ee!* 8  
 Le coeur me dit de pleurer.  
*Motema ekotinda ngai nalela, nalela ee!*  
 Le coeur me dit de pleurer.  
*Babijou ya baHindou okosa ngai*  
 Les bijoux des Hindous dont tu m'as trompée,  
*Yango ngai nakanisa soki namoni baninga*  
 Voilà pourquoi je pense me révolter contre toi

*Natomboka na yo, bandeko ee!*

Quand je vois [comment sont] mes amies!

*Hum!*

Hum!

- Fr: *Motema ekotinda ngai nalela, nalela ee!* 9  
 Le coeur me dit de pleurer.  
*Motema ekotinda ngai nalela, nalela ee!*  
 Le coeur me dit de pleurer.  
*Champagne ya anniversaire okosaka ngai*  
 Le champagne pour mon anniversaire dont tu m'as trompée,  
*Yango nakanisaka soki namoni yo ee!*  
 Voilà pourquoi je pense te traiter de farceur  
*Ozali farceur.*  
 Si je te vois.

- Ch: Refrain: [...] 10

#### 8.3.14. «Lettre à M. le Directeur Général» (1983)

- Ch: Refrain: *Ozalaka kaka moto, D. G.* 1  
 Tu n'es qu'un être humain, M. le D. G.  
*Ozalaka kaka moto, D. G.*  
 Tu n'es qu'un être humain, M. le D. G.  
*Entourage esalaka mabe.*  
 Ton entourage se méconduit.  
*Mpo nini oo?*  
 Mais pourquoi?
- Fr: Tala ngai na mokongo, 2  
 Regarde mon dos,  
 Tala ngai na libumu ee.  
 Regarde mon ventre.  
 Tala ngai na elongi,  
 Regarde mon visage,  
 Tala ngai na monoko ee.

**Regarde ma bouche.**

Elongi eboya koyemba lamulu ee.

**Mon visage refuse de chanter l'amour.**

Monoko elinga kaka matumoli.

**Ma bouche n'aime plus que les provocations?**

Mpo nini ee?

**Mais pourquoi?**

Ch: Refrain: [...]

Fr: *Nayebi bokoloba,*

**Je sais que vous bavarderez.**

*Nayebi bokofinga ee.*

**Je sais que vous m'insulterez.**

*Nayebi bokotonga,*

**Je sais que vous médirez de moi.**

*Nayebi bokospéculer ee.*

**Je sais que vous spéculerez.**

*Monoko elinga kaka vérité ee.*

**Ma bouche n'aime que la vérité.**

Mpo nini oo?

**Mais pourquoi?**

3

Ch: Refrain: [...]

Ro: *Yoka ngai na maloba,*

**Écoutez ma parole,**

*Yoka ngai na nzembo ee.*

**Écoutez ma chanson.**

*Maloba na ngai ezalaka nde ya nganga ee.*

**Ma parole est celle d'un guérisseur.**

*Nionso ngai nalobaka esalamaka.*

**Tout ce que je dis est chose courante.**

Mpo nini oo?

**Mais pourquoi?**

4

Ch: Refrain: [...]

Ro: *Nayebi bokokamwa,*

5

**Je sais que vous vous en étonnerez.**

*Nayebi bokongbenya ee.*

**Je sais que vous vous en moquerez.**

*Koyoka la vérité ezalaka mokosa ee.*

**L'écoute de la vérité chatouille l'écouteur**

*La vérité ekozokisaka pota.*

**Car la vérité blesse.**

*Mpo nini oo?*

**Mais pourquoi?**

Ch: Refrain: [...]

Fr: *Ebele ya bakalaka basundola mayele ee.*

6

**De nombreux fonctionnaires ont trahi leur expérience.**

*Baweli kaka mosala ya kicommerçant.*

**Ils se disputent le commerce.**

*Entourage mosala kofunda ee.*

**L'entourage [du D. G.] ne sait faire que des délations.**

*Mpo nini oo?*

**Mais pourquoi?**

Ch: Refrain: [...]

Fr: *BaD. G. bokangela ngai longi te ee.*

7

**MM. les D. G., veuillez ne pas me boudier.**

*Makambo nayembi, namonaka, nayokaka ee.*

**Je chante ce que je vois et entends.**

*Mpo ekoma: «Oh! Luambo ayembi baD.G. ee!»*

**Qu'on ne me dise pas: «Oh! Luambo a chansonné les D. G.»**

*Mpo nini oo?*

**Mais pourquoi?**

Ch: Refrain: [...]

- Ro: *Ebele ya bato babwaka babiki ee.* 8  
**Nombre de gens ont jeté leurs stylos.**  
*Moto nionso akoti mombongo ee.*  
**Tout le monde s'est lancé dans le commerce.**  
*Bazando na mboka ekoma kaka.*  
**Les marchés du pays sont devenus encombrants.**  
*Mpo nini oo?*  
**Mais pourquoi?**
- Ch: Refrain: [...]
- Fr: *D. G., soki entourage na yo efundi moto ee,* 9  
**M. le D. G., quand ton entourage dénonce quelqu'un,**  
*Ebongi malamumu osalaka confrontation*  
**Il vaut mieux que tu confrontes les témoins**  
*Mpo oyeba mabe euti wapi ee.*  
**Afin que tu puisses savoir d'où vient le mal.**  
*Mpo nini oo?*  
**Mais pourquoi?**
- Ch: Refrain: [...]
- Ro: *D. G. ya banto mwana ee.* 10  
**M. le D. G. est un bon gars.**  
*D. G. ya bato alobaka na ye te oo.*  
**M. le D. G. ne parle pas beaucoup.**  
*Bandeko ya ekolo babebisaka ye.*  
**Les frères de tribu le corrompent.**  
*Mpo nini oo?*  
**Mais pourquoi?**
- Ch: Refrain: [...]
- Fr: *Entourage ebebisela ngai makambo ee.* 11  
**L'entourage [du D. G.] m'a causé des ennuis.**  
*Balobi na D. G. natongaka ye na banganda ee.*

Ils ont dit au D.G. que je médiais de lui dans les cabarets.

*D. G. alongoli ngai sans préavis ee.*

Le D. G. m'a révoqué sans préavis.

*Mpo nini oo?*

Mais pourquoi?

Ch: Refrain: [...]

Ro: *Entourage eloko malamuu ee.*

12

L'entourage est une bonne chose en soi.

*Kasi entourage mosusu ezalaka ya mabe.*

Mais il existe des mauvais entourages

*Mosala kaka kobolaka likoyi na D. G.*

Qui ne savent faire que des délations au D. G.

*Mpo nini oo?*

Mais pourquoi?

Ch: Refrain: [...] (bis)

Fr: *Tala ngai na mokongo,*

13

Regarde mon dos,

*Tala ngai na libumu ee.*

Regarde mon ventre.

*Tala ngai na elongi,*

Regarde mon visage,

*Tala ngai na monoko ee.*

Regarde ma bouche.

*Elongi eboya koyemba lamulu ee.*

Mon visage refuse de chanter l'amour.

*Luambo alinga kaka vérité ee.*

Luambo ne veut plus chanter que la vérité.

*Mpo nini oo?*

Mais pourquoi?

Ch: Refrain: [...]

Fr: *Entourage ya D. G. kaka ekolo na ye.* 14  
 L'entourage du D. G., ce n'est que sa tribu.  
*Entourage ekofunda yo na monoko ya mboka ee.*  
 L'entourage te dénonce dans le parler de son village.  
*Moyen osalela mboka ezali te ee.*  
 Il n'y a pas moyen que tu puisses servir le pays.  
 Mpo nini oo?  
 Mais pourquoi?

Ch: Refrain: [...]

Ro: *Yoka ngai na maloba,* 15  
 Écoutez ma parole,  
*Yoka ngai na mongongo oo.*  
 Écoutez ma voix.  
*Mongongo elembi na koyemba nde mpasi.*  
 Ma voix s'éteint à force de chanter la souffrance.  
*Monoko emesana na koyemba makambo makoya.*  
 Ma bouche s'est habituée à chanter la vérité.  
*Mongongo ekauki na koyemba vérité.*  
 J'ai la voix enrouée à force de chanter la vérité.  
 Mpo na nini oo?  
 Mais pourquoi?

Ch: Refrain: [...]

Ro: *Nionso okosenga na D. G. okoki kozua ee.* 16  
 Tout ce que tu demandes au D. G., tu l'as.  
*Soki ekolo eleki, elobi awulu wala ee.*  
 Quand sa tribu est nombreuse, elle dit: c'est fini.  
*Osenga lisusu, D. G. akomi kofâcher.*  
 Fais une autre demande, et le D. G. en vient à se fâcher.  
 Mpo nini oo?  
 Mais pourquoi?

Ch: Refrain: [...]

Fr: *BaD. G. bokamata ngai mabe te ee.* 17  
**MM. les D. G., ne me prenez pas en contresens.**  
*Moto abotami na nkombo ya D. G. azali te ee.*  
**Personne n'a porté le nom de D. G. à la naissance.**  
*Mpo okoma D. G., bapona yo kopona.*  
**Pour que tu deviennes D. G., tu as dû te faire nommer.**  
*Yo mpe bongisa ee.*  
**Toi aussi, il faut que tu fasses ton devoir.**

Ch: Refrain: [...]

Fr: *Nalongwi mosala likolo ya entourage ee.* 18  
**J'ai perdu mon emploi à cause de l'entourage du D. G.**  
*Bafunda ngai epayi ya D. G.*  
**Ils m'ont dénoncé à M. le D. G.**  
*Balobi nalukaki makambo makango ya D. G.*  
**Ils ont dit à M. le D. G. que j'ai courtisé sa maîtresse.**  
*Mpo nini oo?*  
**Mais pourquoi?**

Ch: Refrain: [...]

Ro: *Bato ya mayele bozonga babureau ee.* 19  
**Vous les intellectuels, regagnez les bureaux.**  
*Botikani basi na bana babeta libanga.*  
**Laissez les femmes et les enfants casser la pierre.**  
*Likambo ya mombongo ekomi kopesa oo.*  
**La question du commerce devient brûlante.**  
*Mpo nini oo?*  
**Mais pourquoi?**

Ch: Refrain: [...]

Ro: *Bandeko ya D. G. babebisa bureau,* 20  
**Les frères de tribu du D. G. ont abîmé le bureau,**  
*Ekomi somo ee!*

Qui est devenu effroyable!

*Litoyi ya D. G. eyindi na koyoka makambo ee.*

L'oreille du D. G. a noirci en écoutant les délations.

*D. G. akomi na kokima bureau lelo.*

Le D. G. en vient aujourd'hui à fuir son bureau.

*Mpo nini oo?*

Mais pourquoi?

Ch: Refrain: [...] [bis]

Fr: *Tala ngai na mokongo,*

21

Regardez mon dos,

*Tala ngai na libumu ee.*

Regardez mon ventre.

*Tala ngai na elongi,*

Regardez mon visage,

*Tala ngai na mokongo ee.*

Regardez mon dos.

*Elongi eboya koyemba lamulu.*

Mon visage refuse de chanter l'amour.

*Mpo nini oo?*

Mais pourquoi?

Ch: Refrain: [...]

Fr: *Injustice sociale etonda na babureau.*

22

L'injustice sociale sévit dans les bureaux.

*Moyen osala malamuzali te.*

Il n'y a pas moyen que tu puisses bien travailler.

*Mpo nini oo?*

Mais pourquoi?

Ch: Refrain: [...]

Ro: *Badossier ya bato esili na kolimwa ee.*

23

Les dossiers des gens disparaissent.

*Badossier ya bato ekoma nde coussins.*

**Les dossiers des gens deviennent des coussins.**

*Entourage ya D. G. efini dossiers.*

**L'entourage du D. G. presse les dossiers.**

*Mpo nini oo?*

**Mais pourquoi?**

Ch: Refrain: [...]

Ro: *Zingazinga ya D. G. ezalaka nde boye oo.*

24

**Tel est l'entourage du D. G.**

*Okotia lokolo na bureau te okoziga ee.*

**Tu ne peux mettre les pieds en son bureau sans te brûler.**

*Babebisa motema ya D. G.*

**Ils ont rendu le D. G. méchant.**

*Mpo nini oo?*

**Mais pourquoi?**

Ch: Refrain: [...]

Fr: *BaD. G., bosala mpo na intérêt ya mboka ee.*

25

**MM. les D. G., veuillez travailler pour l'intérêt du pays.**

*Botika kosala mpo na intérêt ya bino moko.*

**Cessez de travailler pour vos seuls intérêts.**

*Misala ya mboka ezali na maboko na bino.*

**Les entreprises du pays sont entre vos mains.**

*Bokeba na bifundafunda ee.*

**Faites attention aux fausses accusations.**

Ch: Refrain: [...]

Fr: *Balongoli ngai mosala mpo na mayele na ngai.*

26

**On m'a révoqué à cause de mon savoir-faire.**

*Nabongisi mosala D. G. asengaki ngai.*

**J'ai exécuté un projet que le D. G. m'a demandé.**

*Balobi na D. G. bango basali mosala.*

Ils ont dit au D. G. qu'ils ont fait le travail eux-mêmes.

Mpo nini oo?

Mais pourquoi?

Ch: Refrain: [...]

Ro: *Bureau ya D. G. ekoma nde mbambula ee.* 27

Le bureau du D.G. est devenu une cuisinière à charbon.

*Dossier ekota, ezingi, elimwe libela.*

Le dossier qui entre est enveloppé et disparaît à jamais.

*Mpo emonana, kaka ofina kanyaka oo.*

Pour qu'il réapparaisse, il te faut absolument corrompre.

*Mpo nini oo?*

Mais pourquoi?

Ch: Refrain: [...]

Ro: *Litoyi ya D. G. etonda balikoyi ee!* 28

L'oreille de M. le D. G. est pleine de délations.

### 8.3.15. «Tu vois?» (1984)

C1: *Olobaki nini ee?* 1

Qu'est-ce que tu as raconté?

*Olobaki nini, Mamu ee?*

Qu'est-ce que tu as raconté, Mamu?

*Olobaki ngai nafundaka yo na mobali na yo.*

Tu as raconté que moi je te dénonçais à ton mari.

*Olobaki ngai nasalaka kisefe*

Tu as raconté que moi je faisais des flatteries

*Na libala na bino.*

Dans votre ménage. (3 fois)

Fr: *Madilu, tika ye aloba ee.* 2

Madilu, laisse-la parler.

*Makambo ye asalaka, ayebaka te.*

De tout ce qu'elle fait, elle n'est pas consciente.

*Babalabala ye atambolaka, bato bamonaka ye.*

Qu'elle erre dans les rues, les gens l'observent.

*Bandako ye akotaka, bamur ya ndako efundaka ye.*

Qu'elle entre dans des maisons, les murs la dénoncent.

*Na bacoïn yonso ye atelemaka,*

Qu'elle se poste dans tous les coins,

*Bachauffeur taxi bamonaka ye.*

Les chauffeurs de taxi l'observent.

*Mpo na nini apanza yo sango?*

Pourquoi raconterait-elle

*Alobi yo osalaka kisefe!*

Que tu fais des flatteries?

*Hum!*

**Hum!**

Cl: *Ngai moto nakotelaka yo, Mamu ee!*

3

Moi qui t'ai toujours défendue, Mamu!

*Ngai moto nayebi basekele, Mamu ee!*

Moi qui suis dans tes secrets, Mamu!

*Lelo nakomi moto mabe, oh! Mamu ee!*

Aujourd'hui je deviens une personne méchante, oh! Mamu!

*Oyebi ntangu engindaka, oh! Mamu ee!*

Tu le comprends quand ça barde, oh! Mamu!

*Okokanisa ngai, Mamu.*

Tu penseras à moi, Mamu,

*Nakei ee!*

Quoique tu me traites de prostituée.

*Ata ofingi ngai ndumba, Mamu ee!*

Je m'en vais.

Fr: *Oh! Mamu!*

4

**Oh! Mamu!**

*Nakamwi, vraiment, Mamu!*

Je suis vraiment surprise, Mamu!

*Nakanisaka ozalaka amie na ngai ya motema,*

J'ai toujours cru que tu étais mon amie intime,  
*Mpo oyebi que nayebi basecret na yo yonso.*  
 Car tu sais que je suis dans tous tes secrets.  
*Eloko ekamwisi ngai lelo, Mamu,*  
 Ce qui m'étonne aujourd'hui, Mamu,  
*Okei kofinga ngai epayi ya Musa.*  
 C'est que tu es allée m'insulter chez Moïse.  
*Olobi ngai nazali ndumba.*  
 Tu as dit que je suis prostituée.  
*Vraiment, Mamu!*  
 Vraiment, Mamu!  
*Oyebi ngai nabalaka,*  
 Tu sais que je m'étais mariée,  
*Nadivorsa, nabota.*  
 Que j'ai divorcé et ai eu des enfants.  
*Bongo soki lelo yo Mamu, moto natiaka motema,*  
 Qu'aujourd'hui toi Mamu, en qui j'ai mis ma confiance,  
*Obandi kofinga ngai ndumba!*  
 Tu commences à me traiter de prostituée!  
*Kindumba ezali maladie te.*  
 La prostitution n'est pas une maladie.  
*Kindumba ezali punition te.*  
 La prostitution n'est pas une malédiction.  
*Mamu, yo mwasi ya libala, nakamwaka yo!*  
 Mamu, toi qui es une femme mariée, tu m'étonnes!  
*Okotambola na kabambi ya sac à main.*  
 Tu te promènes avec un très grand sac à main.  
*Na kati ya sac wana, kabambi ya liputa,*  
 Il y a dans ce sac un très grand pagne,  
*Brosse à dents (lokola moto a'kokende voyage),*  
 Une brosse à dents (comme quelqu'un qui voyage),  
*Lipapa ya se, ebele ya makasu.*  
 Une paire de sandales du soir, quantité de noix de kola.  
*Mamu, oyebi, epayi na yo ngai nazalaka buvard,*  
 Mamu, Tu sais que pour toi j'ai toujours été un buvard,  
*Mpo mibali na yo yonso tout*

Car de n'importe lequel de tes amants

*(Ata mobali na yo akuti oza'kosolola na mobali)*

(Que ton mari te surprenne en train de parler à un amant)

*Okoloba que aza'mobali na ngai.*

Tu dis toujours qu'il est mon amant.

*Mais nalingaka koboma libala na bino te, Mamu,*

Mais je n'ai jamais voulu briser votre mariage, Mamu,

*Hum!*

*Hum!*

*Mpo nalingaka bobokolo bana na bosembo*

Car je souhaite que vous élevez vos enfant correctement

*Au lieu nakota mpo baloba:*

Au lieu de m'en mêler pour me faire dire:

*«Oh! tala mwasi ya ndumba auti koboma libala*

*«Ah! voilà la prostituée qui vient de briser*

*Ya mwasi oyo abala.»*

*Le ménage d'une femme mariée.»*

*Hum!*

*Hum!*

C1: *Eloko nini okoluka, oh! Mamu ee!*

5

Qu'est-ce que tu cherches, oh! Mamu!

*Eloko nini okoluka, oh! Mamu ee!*

Qu'est-ce que tu cherches, oh! Mamu!

*Signature osi'ozua, Mamu!*

Tu as déjà la signature, Mamu!

*Landa nzela ya libala, oh! Mamu!*

Suis la voie du mariage, oh! Mamu!

*Landa nzela ya libala, oh! Mamu ee!*

Suis la voie du mariage, oh! Mamu!

*Yango evandisa yo na Poto, Mamu ee.*

C'est cela qui t'a permis de demeurer en Europe, Mamu!

*Tika kokosa mobali na yo, Mamu ee.*

Cesse de berner ton mari, Mamu!

*Soki atelefone, loba obimaka, Mamu!*

S'il téléphone, dis-lui que tu sors souvent, Mamu!

Fr: Mamu,

6

**Mamu,**

Awa lisusu soki nalobi,

Si j'ose encore parler maintenant,

*Nakumbi ngambo mpo nazali ndumba.*

Je me créerai bien des ennuis car je suis une prostituée.

*Yo moko oyebisa ngai mobali na yo atinda yo na Poto*

Tu m'as dit toi-même que ton mari t'a envoyée en Europe

*Mpo oya kobokolo bana.*

Pour y élever les enfants.

*Yango wana apesi yo signature.*

Ainsi il t'a donné la signature.

*Ekoma yo awa, oyebisi ngai mobali na yo atelefonaka yo*

Arrivée ici, tu m'as dit que ton mari te téléphonait

*Deux fois par jour: na six heures du matin, na minuit.*

Deux fois par jour: à six heures du matin, à minuit.

*Après minuit, soki atelefone yo,*

Après minuit, une fois qu'il t'a téléphoné,

*Okamati nkisi ya bangungi:*

Tu prends l'insecticide pour moustiques:

*Opompe ndako mobimba*

Tu fais des pulvérisations dans la maison toute entière

*Mpo bana balala ti ntango yo'kozonga*

Afin que les enfants puissent dormir jusqu'à ton retour,

*Mpo oyebi que mobali na yo*

Car tu sais que ton mari

*Atelefonaka na six heures du matin.*

T'appelle toujours à six heures du matin.

*Ntango atelefonaka yo,*

Quand il t'appelle,

*Yoka ndenge oyebisaka na mobali na yo:*

Écoute comme tu parles à ton mari:

C2: «Allo!

7

«Allo!

Papa'bana,

Papa'bana [= Père des enfants],  
 Biso toza'na biso ka'malamu.  
 Nous autres, on va bien.  
 Ka'nde bana na yo awa moyen te.  
 Il n'y a que tes enfants  
 Vraiment mobulu, likambo!  
 Qui sont vraiment espiègles,  
 Surtout mwana oyo ya moke ya mobali  
 Surtout le petit garçon  
 Azwa elongi na yo, Papa!  
 Qui te ressemble, Papa!  
 Hum!  
 Hum!  
 Aza'kokamwisa ngai ngambo!  
 Il m'étonne outre mesure!  
 Foto kutu nati na sani,  
 Alors que j'ai mis ta photo dans une assiette  
 Natalaka ata elongi na yo,  
 Ne fût-ce que pour regarder ton visage,  
 Abamba yango na mabele; moto epasuka.  
 Il l'a jetée par terre; la tête s'est fendue.  
 Mwana wana mpenza mobulu moyen te,  
 Cet enfant est gagné par l'espièglerie,  
 Mpenza kaka ndenge oza'ka mwana moke,  
 Vraiment comme tu l'étais dans ton enfance,  
 Lokola mama na yo ayebisaka ngai.  
 Comme ta mère ma l'a [souvent] dit.  
 Papa'bana, na'na makambo mosusu naloba te,  
 Papa'bana, je n'ai rien d'autre à dire,  
 Kaka otindelaka biso mbongo ya kolia.  
 Seulement qu'il faut nous envoyer l'argent des vivres.  
 Nasuki se bongo.»  
 Je termine donc ainsi.»

C1: Yo moko osalaka mabe, Mamu ee.

C'est toi qui te méconduis, Mamu.

Yo moko osalaka mabe ee.  
 C'est toi qui te méconduis.  
 Obangaka mobali na yo te, Mamu ee.  
 Tu ne respectes pas ton mari, Mamu.  
 Bacamarade ya mobali na yo, Mamu ee!  
 Les camarades de ton mari, Mamu,  
 Obangaka bango te, oh! Mamu ee!  
 Tu ne les respectes pas, oh! Mamu!  
 Lelo ofingi ngai ndumba!  
 Aujourd'hui tu me traites de prostituée.  
 Ha! ngai naseki ee, Mamu ee!  
 Ha! moi je m'en moque, Mamu!

Fr: Oh! Mamu!

9

Oh! Mamu!  
 Kindumba oza'kofinga ngai na Bruxelles mobimba;  
 Tu m'accuses de prostitution à travers tout Bruxelles;  
 Okei ti na Paris osilisi ngai;  
 Tu es allée jusqu'à Paris pour en finir avec moi;  
 Otindi mokanda na Kinshasa;  
 Tu as envoyé une lettre à Kinshasa;  
 Mosusu otindi na Brazza.  
 Tu en as envoyé une autre à Brazza [= Brazzaville].  
 Kindumba eza'punition te, Mamu!  
 La prostitution n'est pas une malédiction, Mamu!  
 Oyeba, Mamu, esui ngai.  
 Sache-le, Mamu, que cela m'a blessée.  
 Nalingaki d'ailleurs nafunda yo, Mamu.  
 Je voulais d'ailleurs intenter un procès à toi, Mamu.  
 Inutile nafunda yo.  
 Il est inutile d'intenter un procès à toi.  
 Nakamati obele filme ya makambo yonso ya mabe osalaka.  
 J'ai juste filmé tous tes comportements indignes.  
 Natekisi yango na Yorgo mpo azigisela ngai filme wana.  
 J'ai vendu le film à Yorgho pour qu'il me le développe.  
 Mamu, koma ngai ndenge bakomaka Yezu na kuruze

Mamu, attache-moi comme on attachait Jésus sur la croix,  
*Sete mibale na maboko, sete moko na lokolo.*  
 Avec deux clous dans les mains, un clou dans les pieds.  
 Mamu, oza'mwasi ya libala?  
 Mamu, es-tu une femme mariée?  
*Okamwisaka ngai!*  
 Tu m'étonnes!  
*Namona lokola oza'ndoki.*  
 Je te considère comme une sorcière.  
*Oza'Kinsekwa.*  
 Tu es Kinsekwa.  
*Oza'Munyororo.*  
 Tu es Munyororo.  
 Mamu, nini nakoki koloba mpo na yo?  
 Mamu, qu'est-ce que je peux dire de bon au sujet de toi?  
*Exemple nini okoki kopesa mpo na basi ya mabala?*  
 Quel exemple peux-tu prêcher aux femmes mariées?  
*Exemple ezali te.*  
 Il n'y a pas d'exemple [à leur prêcher].  
*Awa baloba mpo ngai naza'ndumba,*  
 Dès lors faut-il dire que puisque je suis prostituée,  
*Na'kotambola na mwasi ya libala,*  
 Et que je me promène avec une femme mariée,  
*Yango na'kopesa yo makanisi ya mabe?*  
 Que par conséquent je te donne de mauvaises idées?  
 Te.  
 Non.  
*Ezali nde yo moko moto ozali na makanisi ya mabe.*  
 C'est bien toi-même qui as de mauvaises idées.

C1: *Ngai moto nakotelaka yo!*

10

Moi qui t'ai toujours défendue!

*Ngai moto nayebi basekele!*

Moi qui suis dans tes secrets!

*Lelo nakomi moto mabe, Mamu ee!*

Aujourd'hui je deviens une personne méchante, Mamu!

*Oyebi ntangu engindaka, Mamu!*

**Tu le comprends quand ça barde, Mamu!**

*Okokanisa ngai, Mamu.*

**Tu penseras à moi, Mamu,**

*Nakei ee!*

**Quoique tu me traites de prostituée.**

*Ata ofingi ngai ndumba, Mamu ee!*

**Je m'en vais.**

C1: *Ngai moto nawelaka yo, Mamu!*

11

**Moi qui me suis toujours disputée pour toi, Mamu!**

*Ngai moto nakufelaka yo!*

**Moi qui ai toujours été prête à mourir pour toi!**

*Ngai moto nabundelaka yo!*

**Moi qui ai toujours combattu pour toi!**

*Lelo nakomi ennemie jurée, oh! Mamu ee!*

**Aujourd'hui je deviens l'ennemie jurée, oh! Mamu!**

*Oyebi ntango engindaka, Mamu;*

**Tu le comprends quand ça barde, Mamu.**

*Okokanisa ngai, Mamu.*

**Tu penseras à moi, Mamu.**

*Nakei ee.*

**Je m'en vais.**

*Landa nzela ya libala, oh! Mamu ee!*

**Suis la voie du mariage, oh! Mamu!**

Fr: *Madilu, tika ye aloba ee.*

12

**Madilu, laisse-la parler.**

*Makambo mikemike ye asalaka,*

**De tous ses comportements triviaux,**

*Ayebaka te.*

**Elle n'est pas consciente.**

*Bacouleur ya ndako efundaka ye,*

**Les couleurs des maisons la dénoncent,**

*Bato bamonaka ye.*

**Les gens l'observent.**

*Lelo apanza ngai sango!*  
 Aujourd'hui qu'elle médise de moi!  
*Afinga ngai nazali ndumba!*  
 Qu'elle me traite de prostituée!  
*Kindumba ezali maladie te.*  
 La prostitution n'est pas une maladie.  
*Kindumba ezali punition te.*  
 La prostitution n'est pas une malédiction.  
*Kindumba na ngai nazuaka.*  
 De la prostitution, moi je gagne ma vie.  
*Kindumba na ngai bayebi.*  
 La prostitution en ce qui me concerne est connue.  
*Nakosaka moto te.*  
 Je ne trompe personne.  
*Mpo na nini apanza yo sango*  
 Pourquoi dirait-elle de toi  
*Alobi yo osalaka kisefe?*  
 Que tu fais des flatteries?

Fr: *Mamu!*

13

**Mamu!**

*Mokolo mosusu ntongo etaneli yo epayi mosusu,*  
 Un jour le lever du jour t'a surprise quelque part,  
*Mpo olalaki na ndako te.*  
 Car tu n'as pas passé la nuit à la maison.  
*Odevancer mobali na yo.*  
 Tu as devancé ton mari.  
*Otelefone ye avant six heures*  
 Tu lui as téléphoné avant six heures  
*Mpo oloba que ozali na mwana oyo ya moke na kati ya hôpital,*  
 Pour dire que tu gardais le petit enfant à l'hôpital,  
*Azali malade.*  
 Qu'il était malade.

Cl: *Yo moko osalaka mabe, Mamu ee.*

14

C'est toi qui te méconduis, Mamu.

Yo moko osalaka mabe ee.  
 C'est toi qui te méconduis.  
 Obangaka mobali na yo te, Mamu.  
 Tu ne respectes pas ton mari, Mamu.  
 Olongola respect na yo kala, Mamu ee!  
 Tu t'es débarrassée de ta dignité depuis longtemps.  
 Bacamarade ya mobali na yo, Mamu ee!  
 Les camarades de ton mari, Mamu,  
 Obangaka bango te, oh! Mamu ee!  
 Tu ne les respectes pas, oh! Mamu!  
 Lelo ofingi ngai ndumba!  
 Aujourd'hui tu me traites de prostituée.  
 Ha! ngai naseki ee, Mamu ee!  
 Ha! moi je m'en moque, Mamu!

Fr: Oh! Mamu!

15

Oh! Mamu!  
 Kindumba oyo oza'kofinga ngai lelo, Mamu,  
 Toi qui m'accuses de prostitution aujourd'hui, Mamu,  
 Soki natali malamumu tozali kaka ndenge moko,  
 Si je comprends bien, nous sommes juste pareilles,  
 Eloko oza'koprofite na kati ya libala  
 Sauf que tu profites de ton mariage  
 Mpo ata oboti bana na mibali mosusu,  
 Car si tu as des enfants avec d'autres hommes,  
 Okopesa bana wana nkombo kaka ya mobali na yo.  
 Tu ne donnes à ces enfants que le nom de ton mari.  
 Mamu, oyebi que kindumba na ngai nazuaka.  
 Mamu, tu sais que je gagne ma vie avec la prostitution.  
 Naprofitaka epayi na yo te, Mamu.  
 Je ne quémande rien de toi, Mamu.  
 Koma ngai.  
 Tu n'as qu'à me pendre, Mamu.  
 Oyebi que naza'na yonso, Mamu.  
 Tu sais que je ne manque de rien, Mamu.

C1: *Ngai moto nazwela yo bambata!* 16  
**Moi qui ai reçu des coups pour toi!**  
*Ngai moto nabundelaka yo!*  
**Moi qui ai toujours combattu pour toi!**

8.3.16. «Mamu»

C2: *Hum!* 1  
**Hum!**

C2: *Hum! bana imbua!* 2  
**Hum! chiots!**

C3: *Au! au!*  
**Au! au!**

C1: *Olobaki nini ee!* 3  
**Qu'as-tu dit!**  
*Olobaki nini, Mamu ee!*  
**Qu'as-tu dit, Mamu!**  
*Olobaki ngai nafundaka yo*  
**Tu as médit de moi que je te dénonçais à ton mari.**  
*Na mobali na yo.*  
**À ton mari.**  
*Olobaki ngai nasalaka kisefe*  
**Tu as médit de moi que je faisais des flatteries**  
*Na libala na bino.*  
**Dans votre ménage.**

Fr: *Madilu, tika ye aloba llobalobaloba ee.* 4  
**Madilu, laisse-la papoter.**  
*Makambo ye asalaka,*  
**De tout ce qu'elle fait,**  
*Ayebaka te.*  
**Elle n'est pas consciente.**  
*Babalabala ye atambolaka,*  
**Qu'elle erre dans les rues,**

*Bato bamonaka ye.*

Les gens l'observent.

*Na bandako ye akotaka,*

Les plafonds des maisons dans lesquelles elle entre

*Baplafond ya ndako efundaka ye.*

La dénoncent.

*Na bacoïn yonso ye atelemaka,*

Dans tous les coins où elle se poste,

*Bachauffeur taxi bamonaka ye.*

Les chauffeurs de taxi l'observent.

*Bavedette ye akamataka,*

Qu'elle monte à bord des vedettes,

*Bana imbua bamonaka ye.*

Les chiots l'observent.

*Mpo na nini apanza yo sango*

Pourquoi dirait-elle de toi

*Alobi yo osalaka kisefe?*

Que tu fais des flatteries?

*Ah!*

*Ah!*

C1: *Ngai moto nakotelaka yo, Mamu ee.*

5

Moi qui t'ai toujours défendue, Mamu!

Fr&C1: *Ngai moto nayebi basekele, Mamu ee.*

Moi qui suis dans tes secrets, Mamu!

*Lelo nakomi moto mabe, oh! Mamu ee!*

Aujourd'hui je deviens une personne méchante, oh! Mamu!

*Oyebi ntango engindaka, oh! Mamu ee!*

Tu le comprends quand ça barde, oh! Mamu!

*Okokanisa ngai, Mamu.*

Tu penseras à moi, Mamu,

*Nakei ee.*

Quoique tu me traites de prostituée.

*Ata ofingi ngai ndumba, Mamu ee.*

Je m'en vais, Mamu.

Fr: *Oh! Mamu!*

6

**Oh! Mamu!**

*Kindumba oza'kofinga ngai, Mamu,*

**La prostitution dont tu m'accuses, Mamu,**

*Kindumba eza'mosala ya provisoire te, Mamu.*

**La prostitution n'est pas une occupation temporaire, Mamu.**

*Ngai mpe na'laka na libala.*

**Moi aussi j'étais dans le mariage.**

*Nayebi mpasi ya libala.*

**Je connais les difficultés du mariage.**

*Bongo na kindumba oza'kofinga ngai, Mamu!*

**Que tu m'accuses de prostitution, Mamu!**

*Omona nainu ndumba akoma mama ya bana te?*

**N'as-tu pas encore vu une prostituée devenir mère?**

*Omana nainu ndumba amata te?*

**N'as-tu pas encore vu l'ascension d'une prostituée?**

*Omona nainu ndumba akoma na esika'kala te?*

**N'as-tu pas encore vu une prostituée recouvrer son passé?**

*Te, Mamu, nasouhaiter te.*

**Non, Mamu, je ne te le souhaite pas.**

*Ya yo mpe mokolo e'koma.*

**Ton tour à toi viendra.**

*So'komi na esika oyo ya biso,*

**Quand tu auras connu notre situation,**

*Nakotuna yo.*

**Je te poserai alors la question.**

*Ah!*

**Ah!**

C1: *Eloko nini okoluka ee, Mamu ee?*

7

**Que cherches-tu, Mamu?**

Fr&C1: *Eloko nini okoluka, oh! Mamu ee!*

**Que cherches-tu Mamu?**

*Signature osi ozua, Mamu ee!*

**Tu as déjà la signature, Mamu!**

*Yango evandisa yo na Poto, Mamu ee.*

C'est cela qui te fait vivre en Europe, Mamu!  
*Tika kokosa mobali na yo, Mamu ee.*  
 Cesse de berner ton mari, Mamu.  
*Soki atelefone loba obimaka, Mamu!*  
 S'il appelle, dis-lui que tu sors [souvent], Mamu!

Fr: *Mamu, yo moko oyebisaki ngai* 8  
**Mamu, tu m'as dit toi-même**  
*Mobali na yo atinda yo na Poto*  
**Que ton mari t'a envoyé en Europe**  
*Mpo na kobokolo bana.*  
**Pour y élever les enfants.**  
*Mokolo mosusu soki ngungi nini esui yo,*  
**Un jour, piquée je ne sais par quel moustique,**  
*Yo olobi oo, mobali na yo atelefonaka yo*  
**Toi tu as dit que ton mari t'appelle**  
*Deux fois par jour,*  
**Deux fois par jour,**  
*Kutu apesi yo na carnet ya chèques.*  
**Et qu'il t'a d'ailleurs donné un carnet de chèques.**  
*Mamu amonaka soki mobali na ye atelefone*  
**À regarder Mamu après que son mari ait téléphoné**  
*Na six heures -- surtout na minuit --,*  
**À six heures du matin -- mais surtout à minuit --,**  
*Omona'kola likolo ekiti:*  
**On dirait que le ciel est descendu sur terre:**  
*Akoti na salle de bain;*  
**Elle entre dans la salle de bain;**  
*Asali monzele;*  
**Elle se fait belle;**  
*Abimi na salon;*  
**Elle en sort pour aller au salon;**  
*Atali likolo'a armoire;*  
**Elle regarde au-dessus de l'armoire;**  
*Akamati nkisi ya bangungi;*  
**Elle prend l'insecticide pour moustiques;**

*Akei epayi ya mwana oyo ya moke*

Elle se dirige vers le petit enfant

*Afundaka ye epayi ya tata na ye;*

Qui a l'habitude de la dénoncer à son père;

*Akamati nkisi ya bangungi:*

Elle prend l'insecticide pour moustiques:

Ch: *Apomper, apomper, apomper,*

Elle le pulvérise, le pulvérise et le pulvérise,

*Apomper, apomper, apomper!*

Elle le pulvérise, le pulvérise et le pulvérise!

Fr: *Mpo ntango akobima, ntango akozonga,*

Pour s'assurer que lorsqu'elle sort et qu'elle rentre,

*Mwana wana ayeba te que mama azongi.*

Cet enfant ne sache pas quand maman est rentrée.

*Akozonga kaka lokola nyau, makolo nyemu nyemu.*

Elle rentre juste comme un chat, marchant doucement.

*Papa'Bana mpe esika atikalaki,*

Et là où est resté le papa des enfants,

*Six heures du matin ekoki:*

Il est six heures du matin:

*Ngri... ngri...*

Ngri... ngri...

C2: *[.] natelefone ye.*

Il faut que je lui téléphone.

*Allo!*

*Allo!*

Fr: *Nani wana?*

C'est qui ça?

C2: *Ngai Mamu.*

C'est moi Mamu.

Fr: *Oyo ngai nayoki aza'oloba kuna nani?*

Quel est celui que j'entends parler là?

C2: *Te, ezalaki radio, Papa!*

Non, c'est la radio, Papa!

*Complications!*

Pas de complications inutiles!

Fr: *Ah! sala attention!*  
**Ah! fais attention!**  
*Makambo naza'koyoka, vraiment!*  
**J'apprends vraiment des choses!**  
*Batela personnalité na ngai epayi oza'na Poto.*  
**Garde mon honneur là où tu es en Europe.**

C2: *Papa, zala na confiance na ngai!* 9  
**Papa, aie confiance en moi!**  
*Nayebisaka na yo ee.*  
**Je te l'ai toujours dit.**  
*Il faut oza'na confiance.*  
**Il faut que tu me témoignes ta confiance.**  
*Kasi likambo moko nakotuna yo nainu, Papa'Bana!*  
**Mais j'ai encore une chose à te demander, Papa'Bana!**  
*Sango ya mosika mpasi na motema oo.*  
**Car les nouvelles apportées de loin écoeurent.**  
*Nalobi ee, oyo makambo ngai nayoki*  
**Eh, dis donc! ces nouvelles que j'ai apprises,**  
*Ozwi mwasi atekaka*  
**Que tu as pris une femme qui revend**  
*Soki azwaka mapa na mama Poto*  
**Ou reçoit les pains chez Mama Poto**  
*Soki mpe na Quo Vadis,*  
**Ou encore chez Quo Vadis,**  
*Est-ce que likambo yango eza'ya solo to ya lokuta?*  
**Est-ce que cette affaire est vraie ou fausse?**

Fr: *Wana leki ya mwana mwasi* 10  
**Ça c'est la petite soeur de la jeune fille**  
*Oyo mbwa akangi na Zavete Miko.*  
**Qui avait été mordue par un chien chez Zavete Miko.**  
*Oyebi ye bien.*  
**Tu la connais bien.**

C2: *Mpo ebangisi ngai moyen te oo!*  
**C'est que ça m'a fait très peur!**

- Fr: *C'est pas vrai!*  
**C'est pas vrai!**
- C2: *En tout cas, nakamwaki.*  
**En tout cas, j'en étais surprise.**
- Fr: *Non, nakoki kosala yango te, chérie!*  
**Non, je ne peux pas faire ça, chérie!**
- C2: *Oza'wa ngai ya motema, Papa!*  
**Je te porte dans mon coeur, Papa!**
- Fr: *Batela obele bana na ngai.*  
**Prends seulement soin de mes enfants.**
- C2: *Ee, yo mpe kosala ngai boye te oo.*  
**Oui, et toi aussi ne me trahis pas comme ça.**
- Fr: *Batela obele personnalité na ngai.*  
**Soigne seulement mon honneur.**
- C2: *Nayoki.*  
**J'ai entendu.**
- Fr: *Chérie!*  
**Chérie!**
- C2: *Ee!*  
**Oui!**
- Fr: *Je t'aime!*  
**Je t'aime!**
- C1: *Eloko nini okoluka ee, Mamu ee?*  
**Que cherches-tu, Mamu?**
- Fr&C1: *Eloko nini okoluka, oh! Mamu ee!*  
**Que cherches-tu Mamu?**  
*Signature osi ozua, Mamu ee!*  
**Tu as déjà la signature, Mamu!**  
*Landa nzela ya libala, oh! Mamu!*  
**Suis la voie du mariage, oh! Mamu!**  
*Landa nzela ya libala, oh! Mamu ee!*  
**Suis la voie du mariage, oh! Mamu!**  
*Yango evandisa yo na Poto, Mamu ee.*  
**C'est cela qui te fait vivre en Europe, Mamu!**

*Tika kokosa mobali na yo, Mamu ee.*  
**Cesse de berner ton mari, Mamu.**  
*Soki atelefone loba obimaka, Mamu!*  
**S'il appelle, dis-lui que tu sors [souvent], Mamu!**

### 8.3.17. «La réponse de Mamu»

C1: *Papa na Basha!*  
**Le papa de Basha!**

Ch: *Ngai Mamu nakomi koloba!* 1  
**Moi Mamu, je deviens bavarde!**  
*Motema etondi na mawa!*  
**J'ai le coeur serré!**  
*Bazweli ngai koyoka sango:*  
**Elles se prennent à intercepter mes nouvelles:**  
*Matoyi bipayi na epayi.*  
**Leurs oreilles sont pointées partout.**  
*Bakumbi lisolo na sakosi.*  
**Elles transportent la conversation dans une sacoche.**  
*Babongisi, ekomi dossier.*  
**Elles la traitent, ça devient un dossier.**  
*Na telefone nakomi nouvelle du jour.*  
**Au téléphone, je deviens la nouvelle du jour.**  
*Na zando nakomi mbisi ya moto moko.*  
**Au marché, je deviens le poisson séché d'un seul feu.**  
*Na banganda nakomi bière ya sika.*  
**Dans les buvettes, je deviens la nouvelle marque de bière.**  
*Bakomela, bakolangwa: se nkombo na ngai.*  
**Elles ne boivent et ne s'enivrent qu'avec mon nom. (bis)**

Ch: *Makambo maleki mingi.* 2  
**Les choses ont débordé.**  
*Nalei fuka ya nani?*  
**Avec qui suis-je en dette?**  
*Bandoto mabe butu butu,*

Ayant des cauchemars toutes les nuits,  
*Pongi ngai nazwa te oo.*  
 Moi je n'arrive pas à avoir sommeil.  
*Ee!*  
 Oui!  
*Soki moto akufa na kotongo,*  
 Si l'être humain pouvait mourir de calomnie,  
*Mbele basala matanga.*  
 On aurait déjà eu un deuil [pour moi].  
*Mabe na nga'elengi se mosaka.*  
 Mon défaut a le même goût que la sauce *mosaka*.  
*Nakomi nouvelle du jour ee.*  
 Je deviens la nouvelle du jour.  
*Ee!*  
 Oui! (bis)

C2: *Bolukaka nini, oh! yo! yo! yo! na nzoto na ngai?* 3  
 Oh! que cherchez-vous chez moi!  
*Ngai Mamu, oh! bayini ngai koyina ee!*  
 Oh! moi Mamu, qu'on me déteste!  
*Nzoto eboya kamarade,*  
 Quiconque désapprouve ses copines  
*Suka suka baproblème.*  
 Finit par avoir des problèmes.  
*Okabi filme epayi ya Yorgho ee.*  
 Tu as donné un film à Yorgho.  
*Asosoli ngai kososola ee.*  
 Il m'a vraiment taillée en pointe.  
*Oka réponse na ngai Mamu na manso olobi.*  
 Écoute ma réponse à moi Mamu à tout ce que tu as dit.  
*Ma! ma! ma! ma! ma! ma! ma! ma!*  
**Ma! ma! ma! ma! ma! ma! ma! ma!**  
*Yoka ngai!*  
 Écoute-moi bien!  
*Nayebi nazali mwasi ya libala ee, ngai Mamu.*  
 Je sais que je suis une femme mariée, moi Mamu.

*Mobali nabala azali na bamoyen ee.*

L'homme auquel je suis mariée a des gros moyens.

*Lokumu epayi, falanga epayi,*

Sa renommée d'un côté, son argent de l'autre,

*Basi yonso malade.*

[Cela rend] toutes les femmes malades.

*Mobali abougeaka ngai te na ndako;*

L'homme ne me fait pas bouger de sa maison;

*Napika piquet.*

J'y ai planté mon piquet.

*Oo! yo! yo! yo! yo! yo! yo! yo!*

*Oo! yo! yo! yo! yo! yo! yo! yo!*

*Botala likambo ee.*

Voilà le noeud du problème.

*Kanda yonso*

Toute cette haine,

*Mpo Lufingu asombela ngai Toyota Corolla.*

C'est parce que Lufingu m'a acheté une Toyota Corolla.

*Bakamarade na ngai totambolaka bakomi bamifiti;*

Mes copines sont devenues des mouchardes;

*Bakoma koevatere ngai makambo ebele ebele.*

Elles inventent plein de nouvelles au sujet de moi.

*Naloba nini oo? yo! yo! yo!*

Que me faudrait-il en dire? oh! yo! yo! yo!

Ch: Refrain: *Na libala na ngai makambo ebele oo, mama!* 4

Dans mon mariage il y a beaucoup de problèmes, oh! maman!

*Bandeko ya mobali basaleli ngai oo, mama!*

Causés par mes beaux-frères et belles-soeurs, oh! maman!

*Bamema ngai sango bipayi bamelaka oo, yo! yo! yo!*

Ils médisent de moi là où ils boivent, oh! yo! yo! yo!

*Mama ya mobali atonga ngai lokola mbanda na ye.*

La mère de mon mari médit de moi comme d'une rivale.

*Naloba nini ee!*

Que me faudrait-il en dire!

*Naloba nini ee!*

Que me faudrait-il en dire!

C2: *Ngai Mamu oo!*

5

Moi Mamu, oh!

Ch: *Nazalaka mpe monoko ee.*

Je savais aussi vider mon sac.

C2: *Nakoma mama ya bana ee.*

Je suis devenue mère.

*Botika ngai tranquille.*

Laissez-moi tranquille.

*Tozalaka na yo kotambola ee.*

Nous nous promenions ensemble toi et moi.

*Page wana napasola.*

Mais cette page là, je l'ai déchirée [= tournée].

*Songi songi eleka yo nzoto.*

Tu excelles en calomnies.

*Oyoki kanda mpo nabendi nzoto.*

Tu es en colère parce que je t'ai faussé compagnie.

*Luka ya yo baninga ee.*

Cherche à te trouver d'autres copines.

Ch: *Ngai nakoma kamarade*

Moi je suis devenue une copine

C2: *Ya basi babala.*

Des femmes mariées.

*Zala distance, ngai mpe distance.*

Garde tes distances, je garde mes distances.

*Ye! ye! ye! ye! ye! ye! ye! kamwa!*

*Ye! ye! ye! ye! ye! ye! ye! chose étonnante!*

*Basali mise en scène mpo na nzoto na ngai.*

Elles ont fait une mise en scène sur moi.

*Boyaka ee:*

Écoutez un peu:

*Bakamata filme,*

Elles m'ont filmée,

*Bapanzi Kinshasa mpe Brazza ee.*

Elles ont distribué le film à Kinshasa et à Brazzaville.

*Première bobine eleki;*

La première bobine est bien sortie.

*Deuxième bobine ezigi na coup de circuit.*

La deuxième bobine a été abîmée par un court-circuit.

*Bendele ezali kopepa ee.*

Le drapeau continue à flotter.

*Napiqua poteau.*

J'en ai planté le poteau.

*Basali yonso mpo bastabiliser ngai na libala;*

Elles ont tout fait pour déstabiliser mon ménage;

*Baéchoua.*

Elles ont échoué.

*Batindaka ngai nakima libala ee,*

Elles me poussent à quitter le ménage,

*Tosala nganda ee,*

Et qu'ensemble nous ouvrions une buvette,

*Mpo baremplace ngai na libala ee,*

Afin qu'elles me remplacent au foyer

*Badondua ee.*

Et qu'elles se pavanent.

*Naboya na ngai oo, yo! yo! yo!*

Moi j'ai refusé, oh! yo! yo! yo!

Ch: Refrain: [...]

C2: *Okomiwelisaka ngo ntina oo!*

6

Tu te disputes au sujet de quoi!

*Na quartier bayeba yo.*

Dans le quartier, on te connaît.

*Kamarade ya mboka mondele, osilisi ngai loposo ee,*

Copine de la ville, tu m'as dépouillée de ma peau,

*Otandi ngai na motalaka,*

Tu m'as étendue sur une claie,

*Mpo mobali apimela yo Toyota Corolla.*

Parce que mon mari t'a refusé une Toyota Corolla.

*Ozalaka na yo nzo'mbanda ee.*

C'est dire que tu étais ma rivale.

*Okolia ngai se se ee.*

Tu me ronguais par les racines.

*Lelo mobali apanzi maki,*

Maintenant que mon mari a étouffé l'affaire dans l'oeuf,

*Kanda epesi yo maladi ya bilobela.*

La colère t'a causé la maladie de bavardage.

*Non! non! non! non! non! non! non! non! sukisa!*

*Non! non! non! non! non! non! non! non! arrête!*

C3: *Sukisa!*

**Arrête!**

C2: *Koma ngai ndenge okomaka ...*

**Pends-moi comme tu avais pendu ...**

C3: *Ee!*

**Oui!**

C2: *Mabele ya mama na yo!*

**Les seins de ta mère!**

Ch: *Koma ngai,*

**Pends-moi.**

C2: *Bobaka ngai na kuruze lokola babakaka Yezu ee!*

**Attache-moi sur une croix, comme on avait attaché Jésus!**

*Mobali na ngai ntango abalaka ngai,*

**Pendant que mon mari se mariait à moi,**

Ch: *Ngonga ya Nzambe ebetaka ee.*

**La cloche de Dieu sonnait.**

C2: *Bokokoka koboma libala na ngai te oo!*

**Vous ne pourrez pas briser mon mariage!**

*Bosala tout mpo mobali aboya ngai*

**Vous avez tout fait pour que mon mari me divorce**

*Mpo boseke ngai na nsima.*

**Afin que vous puissiez vous moquer de moi.**

*Nazali kodondwela bino bambanda na ngai!*

**Je suis en train de me pavaner devant vous, mes rivales!**

Ch: Refrain: [...]

- C3: *Oh! Makievere!* 7  
**Oh! Makievere!**
- C1: *Mama ee!* 8  
*Mama ee!*
- C2: *Nakoboya bakamarade mosusu na mokili na ngai Mamu!* 9  
**Je vais refuser à certaines copines ma porte à moi Mamu!**
- C2: *Nakoluka wapi nazua mobali?* 10  
**Où vais-je chercher à me trouver un amant?**
- C1: *Oyoki yango?*  
**Tu as entendu cela?**
- C2: *Nayebi te.*  
**Je l'ignore.**  
*Ye te!*  
**Encore elle!**
- C1: *Hé! hé!*  
**Hé! hé!**
- C2: *Aleki songi songi.*  
**Elle excelle dans l'art de calomnier.**  
*Kitoko oyo ya ngai mpe moyen te.*  
**Mais ma beauté est aussi inégalée.**
- C2: *Mobali aboya ngai te.* 11  
**Aucun homme ne peut me rejeter.**
- C2: *Aboya ngai te.* 12  
**Il ne peut pas me rejeter.**
- C2: *Naseki!* 13  
**Que j'en rie!**
- C2: *Hein, ndeko ya Joe!* 14  
**Hein, frère [ou soeur] de Joe!**

- Ch: *Ai! ye! ye! ye!*  
Ai! ye! ye! ye!  
*Ai! ye! ye! ye!*  
Ai! ye! ye! ye!
- C2: *Mamu!* 15  
**Mamu!**
- Ch: *Ai! ye! ye! ye!*  
Ai! ye! ye! ye!
- C2: *Mamu!* 15  
**Mamu!**
- Ch: *Ai! ye! ye! ye!*  
Ai! ye! ye! ye!
- C2: *Balingi bapanzela ngai libala na ngai, mama!* 16  
**Elles veulent me détruire mon mariage, maman!**
- Ch: *Ai! ye! ye! ye!*  
Ai! ye! ye! ye!  
*Ai! ye! ye! ye!*  
Ai! ye! ye! ye!
- C2: *Balingi bapanzela ngai libala na ngai, mama!* 17  
**Elles veulent me détruire mon mariage, maman!**
- Ch: *Ai! ye! ye! ye!*  
Ai! ye! ye! ye!  
*Ai! ye! ye! ye!*  
Ai! ye! ye! ye!
- C2: *Balingi nakabola bango bomemngo na nga', mama!* 18  
**Elles veulent que je leur donne mon bonheur, maman!**
- Ch: *Ai! ye! ye! ye!*  
Ai! ye! ye! ye!  
*Ai! ye! ye! ye!*  
Ai! ye! ye! ye!

- C2: *Balingi Lufingu aboya nga', mama!* 19  
 Elles veulent que Lufingu me répudie, maman!
- Ch: *Ai! ye! ye! ye!*  
Ai! ye! ye! ye!  
*Ai! ye! ye! ye!*  
Ai! ye! ye! ye!
- C2: *Lokuta eleka bango lokola laissez-passer.* 20  
 Le mensonge leur sert comme un laissez-passer.
- Ch: *Ai! ye! ye! ye!*  
Ai! ye! ye! ye!  
*Ai! ye! ye! ye!*  
Ai! ye! ye! ye!
- C2: *Mamu!* 21  
**Mamu!**
- Ch: *Ai! ye! ye! ye!*  
Ai! ye! ye! ye!
- C2: *Mamu!* 22  
**Mamu!**
- Ch: *Ai! ye! ye! ye!*  
Ai! ye! ye! ye!
- C2: *Mamu!* 23  
**Mamu!**
- Ch: *Ai! ye! ye! ye!*  
Ai! ye! ye! ye!
- C2: *Mamu! six heures à six heures.* 24  
**Mamu! de six heures à six heures.**
- Ch: *Ai! ye! ye! ye!*  
Ai! ye! ye! ye!
- C2: *Mamu!* 25

**Mamu!**

C3: [.]

C3: *Na kati ya Mikado!*

26

**Au Mikado!**

Ch: *Ai! ye! ye! ye!*

Ai! ye! ye! ye!

*Ai! ye! ye! ye!*

Ai! ye! ye! ye!

*Ai! ye! ye! ye!*

Ai! ye! ye! ye!

C2: *Mamu!*

27

**Mamu!**

Ch: *Ai! ye! ye! ye!*

Ai! ye! ye! ye!

C2: *Mamu!*

28

**Mamu!**

Ch: *Ai! ye! ye! ye!*

Ai! ye! ye! ye!

C2: *Ngai Mamu!*

29

**Moi Mamu!**

Ch: *Ai! ye! ye! ye!*

Ai! ye! ye! ye!

C2: *Makila eboya nzoto, Mamu!*

30

**Mamu de mauvaise chance!**

Ch: *Ai! ye! ye! ye!*

Ai! ye! ye! ye!

C2: *Mamu!*

31

**Mamu!**

- Ch: *Aï! ye! ye! ye!*  
Aï! ye! ye! ye!
- C2: *Mamu, yo! yo! yo!* 32  
**Mamu, yo! yo! yo!**
- Ch: *Aï! ye! ye! ye!*  
Aï! ye! ye! ye!
- C2: *Mamu!* 33  
**Mamu!**
- Ch: *Aï! ye! ye! ye!*  
Aï! ye! ye! ye!
- C2: *Bakamarade baboya ngai, yo! yo! yo!* 34  
**Mes copines ne veulent plus de moi, yo! yo! yo!**
- Ch: *Aï! ye! ye! ye!*  
Aï! ye! ye! ye!
- C2: *Mamu!* 35  
**Mamu!**
- Ch: *Aï! ye! ye! ye!*  
Aï! ye! ye! ye!
- C2: *Ennemie ya bakamarade na ngai!* 36  
**Ennemie jurée de mes copines!**
- Ch: *Aï! ye! ye! ye!*  
Aï! ye! ye! ye!
- C2: *Mamu!* 37  
**Mamu!**
- Ch: *Aï! ye! ye! ye!*  
Aï! ye! ye! ye!
- C2: *[.]* 38
- Ch: *Aï! ye! ye! ye!*

Ai! ye! ye! ye!

C2: *Mamu!* 39

**Mamu!**

Ch: *Ai! ye! ye! ye!*

Ai! ye! ye! ye!

C2: *Mamu, yo! yo! yo!* 40

**Mamu, yo! yo! yo!**

Ch: *Ai! ye! ye! ye!*

Ai! ye! ye! ye!

### 8.3.18. «Mario» (1985)

Fr: *Oh! Riyuma!* 1

**Oh! Riyuma!**

*Yo moto ozalaki elongi moyindu,*

**Toi qui avais le visage noir,**

*Tala elongi ekomi kotela likolo*

**Regarde comme le haut de ton visage devient basané**

*Mpo na baproduit ya mama kulutu.*

**À cause des produits de beauté pour femmes âgées.**

*Ah!*

**Ah!**

*Hum!*

**Hum!**

C1: *Lelo makambo, lobi makambo.* 2

**Des palabres aujourd'hui, des palabres demain.**

*Nalembi ee.*

**J'en suis fatiguée.**

*Lelo bitumba, lobi koswana ee.*

**Des bagarres aujourd'hui, des querelles demain.**

*Nabaye ee.*

**J'en bâille.**

*Naboyi kobebisa nzoto na manzaka.*

Je refuse d'endommager ma peau avec les ongles.

*Nalembi ee.*

J'en suis fatiguée.

*Mario, nalembi ee.*

Mario, j'en suis fatiguée.

*Mario, nabaye ee.*

Mario, j'en bâille.

Fr: *Oh! Mario!*

3

Oh! Mario!

*Mokolo osilisaki kelasi na yo,*

Le jour où tu achevais tes études

*Ozwi diplôme*

Et obtenais ton diplôme,

*Osepelaki mingi;*

Tu t'étais beaucoup réjoui;

*Olobi bafamille na yo basalisi yo*

Tu disais que tes parents t'avaient aidé

*Mpo okoma ti na suka ya kelasi.*

Pour te permettre d'achever tes études.

*Bongo au lieu oluka mosala,*

Mais au lieu de chercher un emploi,

*-- Oboyi koluka mosala --*

*-- Tu as refusé de chercher un emploi --*

*Okei kokotela mwasi libala.*

Tu es allé cohabiter avec une femme.

*Mokolo nini bafamille na yo bakolia*

Quel jour tes parents seront-ils récompensés

*Mbongo oyo bango babebisaki?*

Pour l'argent qu'ils ont dépensé?

*Ah! Mario! luka mosala.*

Ah! Mario! cherche un emploi.

Cl: *Baproduit ngai napakolaka*

4

Les produits de beauté dont je m'enduis

*Nzoto ekoma sembesembe.*

M'ont rendu la peau douce.

*Okobete ngai nazoka:*

Tu me bats jusqu'à me blesser:

*Lobi nazua maladi ya cancer.*

Demain j'attraperai le cancer.

*Lobi ntango nakopona yo,*

Demain, quand je te choisirai (comme mari),

*Okimi ngai ee.*

Tu me fuiras.

*Mario, nabaye ee.*

Mario, j'en bâille.

*Mario, nalembi ee.*

Mario, j'en suis fatiguée.

Fr: *Hum!*

5

**Hum!**

*Bamama ya Mario bakanisaka*

La mère et les autres parents de Mario croient

*Mario apesaka ngai mosolo,*

Que Mario me donne son argent,

*Nzoka ngai moto naleisaka,*

Alors que c'est moi qui le nourris,

*Nalatisaka, nalalisaka ye.*

L'habille, l'héberge.

*Mario, nabaye ee.*

Mario, j'en bâille.

*Luka mosala; nalembi ee.*

Cherche un emploi; j'en suis fatiguée.

*Mario, nabaye ee.*

Mario, j'en bâille.

Cl: *Akobete ngai na zuwa:*

6

Il me bat par jalousie:

*Epayi zuwa ya lokuta;*

D'une part la jalousie d'un amant affectée;

*Epayi zuwa ya biloko ee*

D'autre part l'envie des biens  
*Akutaki ngai na yango.*  
 Qu'il a trouvés chez moi.  
*Likambo moke, mosala koboma*  
 Pour un rien, il ne fait que casser  
*Biloko na ndako e' nasomba.*  
 Le mobilier que j'ai acheté.  
*Nalembe ee.*  
 J'en suis fatiguée.  
*Mario, nabaye ee.*  
 Mario, j'en bâille.  
*Kende, Mario; nalembi yo.*  
 Va-t'en, Mario; je suis fatiguée de toi.

Fr: *Jeudi na ntongo nalamoka kaka boye,* 7  
*Jeudi matin, au moment où je me lève,*  
*Mario asi alataki mpenza!*  
*Mario s'est déjà mis en grande toilette.*  
*Natuni ye: «Mario, ozo'kend'api?»*  
*Je l'interroge: «Mario, où est-ce que t'vas?»*  
*Alobi: «Mère, na'na cop moko ya kosala ya danger!*  
*Il dit: «Mère, j'coopère à une importante entreprise!*  
*Yo kola ngai milliard.*  
*Toi, tu n'as qu'à me faire des sous.*  
*Okoki oyeba makambo yonso wana na nsima.»*  
*Tu pourras en savoir tout après».*  
*Nalobi na Mario, nga'lobi: «Te,*  
*Je dis à Mario, moi j'dis: «Non,*  
*Mbongo eza'ki na ngai,*  
*Avec l'argent que j'avais,*  
*Nasombi merchandise.*  
*J'ai acheté des marchandises.*  
*Moyen napesa yo lelo mbongo eza'te.»*  
*Je ne peux pas te donner de l'argent aujourd'hui.»*  
*Natiki Mario na ndako; asiliki.*  
 Je laisse Mario à la maison; il est en colère.

*Nakomi na zando.*

**J'arrive au marché.**

*Namoni ka'bana baza'kolanda ngai:*

**Je vois que les enfants me suivent:**

*«Mama, mama, Pa Mario aza' kobeta biso ligboko.*

*«Maman, maman, Pa'Mario nous donne des gnons.*

*Alobi asengaki yo mbongo,*

*Il dit t'avoir demandé de l'argent,*

*Opimeli ye.»*

**Que tu lui as refusé.»**

C1: *Mobali akuti ngai na bomengo.*

8

**L'homme me trouve dans le confort.**

*Asengi acommander, ngai nandimi.*

**Il demande de commander, moi j'accepte.**

*Mobali akuti ngai na bangenge.*

**L'homme trouve que j'ai des pépètes.**

*Asengi adiriger, ngai nandimi.*

**Il demande de diriger, moi j'accepte.**

*Nabandi kobima na ye.*

**Je commence à sortir avec lui.**

*Babandi kobenga ye Monsieur.*

**On commence à l'appeler Monsieur.**

*Mario avimbi moto.*

**Mario a la grosse tête.**

*Akanisi biloko na ngai ya ye.*

**Il croit que mes biens lui appartiennent.**

*Ah!*

**Ah!**

*Mario, nabaye yo.*

**Mario, je bâille de toi.**

*Kende, Mario; nalembi yo.*

**Va-t'en, Mario; je suis fatiguée de toi.**

Fr: *Mario!*

9

**Mario!**

*Nasali nganda;*

**J'ouvre une buvette;**

*Baclient baza'koya ndenge na ndenge.*

**Toutes sortes de clients y viennent.**

*Mokolo mosusu batuni ngai:*

**Un jour ils me posent une question:**

*«Mwana mobali wana nani?»*

**«Qui est ce garçon?»**

*Nga'lobi te: «Mario te!*

**Moi j'dis: «Mais c'est Mario!**

*Ye moto abetelaka ngai badisque;*

**C'est lui qui joue les disques pour moi;**

*Ye mpe moto asalelaka ngai*

**C'est aussi lui qui me fait**

*Bacourse ya masanga.»*

**Les commissions pour les boissons».**

*Bongo Mario, soki ayoki lisolo yango ndenge nini!*

**Or Mario, comment aurait-il entendu cette conversation!**

*Sika oyo ekomi soki akomi kaka na ndako,*

**Désormais dès qu'il arrive à la maison,**

*Alekani kaka na chambre,*

**Il passe tout droit dans ma chambre,**

*Alati liputa kaka ndenge ngai nalataki na ntongo,*

**Il met juste le même pagne que j'ai porté le matin,**

*Akamati kiti,*

**Il prend une chaise,**

*Atie na porte, avandi:*

**Il la place devant la porte, il s'assied:**

*Mpo baclient bayeba que ye azali mobali na ngai.*

**Pour que les clients sachent qu'il est mon amant.**

*Oh! Mario, tu es méchant, vraiment!*

**Oh! Mario, tu es vraiment méchant!**

*Hum!*

**Hum!**

Tu n'as pas à t'inquiéter.  
*Ndako ngai moko nafutaka.*  
 La maison, j'en paie le loyer moi-même.  
*Bilamba nasombela yo,*  
 Les habits que je t'ai achetés,  
*Natikeli yo souvenir ya bolingo.*  
 Je te les laisse en souvenir d'amour.  
*Oyo ezali na lavage,*  
 Ce qui est au lavage,  
*Nakotindela yo na bato.*  
 J'enverrai des gens pour te le laisser.  
*Mario, Nalembi yo, oh!*  
 Oh! Mario, je suis fatiguée de toi!  
*Kende na yo; nabaye yo.*  
 Tu n'as qu'à t'en aller; je bâille de toi.

Ch: *Akobete ngai na zuwa ee.* 11  
 Il me bat par jalousie.  
*Akotuta ngai na zuwa ee.*  
 Il me cogne par jalousie.  
*Akobete ngai na zuwa:*  
 Il me bat par jalousie:  
*Epayi zuwa ya kowiye;*  
 D'une part la convoitise;  
*Epayi zuwa ya Mercedes*  
 D'autre part l'envie de la Mercedes  
*Akutaki ngai na yango.*  
 Qu'il a trouvée chez moi.  
*Likambo moke kobomela ngai*  
 Pour un rien, il me casse intentionnellement  
*Voiture na nko ee! nasomba!*  
 La voiture que j'ai achetée.  
*Mario, nalembi ee.*  
 Mario, j'en suis fatiguée.  
*Kende, Mario; nabaye.*  
 Va-t'en, Mario; j'en bâille.

Fr: *Mokolo mosusu Mario azongi na ndako* 12

Un jour Mario rentre à la maison  
*Kuiti moyen te.*  
 Après avoir pris une cuite.  
*Alali na bilamba na mbeto;*  
 Il se couche tout habillé;  
*Akpesi porte-monnaie.*  
 Il laisse tomber son porte-monnaie.  
*Natala na kati ya porte-monnaie:*  
 J'examine le contenu du porte-monnaie:  
*Baadresse ndenge na ndenge.*  
 Il y a toutes sortes d'adresses.  
*Natuna Mario:*  
 J'interroge Mario:  
 «Baadresse oyo ya banani?»  
 «Quelles sont ces adresses?»  
*Alobi: «Mère, te!*  
 Il dit: «Mère, mais non!  
*Eza'adresses ya banzele.»*  
 C'sont les adresses des minettes.»  
*Natuni baninga na ngai banzele eloko nini.*  
 Je demande à mes amies ce que sont les minettes.  
*Balobi: «Te!*  
 Elles disent: «Non!  
*Oyebi te que epayi Mario akende,*  
 Ne sais-tu pas que là où Mario s'en va,  
*Akopelisaka oyo ya pire?»*  
 Il se consume encore davantage?»  
*Ah! Mario!*  
 Ah! Mario!

Ch: *Mario mosala koyangana ngai* 13

Mario ne fait que me renier  
*Bipayi ye abimaka.*  
 Aux lieux qu'il fréquente.  
*Lisololo ya nkombo na ngai*

De toute conversation à mon sujet,  
*Alinga koyakaka te, Mario,*  
 Il ne veut rien entendre, ce Mario,  
*Surtout soki ye azali*  
 Surtout quand il se trouve  
*Esika ya basi ya âge na ye.*  
 Parmi les femmes de son âge.  
*Mario, nalembi ee.*  
 Mario, je suis fatiguée de toi.  
*Bima, virez; nabaye ee.*  
 Sors, vire-toi; j'en bâille.

- C1: *Mobali akuti ngai na bomengo.* 14  
 L'homme me trouve dans le confort.  
*Asengi acommander, ngai nandimi.*  
 Il demande de commander, moi j'accepte.  
*Nabandi kobima na ye.*  
 Je commence à sortir avec lui.  
*Babandi kobenga ye Monsieur.*  
 On commence à l'appeler Monsieur.  
*Mobali avimbi moto.*  
 L'homme a la grosse tête.  
*Akanisi biloko ya ngai ya ye.*  
 Il croit que mes biens lui appartiennent.  
 Ah!  
 Ah!

- C1: *Mobali akuti ngai na ngenge.* 15  
 L'homme trouve que j'ai des pépètes.  
*Asengi acommander, ngai nandimi.*  
 Il demande de commander, moi j'accepte.  
*Nabandi kobima na ye.*  
 Je commence à sortir avec lui.  
*Babandi kobenga ye Monsieur.*  
 On commence à l'appeler Monsieur.  
*Mario avimbi moto.*

Mario a la grosse tête.  
*Akanisi biloko ya ngai ya ye.*  
 Il croit que mes biens lui appartiennent.  
*Mario, nabaye yo.*  
 Mario, je bâille de toi.  
*Bima na yo; nalembi yo.*  
 Tu n'as qu'à sortir; je bâille de toi.  
*Mema bilamba; nabaye yo.*  
 Emmène tes habits; je bâille de toi.

Fr: *Mario!*

16

**Mario!**  
*Nasala lisusu nini mpo na yo, Mario!*  
 Que puis-je encore faire pour toi, Mario!  
*Nasi nasalisi yo ndenge yonso.*  
 Je t'ai déjà assisté de toutes les façons.  
*Bafamille na yo basala matanga,*  
 Que tes parents fassent un *matanga'*,  
*Kaka ngai moto na... nakipaka bango.*  
 Il n'y a que moi ... qui m'en occupe.  
*Mama na yo azanga bilamba,*  
 Que ta mère manque d'habits,  
*Ngai moto nasombaka, Mario!*  
 C'est moi qui les lui achète, Mario!  
*Banyongo ya mike mike oyo okonde kodefaka!*  
 Les petites dettes que tu t'en vas faire!  
 -- *Bakoya koyokisa yo soni ti na miso na ngai--*  
 -- On en vient à te ridiculiser devant moi --  
*Ngai moto nafutaka, Mario!*  
 C'est moi qui les paie, Mario!  
*Bipayi mosusu kutu bakomi kobenga yo gang, Mario!*  
 D'autre part, on te qualifie de gangster, Mario!  
*Naloba nini?*  
 Que faudrait-il que j'en dise?  
*Basalisaka mobali ndenge nini!*  
 De quelle manière faudrait-il assister un amant!

*Nayebi que Epayi na ngai ovandi*  
 Je sais que tu t'es installé chez moi  
*Mpo oza'koprofiter.*  
 Parce que tu en tires profit.  
*Mais profiter malamumu:*  
 Mais tu n'as qu'à en profiter sagement:  
*Mais tika kobetaka ngai.*  
 Mais cesse de me battre.  
*Ata bilamba yango!*  
 Même les habits!  
*Kende kaka na yango, Mario!*  
 Tu n'as qu'à les emmener, Mario!  
*Mario, oyokisi ngai soni*  
 Mario, tu me fais honte  
*Na balabala oyo ngai navandaka.*  
 Devant mes voisins de la rue où j'habite.  
*Okei kodefa mbongo ya Mama Kimuisi,*  
 Tu es allé emprunter de l'argent à Mama Kimuisi,  
*Moto asi akoma na ye mpaka!*  
 Celle-là même qui est devenue vieille!  
 Ah!  
 Ah!

Cl: *Koyoka motema pasi te.*

17

Tu n'as pas à t'inquiéter.  
*Ndako ngai moko nafutaka.*  
 La maison, j'en paie le loyer moi-même.  
*Bilamba nasombela yo,*  
 Les habits que je t'ai achetés,  
*Natikeli yo souvenir ya bolingo.*  
 Je te les laisse en souvenir d'amour.  
*Oyo ezali na lavage,*  
 Ce qui est au lavage,  
*Nakotindela yo na bato, Mwika!*  
 J'enverrai des gens pour te le laisser, Mwika!  
*Mario, nalembi yo.*

Mario, je suis fatiguée de toi.

*Kende, Papa! nalembi yo!*

Va-t'en, Papa! je suis fatiguée de toi.

*Bima! bima! nabaye yo.*

Dehors! dehors! je bâille de toi.

Fr: *Mario azongi epayi ya baboti;*

18

Mario rentre chez ses parents;

*Akuti mbeto na ye ya bomwana.*

Il retrouve son lit d'enfance.

*Ekomi ntango ya kolala:*

Vient le temps de se coucher:

*Mbeto mokuse, makolo milayi, Mario!*

Le lit est court, Mario a des jambes longues.

*Mario, nabaye.*

Mario, j'en bâille.

*Somba mbeto; nalembi ee.*

Achète un lit; j'en suis fatiguée.

*Hum!*

**Hum!**

Cl: *Baproduit ngai napakolaka*

19

Les produits de beauté dont je m'enduis

*Nzoto ekoma sembesembe.*

M'ont rendu la peau douce.

*Okobete ngai nazoka:*

Tu me bats jusqu'à me blesser:

*Lobi nazua maladi ya cancer.*

Demain j'attraperai le cancer.

*Lobi ntango nakopona yo,*

Demain, quand je te choisirai (comme mari),

*Okimi ngai ee.*

Tu me fuiras.

*Mario, nabaye ee.*

Mario, j'en bâille.

*Mario, nalembi ee.*

Mario, j'en suis fatiguée.

*Kende, Papa! nalembi yo!*

Va-t'en, Papa! je suis fatiguée de toi.

Fr: *Mario, ntango osilisaki kelasi,*

20

Mario, quand tu achevais tes études,

*Napesaki yo baconseil ebele oluka mosala.*

Je t'avais beaucoup conseillé de chercher un emploi.

*Yo wana okei kokota libala epayi ya mama mobokoli.*

Voilà que tu t'en vas cohabiter avec une nourrice.

*Mais soki apesi yo mbongo,*

Mais si elle te donne de l'argent,

*Luka osomba mbeto, ata mbeto ya pamba!*

Cherche à acheter un lit, même un simple lit!

*Tala mokolo abengani yo,*

Regarde comme le jour où elle t'a mis dehors,

*Ozongi na ndako,*

Que tu es rentré à la maison (chez tes parents),

*Au lieu okuta mbeto ya malamu olala,*

Au lieu de trouver un bon lit pour dormir,

*Yo wana okuti mbeto ya bomwana.*

Te voilà retrouver ton lit d'enfance.

*Okunzi makolo, Mario!*

Tu plies les jambes, Mario!

*Okuti obele berceau na yo.*

Tu n'as retrouvé que ton berceau.

C1: *Lelo koswana, lobi bitumba.*

21

Des querelles aujourd'hui, des bagarres demain.

*Nabaye ee.*

J'en bâille.

*Lelo makambo, lobi makambo ee.*

Des palabres aujourd'hui, des palabres demain.

*Nalembi yo ee.*

Je suis fatiguée de toi.

*Naboyi kobebisa nzoto na manzaka.*

Je refuse d'endommager ma peau avec les ongles.

*Nabaye yo; oh!*

Oh! je bâille de toi!

*Mario, nalembi yo.*

Mario, je suis fatiguée de toi.

*Mema bilamba; nalembi yo.*

Emmène tes habits; je suis fatiguée de toi.

*Kotika eloko te: nabaye yo.*

Ne laisse rien: je bâille de toi.

Fr: *Mario!*

22

**Mario!**

*Mokolo mosusu nauti zando.*

Un jour je rentre du marché.

*Nakuti Mario asiliki.*

Je trouve que Mario est fâché.

*Nakanisi balambeli ye malamu te.*

J'imagine qu'on a pas bien cuisiné pour lui.

*Ngai moko nakoti cuisine;*

J'entre moi-même à la cuisine;

*Nalambeli Mario;*

Je prépare un repas pour Mario;

*Natie biloko na mesa.*

Je dresse la table.

*Mario aboyi kolia.*

Mario refuse de manger.

*Abengi ngai à côté, alobi:*

Il m'appelle à côté, il dit:

«Mère, oyebi pourquoi nasiliki?»

«Mère, sais-tu pourquoi je suis fâché?»

*Nga'lobi: «Nayebi te.»*

Moi j'dis: «Je ne sais pas.»

*Alobi: «Chaîne oyo ya monene ebimi,*

Il dit: «La grande chaînette est réapparue,

*Na kuruze, epayi ya Jacques et Mère.*

Avec une croix, chez Jacques et Mère.

*Soki nazui yango te, Mère,  
Si je ne l'ai pas, Mère,  
Okolanda nga'oyoki ee?»  
Tu me suivras; t'as entendu? hein?»  
Ah!  
Ah!*

C1: *Mario akuti ngai na ngenge.* 23  
**Mario trouve que j'ai des pépètes.**  
*Asengi adiriger, ngai nandimi.*  
**Il demande de diriger, moi j'accepte.**  
*Nabandi kobima na ye.*  
**Je commence à sortir avec lui.**  
*Babandi kobenga ye Monsieur.*  
**On commence à l'appeler Monsieur.**  
*Mario avimbi moto.*  
**Mario a la grosse tête.**  
*Akanisi biloko na ngai ya ye.*  
**Il croit que mes biens lui appartiennent.**  
*Mario, nabaye yo.*  
**Mario, je bâille de toi.**  
*Mobali mabe, nalembi yo.*  
**Méchant amant, je suis fatiguée de toi.**  
*Kobetaka ngai: nalembi yo, Papa!*  
**Tu me bats: je suis fatiguée de toi, Papa!**

Fr: *Mario azongi epayi ya baboti.* 24  
**Mario rentre chez ses parents.**  
*Akuti mbeto na ye ya bomwana.*  
**Il retrouve son lit d'enfance.**  
*Ekomi ntango ya kolala.*  
**Vient le temps de se coucher.**  
*Matelas etoboka; ebimisa misopo, Mario!*  
**Le matelas est troué; il déverse ses entrailles, Mario!**  
*Mario, nabaye ee.*  
**Mario, j'en bâille.**

*Somba matelas; nalembi ee.*  
 Achète un matelas; j'en suis fatiguée.  
*Matelas ya bomwana nabaye ee.*  
 Je bâille de ton matelas d'enfance.

Ch: *Akobete ngai na zuwa oh!* 25

Oh! qu'il me bat par jalousie!  
*Epayi zuwa ya lokuta.*  
 D'une part la jalousie d'amant affectée;  
*Epayi zuwa ya biloko ee*  
 D'autre part l'envie des biens  
*Akutaki ngai na yango.*  
 Qu'il a trouvés chez moi.  
*Likambo moke, mosala koboma*  
 Pour un rien, il ne fait que casser  
*Biloko na ndako e' nasomba.*  
 Le mobilier que j'ai acheté.  
*Nalembi yo, oh!*  
 Oh! que je suis fatiguée de toi!  
*Mario, Papa! nabaye yo, oh!*  
 Oh! Mario, Papa! je bâille de toi!  
*Kende na yo:*  
 Tu n'as qu'à t'en aller:  
*Nalembi yo, oh!*  
 Oh! que je suis fatiguée de toi!  
*Lokoso eleki!*  
 Le désir immodéré!  
*Nalembi yo, oh!*  
 Oh! que je suis fatiguée de toi!

Fr: *Oui, c'est vrai, Mario; lokoso eleka yo.* 26

Oui, c'est vrai, Mario; tu es trop envieux.  
*Okomi kobenga ngai Mère*  
 Tu en es venu à m'appeler Mère  
*Kaka mpo owiyaka mbongo na ngai.*  
 Seulement parce que tu m'envies mon argent.

Mario, yo moto ozalaki kolia kwanga,  
 Mario, toi qui te nourrissais de kwanga<sup>33</sup>,  
 Oliaka lisusu kwanga te.  
**Tu ne manges plus de kwanga.**  
 Nalambela yo kaka loso na lituma, Mario!  
 Je ne te prépare que le riz et le lituma<sup>34</sup>!  
 Mandefu okata lisusu na ...  
**Tu ne coupes plus ta barbe avec ...**  
 Na gillette ya bleu te,  
 Avec les lames de rasoir «Gillette» bleues,  
 Kaka na oyo ya pembe.  
**Mais seulement avec celles de couleur blanche.**  
 Mposo ya mbanga ekomi petepete,  
 La peau de tes mâchoires est devenue douce,  
 Lokola mposo ya nyoka.  
**Comme la peau d'un serpent.**  
 Mario, ya mbala oyo nalembi.  
**Mario, cette fois-ci j'en suis fatiguée.**

### 8.3.19. «Mario II» (1985)

Fr: *Oh! Mario!* 1  
**Oh! Mario!**  
*Luka ata mwasi yo moko obala.*  
**Cherche une femme à demander en mariage toi-même.**  
*Mario mosala obele kolinga bamama mobokoli.*  
**Mario ne fait que tomber en amour avec les nourrices.**  
*Basuka yo te?*  
**N'en auras-tu pas assez d'elles?**  
*Ah!*  
**Ah!**

---

<sup>33</sup>Il s'agit d'un pain de manioc bouilli qui ne coûte pas cher.

<sup>34</sup>Rare et cher, le lituma est un mélange délicat obtenu en pilant du manioc et des bananes des Antilles bouillis.

Cl: *Lelo makambo, lobi makambo.* 2  
 Des palabres aujourd'hui, des palabres demain.  
*Nalembi ee.*  
 J'en suis fatiguée.  
*Lelo bitumba, lobi koswana ee.*  
 Des bagarres aujourd'hui, des querelles demain.  
*Nabaye ee.*  
 J'en bâille.  
*Naboyi kobebisa nzoto na manzaka.*  
 Je refuse d'endommager ma peau avec des ongles.  
*Nalembi ee.*  
 J'en suis fatiguée.  
*Mario, nalembi ee.*  
 Mario, j'en suis fatiguée.  
*Mario, nabaye ee.*  
 Mario, j'en bâille.

Fr: *Oh! Mario!* 3  
 Oh! Mario!  
*Nasi napekisa yo*  
 Je t'ai déconseillé  
*Kolingaka basi bazali na mbongo.*  
 De t'amouracher des femmes qui ont de l'argent.  
*Yoka ndenge ye azali kokaba yo*  
 Écoute comme elle te trahit  
*Na mitema ya basi mpe na mibali.*  
 Chez les hommes comme chez les femmes.  
*Yo moto ozali na badiplôme mitano, Mario!*  
 Toi qui es détenteur de cinq diplômes, Mario!  
*Sala quand même effort oluka mosala, Mario!*  
 Fais quand même un effort pour chercher un emploi, Mario!  
*Mpo na nini oza'kobebisaka ... kotambolisa*  
 Pourquoi ... compromets-tu ainsi  
*Nkombo na yo boye, Mario?*  
 Ta réputation, Mario?  
*Ah! nalembi.*

Ah! j'en suis fatiguée.

- Cl: *Baproduit napakolaka* 4  
 Les produits de beauté dont je m'enduis  
 Ch: *Nzoto ekoma sembesembe.*  
 M'ont rendu la peau douce.  
 Cl: *Okobete ngai; nazoka.*  
 Tu me bats jusqu'à me blesser.  
 Ch: *Lobi nazua maladie ya cancer.*  
 Demain j'attraperai le cancer.  
 Cl: *Lobi ntango nakopona yo,*  
 Demain, quand je te choisirai [comme mari],  
 Ch: *Okimi ngai ee.*  
 Tu me fuiras.  
 Cl: *Mario, nabaye ee.*  
 Mario, j'en bâille.  
*Mario, Nalembi ee.*  
 Mario, j'en suis fatiguée.

- Fr: *Hum!* 5  
 Hum!  
 Fr: *Bafamille ya Mario bakanisaka*  
 Les gens de la famille de Mario croient  
*Mario apesaka ngai mosolo.*  
 Que Mario me donne son argent,  
*Nzoka ngai moto nalatisaka ye,*  
 Alors que c'est moi qui l'habille,  
*Naleisaka ye, nalalisaka ee.*  
 Le nourris, l'héberge.  
*Mario, nalembi ee.*  
 Mario, j'en suis fatiguée.  
*Bima! bima na ndako na ngai, Mario.*  
 Dehors! sors de ma maison, Mario.  
*Mpo na nini nyongo ya bolingo ee!*  
 Pourquoi serais-je débitrice de l'amour!

Cl: *Akobete ngai na zuwa.*

6

Il me bat par jalousie.

*Epayi zuwa ya lokuta,*

D'une part la jalousie d'amant affectée,

*Epayi zuwa ya biloko*

D'autre part l'envie des biens

Ch: *Akutaki ngai na yango.*

Qu'il a trouvés chez moi.

Cl: *Likambo moke mosala koboma*

Pour un rien, il ne fait que casser

Ch: *Biloko ya ndako ee*

Le mobilier

Cl: *Nasomba.*

Que j'ai acheté.

*Nalembe ee.*

J'en suis fatiguée.

*Mario, nabaye yo.*

Mario, je bâille de toi.

*Kende, Mario; nalembi yo.*

Va-t'en, Mario; je suis fatiguée de toi.

Fr: *Mario, okuti ngai na biloko*

7

Mario, tu me trouves avec des biens

*Mobali mosusu asomba.*

Qu'un autre homme a achetés.

*Oyoka elengi ya kovanda te, Mario?*

Ne trouves-tu pas agréable de vivre?

*Oyoka elengi te olia na mesa?*

Ne trouves-tu pas agréable de manger à table?

*Kaka soki zuwa ekangi yo na voiture,*

Lorsque la jalousie te prend dans la voiture,

*Olinga kaka kobeta ngai na koboma biloko.*

Tu veux seulement me battre et casser mes biens.

*Mario, nasalisa yo mingi.*

Mario, je t'ai beaucoup assisté.

*Diplôme ya nsima ngai moto nasalisaki yo, Mario!*

Ton dernier diplôme, tu l'as obtenu grâce à moi, Mario!

*Bongo lelo nakomi mwasi mabe?*

Suis-je donc devenue une méchante femme aujourd'hui?

*Mario, likambo te.*

Mario, ce n'est rien.

*Ah! mokili ee, eza'kaka boye!*

Ah! le monde est donc fait ainsi!

*Hum!*

**Hum!**

C1: *Mobali akuti ngai na bomengo.*

8

L'homme me trouve dans le bonheur.

*Asengi acommander; ngai nandimi.*

Il demande de commander; moi j'accepte.

*Mobali akuti ngai na bangenge.*

L'homme trouve que j'ai des pépètes.

*Asengi adiriger; ngai nandimi.*

Il demande de diriger; moi j'accepte.

*Nabandi kobima na ye.*

Je commence à sortir avec lui.

Ch: *Babandi kobenga ye Monsieur.*

On commence à l'appeler Monsieur.

C1: *Mario avimbi moto.*

Mario a la grosse tête.

Ch: *Akanisi biloko na ngai ya ye.*

Il croit que mes biens lui appartiennent.

C1: *Ah! Mario, nabaye yo.*

Ah! Mario, je bâille de toi.

*Kende, Mario; nalembi yo.*

Va-t'en, Mario; je suis fatiguée de toi.

Fr: *Mario azongi epayi ya baboti;*

9

Mario rentre chez ses parents;

*Akuti mbeto na ye ya bomwana.*

Il retrouve son lit d'enfance.

*Ekomi ntango ya kolala.*

Vient le temps de se coucher.

*Mbeto mokuse makolo milayi, Mario!*

Le lit est court; les jambes de Mario sont trop longues.

*Mario, nalembi ee.*

Mario, j'en suis fatiguée.

*Somba mbeto; nabaye ee.*

Achète un lit; j'en bâille.

*Mario, nalembi ee.*

Mario, j'en suis fatiguée.

*Ah!*

Ah!

C1: *Koyoka motema pasi te.*

10

Tu n'as pas à t'inquiéter.

*Ndako ngai moko nafutaka.*

La maison, j'en paie le loyer moi-même.

*Bilamba nasombela yo,*

Les habits que je t'ai achetés,

*Natikeli yo souvenir ya bolingo.*

Je te les laisse en souvenir d'amour.

*Oyo ezali na lavage,*

Ce qui est au lavage,

*Nakotindela yo na bato.*

J'enverrai des gens pour te le laisser.

*Mario, nalembi yo.*

Mario, je suis fatiguée de toi.

*Kende na yo; nabaye yo.*

Tu n'as qu'à t'en aller; je bâille de toi.

Fr: *Hum! Mario!*

11

Hum! Mario!

*Zuwa lokola fusée, Mario!*

Il éclate de jalousie comme un fusée, ce Mario!

*Ha! ha! ha! ha!*

Ha! ha! ha! ha!

- Fr: *Mario mosala kobetela ngai bana ligboko.* 12  
**Mario ne sait que donner des gnons aux enfants.**  
*Bana yango ya yo?*  
**Mais les enfants en question sont-ils à toi,**  
*Olingi obele bamama mobokoli.*  
**Qui n'aimes que les nourrices?**
- Cl: *Akobete ngai na zuwa.* 13  
**Il me bat par jalousie.**  
*Epayi zuwa ya lokuta,*  
**D'une part la jalousie d'amant affectée,**  
*Epayi zuwa ya biloko*  
**D'autre part l'envie des biens**
- Ch: *Akutaki ngai na yango.*  
**Qu'il a trouvés chez moi.**
- Cl: *Likambo make, mosala koboma*  
**Pour un rien, il ne fait que casser**
- Ch: *Biloko ya ndako e'nasomba.*  
**Le mobilier que j'ai acheté.**
- Cl: *Nabaye ee.*  
**J'en bâille.**  
*Mario, nalembi yo.*  
**Mario, je suis fatiguée de toi.**  
*Bima! bima! nalembi yo, oh!*  
**Dehors! sors; oh! que je suis fatiguée de toi.**
- Fr: *Mario!* 14  
**Mario!**  
*Nalei mbongo ya likelemba mitu tuku misatu.*  
**Je reçois l'argent versé par trente cotisantes.**  
*Nasombi mercedes cent nonante.*  
**J'achète une mercedes cent nonante.**  
*Nayebisi Mario mokolo mosusu tobima,*  
**Un jour je dis à Mario que nous sortions,**  
*Tokende kosala promenade.*  
**Que nous allions faire une promenade.**

*Tokomi na nzela; Mario alobi:*

Nous atteignons la route; Mario dit:

«Yo, zonga côté ngai nazali.

«Toi, prends place du côté où moi je suis.

*Nakumba voiture mpo bamona*

Je vais conduire la voiture pour qu'on voit

*Que ngai moto nasombeli yo yango.»*

Que c'est moi qui te l'ai achetée.»

*Nayebisi na Mario:*

Je dis à Mario:

«Te, ngai mpe na'na mposa nakumba

Non, moi aussi j'ai envie de conduire

*Mpo eloko nasombi sika.*

Car c'est quelque chose que j'ai achetée récemment.

*Baasurance mpo na yango mpe ngai moto nasombi.*

C'est aussi moi qui ai contracté l'assurance-automobile.»

*Toweli volant ngai na Mario.*

Nous nous disputons le volant, Mario et moi.

*Mario atuteli ngai voiture na nzete.*

Mario fait percuter ma voiture contre un arbre.

C1: *Nzoto ezali nainu ya meme.*

15

Mon corps (= ma peau) est encore celui d'une brebis.

*Olingi obebisa ngai elongi.*

Tu veux m'endommager le visage.

*Il paraît basi yonso ozuaka*

Il paraîtrait qu'à toute femme que tu prends,

*Mosala kobebisa bango elongi.*

Tu ne sais qu'endommager le visage.

*Epayi na ngai nde estope.*

C'est chez moi que cela a cependant stoppé.

*Nalembi yo.*

Je suis fatiguée de toi.

*Mario, Papa! nabaye yo.*

Mario, Papa! je bâille de toi.

*Kende na yo; nalembi yo.*

Tu n'as qu'à t'en aller; je suis fatiguée de toi.

Fr: *Mario alingaka babongisa ye obele* 16

Ah! comme Mario aime se faire pommader

*Mposo ya matama na pommade, ah!*

La peau de ses joues.

*Ata eza'moyindo, eya motane.*

Bien que noire, elle doit devenir basanée.

*Alingaka kobala basi ya âge na ye te.*

Il ne veut pas se marier à une femme de son âge.

*Alinga obele bamama mobokoli.*

Il n'aime que les nourrices.

*Hi! Mario!*

Hi! Mario!

Fr: *Mario, valise eza'na ye te.* 17

Mario ne possède pas une valise.

*Soki mama mobokoli abengani ye,*

Quand la nourrice le met dehors,

*Akangaka obele biloko na liputa ee:*

Il se sert d'un pagne pour emballer ses biens:

*Babrosse à dents,*

Les brosses à dents,

*Machine ya mandefu,*

Les rasoirs à main,

*Kisanula.*

Les peignes.

*Hi!*

Hi!

Cl: *Mobali akuti ngai na bomengo.* 18

L'homme me trouve dans le confort.

*Asengi acommander; ngai nandimi.*

Il demande de commander; moi j'accepte.

*Nabandi kobima na ye.*

Je commence à sortir avec lui.

Ch: *Babandi kobenga ye Monsieur.*  
 On commence à l'appeler Monsieur.  
 Cl: *Mobali avimbi moto.*  
 L'homme a la grosse tête.  
 Ch: *Akanisi biloko na ngai ya ye.*  
 Il croit que mes biens lui appartiennent.  
 Cl: *Ah!*  
 Ah!

Cl: *Mobali akuti ngai na ugenge.* 19  
 L'homme trouve que j'ai des pépètes.  
*Asengi acommander; ngai nandimi.*  
 Il demande de commander; moi j'accepte.  
*Nabandi kobima na ye.*  
 Je commence à sortir avec lui.

Ch: *Babandi kobenga ye Monsieur.*  
 On commence à l'appeler Monsieur.  
 Cl: *Mario avimbi moto.*  
 Mario a la grosse tête.  
 Ch: *Akanisi biloko na ngai ya ye.*  
 Il croit que mes biens lui appartiennent.  
 Cl: *Ah! Mario, nabaye yo.*  
 Ah! Mario, je bâille de toi.  
 Fr: *Ya yo?*  
 Sont-ils à toi?  
 Cl: *Bima na yo; nalembi yo.*  
 Tu n'as qu'à sortir; je suis fatiguée de toi.  
*Mema bilamba; nabaye yo.*  
 Emmène les habits; je bâille de toi.

Fr: *Mario,* 20  
 Mario,  
 A travers yo,  
 À travers toi,  
*Napesa baleki mosusu toli.*

Je donne conseil à d'autres jeunes gens.

*Bokomi kolinga basi ya banto*

Vous en êtes venus à vous amouracher des femmes d'autrui

*Mpo na bambongo na bango.*

Pour leur argent.

*Mobali na ye asali mbongo, asali mbongo.*

Le mari travaille à gagner l'argent.

*Apesi mwasi.*

Il le donne à sa femme.

*Yo okei, okei kovandela ye mpo osilisa yango.*

Toi tu vas t'installer chez elle pour épuiser cet argent.

Ah!

Ah!

*Yo Mario, okuti ndako'appartement kitoko.*

Toi Mario, tu trouves un bel appartement,

*Biloko oyebi moto asombi te.*

Des biens dont tu ne connais pas l'acheteur.

*Yo olali, ovandi: téléphone, télévision!*

Tu dors, tu vis là où il y a le téléphone, la télévision.

Ah! Mario!

Ah! Mario!

*Kanisa que mobali oyo asombaki yango mpe amonaki mpasi.*

Imagine que l'homme qui les a achetés a dû peiner.

*Likambo nini, Mario?*

Quel est ton problème, Mario?

Ah!

Ah!

*Likambo naloba kutu eza'te.*

Il n'y a d'ailleurs plus rien que je puis en dire.

*Eza'te, eza'te, eza'te, Mario!*

Rien, plus rien, absolument rien, Mario!

C1: *Koyoka motema pasi te.*

Tu n'as pas à t'inquiéter.

*Ndako ngai moko nafutaka.*

La maison, j'en paie le loyer moi-même.

*Bilamba nasombela yo,*

**Les habits que je t'ai achetés,**

Ch: *Natikeli yo souvenir ya bolingo ee.*

**Je te les laisse en souvenir d'amour.**

C1: *Oyo ezali na lavage,*

**Ce qui est au lavage,**

Ch: *Nakotindela yo na bato, Mwika!*

**J'enverrai des gens pour te le laisser.**

C1: *Mario, nalembi yo.*

**Mario, je suis fatiguée de toi.**

*Kende, Papa, nalembi yo!*

**Va-t'en, Papa! je suis fatiguée de toi.**

*Bima! bima! nalembi yo, oh!*

**Dehors! sors! oh! que je suis fatiguée de toi.**

Fr: *Mario, basapato oyo ya Wellson*

22

**Mario, les souliers de marque Wellson**

*Na basapato ya croco olataka,*

**Et les souliers en croco que tu portes,**

*Kaka mwasi moto asombelaka yo.*

**Seule la femme te les achète.**

*Bilamba ya Valentine,*

**Les habits faits chez Valentine,**

*Complet ya cuir na chemise ya soie,*

**Les complets en cuir et les chemises en soie,**

*Baceinture ya lézard,*

**Les ceintures en lézard,**

*Kaka mwasi moto asombelaka yo, Mario!*

**Seule la femme te les achète.**

*Basuki ekoma kolala milelumilelu -- singasinga na moto.*

**Tes cheveux sont bien lissés -- sur la tête.**

*Kaka mwasi moto afutaka coiffeuse wana.*

**Seule la femme paie la coiffeuse.**

*Ah!*

**Ah!**

Cl: *Baproduit napakolaka* 23  
**Les produits de beauté dont je m'enduis**  
 Ch: *Nzoto ekoma sembesembe.*  
**M'ont rendu la peau douce.**  
 Cl: *Okobete ngai; nazoka.*  
**Tu me bats jusqu'à me blesser.**  
 Ch: *Lobi nazua maladie ya cancer.*  
**Demain j'attraperai le cancer.**  
 Cl: *Lobi ntango nakopona yo, oboyi nagi ee.*  
**Demain, quand je te choisirai [pour maril, tu me renieras.**  
 Cl: *Mario, nalembi yo ee.*  
**Mario, je suis fatiguée de toi.**  
*Kende, papa! nalembi yo, oh!*  
**Va-t'en, papa! je suis fatiguée de toi.**

Fr: *Mario azongi epayi ya baboti;* 24  
**Mario rentre chez ses parents;**  
*Akuti matela na ye ya bomwana.*  
**Il retrouve son lit d'enfance.**  
*Ekomi ntango ya kolala.*  
**Vient le temps de se coucher.**  
*Matela etoboka; ebimisa pasipolomo ee.*  
**Le matelas est usé; il déverse le gazon.**  
*Nabaye ee, Mario.*  
**J'en bâille, Mario.**  
*Matela mokosa, nalembi ee.*  
**Je suis fatiguée du matelas qui chatouille.**  
*Somba matela; nabaye ee.*  
**Achète un matelas; j'en bâille.**

Cl: *Lelo koswana, lobi bitumba.* 25  
**Des querelles aujourd'hui, des bagarres demain.**  
*Nabaye, oh!*  
**Oh! j'en bâille.**  
*Lelo makambo, lobi makambo.*  
**Des palabres aujourd'hui, des palabres, demain.**

*Nalembe yo ee.*

Je suis fatiguée de toi.

*Naboyi kobebisa nzoto na manzaka.*

Je refuse d'endommager ma peau avec des ongles.

*Nabaye yo, oh!*

J'en suis fatiguée.

*Mario, nalembi yo.*

Mario, je suis fatiguée de toi.

*Mema bilamba; nalembi yo.*

Emmène les habits; je suis fatiguée de toi.

*Kotika eloko te; nabaye yo.*

Ne laisse rien; je bâille de toi.

Fr: *Mario!*

26

**Mario!**

*Nauti zando.*

Je rentre du marché.

*Nakuti na ndako Mario asiliki.*

Je trouve, à la maison, que Mario est fâché.

*Nakanisi bana'mosala balambeli ye biloko malamumu te.*

Je crois que les servantes ne lui ont pas bien préparé son repas.

*Ngai moko nakoti na cuisine.*

J'entre dans la cuisine moi-même.

*Nalembeli Mario; nati na mesa.*

Je prépare un repas pour Mario; je dresse la table.

*Mario aboyi kolia.*

Mario refuse de manger.

*Asiliki, abengi ngai pembeni, alobi:*

Très fâché, il m'appelle à côté, il dit:

«Chérie, oyebi tina nasiliki?»

«Chérie, sais-tu pourquoi je suis fâché?»

*Nga'lobi: «Nayebi te.»*

Moi j'dis: «Je ne sais pas.»

*Alobi: «Bacomplet oyo ya lin ebimi sika oyo.»*

Il dit: «Les complets en lin sont sortis.»

*Soki osombeli ngai te,*

Si tu ne me les achètes pas,  
*Libala ekokufa mbala oyo.*  
 Ce sera la fin de notre mariage cette fois-ci.  
 Ah!  
 Ah!

Cl: *Mario akuti ngai na ngenge.* 27

Mario trouve que j'ai des pépètes.  
*Asengi adiriger; ngai nandimi.*  
 Il demande de diriger; moi j'accepte.  
*Nabandi kobima na ye.*  
 Je commence à sortir avec lui.

Ch: *Babandi kobenga ye Monsieur.*  
 On commence à l'appeler Monsieur.

Cl: *Mario avimbi moto.*  
 Mario a la grosse tête.

Ch: *Akanisi biloko na ngai ya ye.*  
 Il croit que mes biens lui appartiennent.

Cl: *Mario, nabaye yo.*  
 Mario, je bâille de toi.  
*Mobali mabe, nalembi yo.*  
 Méchant amant, je suis fatiguée de toi.  
*Kobetaka ngai! nalembi yo, Papa!*  
 Me battre! je suis fatiguée de toi, Papa!

Fr: *Ah! Mario!* 28

Ah! Mario!  
*Vraiment, kende na yo kaka.*  
 Vraiment, il te faut absolument t'en aller.  
*Na bagrands-frères ya quartier,*  
 Même les grands frères du quartier,  
*Okoma kosalela bango zuwa,*  
 Tu en viens à les jalouser,  
*Bato bamoni esika ngai nakoli, Mario, ah!*  
 Ces gens qui m'ont vu grandir, oh! Mario!  
*Mario, nakomona ntango bakosala versement*

Je constate qu'au moment où l'on m'apporte  
*Ya mbongo baye kotikela ngai,*  
**L'argent des ventes;**  
*Mario alongoli sengle;*  
**Mario se met le torse nu;**  
*Alingi sika oyo asala compte ya mbongo.*  
**Il voudrait aussitôt vérifier le compte.**  
*Zuwa etondi ye; mbanga na mitoki, Mario!*  
**Mario est si jaloux que la sueur lui couvre les mâchoires!**  
*Mais mbongo yango oza'kocompter, ya yo?*  
**Mais l'argent dont tu fais le compte est-il à toi?**

C1: *Akobete ngai na zuwa.* 29

**Il me bat par jalousie.**  
*Epayi zuwa ya lokuta;*  
**D'une part la jalousie d'amant affectée;**  
*Epayi zuwa ya biloko*  
**D'autre part l'envie des biens**  
*Akutaki ngai na yango.*  
**Qu'il a trouvés chez moi.**  
*Likambo moke, mosala koboma*  
**Pour un rien, il ne fait que casser**  
*Biloko ya ndako e'nasomba.*  
**Le mobilier que j'ai acheté.**  
*Nalembi yo, oh!*  
**Oh! que je suis fatiguée de toi.**  
*Mario, Papa! nabaye yo, oh!*  
**Mario, Papa! oh! que je bâille de toi!**  
*Kende na yo; nalembi yo, oh!*  
**Tu n'as qu'à t'en aller; oh! que je suis fatiguée de toi!**  
*Lokoso eleki; nalembi yo, oh!*  
**Tu as le désir immodéré; oh! que je suis fatiguée de toi!.**

Fr: *Bafamille ya Mario bakanisaka* 30

**Les gens de la famille de Mario croient**  
*Mario apesaka ngai mosolo,*

Que Mario me donne son argent,  
*Nzoka ngai moto nalatisaka ye,*  
 Alors que c'est moi qui l'habille,  
*Naleisaka ye, nalalisaka ye.*  
 Le nourris, l'héberge.  
*Mario, en tout cas nalembi mbala oyo ee.*  
 Mario, en tout cas j'en suis fatiguée cette fois-ci.  
*Soki oyoki lisusu natuni ata bamuziki na ngai*  
 Même si tu apprends que j'ai demandé à mes amies  
*Baya kobondela yo, kende libela.*  
 De te prier [de revenir], va-t'en pour toujours.  
*D'ailleurs oza'mwana ya banto;*  
 D'ailleurs, tu es un fils d'autrui;  
*Ngai mpe naza'mwana ya banto, point.*  
 Moi aussi je suis une fille d'autrui, point final.

### 8.3.20. «Mario III»

- Fr: *Retour non-stop!* 1  
 Retour non-stop!  
*Hum!*  
 Hum!
- Cl: *Lelo makambo, lobi makambo ee.* 2  
 Des palabres aujourd'hui, des palabres demain.  
*Nalembi ee.*  
 J'en suis fatiguée.  
*Lelo bitumba, lobi koswana.*  
 Des bagarres aujourd'hui, des querelles demain.  
*Nalembi ee.*  
 J'en suis fatiguée.  
*Naboyi kobebisa nzoto na manzaka.*  
 Je refuse d'endommager ma peau avec des ongles.  
*Nalembi ee.*  
 J'en suis fatiguée.  
*Mario, nalembi ee.*

Mario, j'en suis fatiguée.

*Kende na yo.*

Tu n'as qu'à t'en aller.

*Nabaye yo, oh! Mario!*

Je bâille de toi, oh! Mario!

Fr: *Bafamille ya Mario bakanisaka*

3

Les gens de la famille de Mario croient

*Mario apesaka ngai mosolo,*

Que Mario me donne son argent,

*Nzoka ngai moto nabokoloko,*

Alors que c'est moi qui l'élève,

*Naleisaka, nalatisaka ye,*

Le nourris, l'habille.

*Mario, nabaye ee.*

Mario, j'en bâille.

*Ozongi lisusu!*

Tu reviens encore!

*Nalembi ee.*

J'en suis fatiguée.

*Obandi kobete ngai.*

Tu commences à me battre.

*Nabaye ee.*

J'en bâille.

*Kende na yo.*

Tu n'as qu'à t'en aller.

*Nalembi ee.*

J'en suis fatiguée.

Cl: *Baproduit ngai napakolaka*

4

Les produits de beauté dont je m'enduis

Ch: *Nzoto ekomi sembesembe.*

M'ont rendu la peau douce.

Cl: *Okobete ngai; nazoka.*

Tu me bats; je me blesse.

Ch: *Lobi nazua maladie ya cancer.*

Demain j'attraperai le cancer.

Cl: *Lobi ntango nakopona yo,*

Demain, lorsque je te choisirai [comme mari],

Ch: *Okimi ngai ee.*

Tu me fuiras.

Cl: *Mario, nalembi ee.*

Mario, j'en suis fatiguée.

*Kende, Papa!*

Va-t'en, Papa!

*Nabaye yo, Mario*

Je bâille de toi.

Fr: *Oh! Mario ndeko na ngai!*

Oh! Mario, mon frère!

*Ozongeli lisusu mère oyo!*

Tu es encore retourné chez cette mère!

*Oka ndenge abandi koloba.*

Écoutes comme elle commence à bavarder.

*Mario, mwasi mosusu omona te,*

Mario, ne peux-tu pas voir une autre femme,

*Kaka mère oyo?*

Sauf cette mère?

*Biso tokanisi kutu osi oboyi ye.*

Nous autres, nous croyions que tu avais rompu avec elle.

*Ozongeli ye lisusu!*

Es-tu encore retourné chez elle!

*Yango, aleisa yo nini, Mario!*

Mais qu'est-ce qu'elle t'aurait fait avaler, Mario!

*Ah! Mario!*

Ah! Mario!

*Luka ata mosusu, Papa!*

Cherche quand même une autre, Papa!

*Sango ekei mokili mobimba.*

La nouvelle s'est répandue dans le monde entier.

*Otika mère oyo te?*

Ne peux-tu [vraiment] pas quitter cette mère?

Ch: *Akobete ngai na zuwa ee.*

6

**Il me bat par jalousie.**

*Akotuta ngai na zuwa ee.*

**Il me cogne par jalousie.**

*Akobete ngai na zuwa:*

**Il me bat par jalousie:**

*Epayi zuwa ya kowiye;*

**D'une part la convoitise;**

*Epayi zuwa ya Mercedes*

**D'autre part l'envie de la Mercedes**

*Akutaki ngai na yango.*

**Qu'il a trouvée chez moi.**

*Likambo moke, kobomela ngai*

**Pour un rien, il me casse intentionnellement**

*Voiture na nko ee! nasomba!*

**La voiture que j'ai achetée.**

*Mario, nalembi ee.*

**Mario, j'en suis fatiguée.**

*Kende, Mario.*

**Va-t'en, Mario.**

*Nabaye ee.*

**J'en bâille.**

Ch: *Mario mosala koyanga ngai*

7

**Mario ne fait que me renier**

*Bipayi ye abimaka.*

**Aux endroits qu'il fréquente.**

*Lisolo ya nkombo na ngai,*

**Des nouvelles de moi,**

*Alinga koyokaka te, Mario!*

**Il ne veut rien entendre, ce Mario!**

*Surtout soki azali*

**Surtout lorsqu'il se trouve**

*Esika ya basi ya âge na ye.*

**Chez les femmes de son âge.**

*Mario, nalembi ee.*

Mario, je suis fatiguée de toi.

*Bima, virez.*

Dehors! vire-toi.

*Nabaye ee.*

J'en bâille.

Fr: *Mario achanger méthode ya kovanda na Mère.*

8

Mario a changé la méthode de cohabitation avec Mère.

*Akomi'okende epayi ya Mère*

Désormais il ne va chez Mère

*Obele na kati ya butu,*

Qu'au milieu de la nuit,

*Mpo alingi te bamonaka ye.*

Car il ne veut pas qu'on le voit.

*Mario, Papa!*

Mario, Papa!

*Ebele ya basi oyo batondi Kinshasa,*

Cette multitude de femmes qui peuplent Kinshasa,

*Omoni nainu bango te, kaka mère oyo!*

Ne les as-tu pas encore vues, sauf cette mère!

*Yango asala yo boni,*

Mais qu'est-ce qu'elle t'a fait,

*Oyokisa nzoto na yo soni,*

Que tu te fasses ridiculiser,

*Yo moto ozwa badiplôme ebele, Mario!*

Toi qui es détenteur de tant de diplômes, Mario!

*Ah! c'est pas possible!*

Ah! ce n'est pas possible!

*Mario, sala tout, vraiment!*

Mario, fais tout pour vraiment [changer]!.

Cl: *Akobete ngai na zuwa, mama!*

9

Il me bat par jalousie, maman!

*Akobete ngai na zuwa ee.*

Il me bat par jalousie.

*Akobete ngai na zuwa:*

Il me bat par jalousie:

*Epayi zuwa ya lokuta;*

D'une part la jalousie d'amant affectée;

*Epayi zuwa ya biloko e'*

D'autre part l'envie des biens

Ch: *Akutaki ngai na yango.*

Qu'il a trouvés chez moi.

Cl: *Likambo moke, mosala koboma*

Pour un rien, il ne fait que casser

Ch: *Biloko ya ndako*

Le mobilier

Cl: *Nasomba.*

Que j'ai acheté.

*Nalembi ee.*

J'en suis fatiguée.

*Kende, Papa!*

Va-t'en, Papa!

*Nabaye yo, Mario ee.*

Je bâille de toi, Mario.

Fr: *Machine ya mandefu,*

10

Les rasoirs à main,

*Biloko ya banto,*

Les biens d'autrui,

*Kisanula,*

Les peignes,

*Zongisa, Mario.*

Restitue-les, Mario.

C2: *Ah! nsoki mikanda!*

11

Ah! affaires graves provenant du clan!

[.]

Cl: [.]

12

C2: *Oh! bana imbua!*

13

Oh! chiots!

Woo! woo!

Woo! woo!

Fr: *Bana imbua bopesa Mario conseil.*

Chiots, donnez conseil à Mario.

C2: [.]

Fr: *Hum!*

14

Hum!

*Mario achanger méthode.*

**Mario a changé de méthode.**

*Sika oyo akopono kaka*

**Maintenant il choisit seulement**

*Nkisi oyo eza'owuta na Etats-Unis*

**Les produits importés des États-unis**

*Achanger mposo.*

**Pour changer le teint de sa peau.**

C1: *Mobali akuti ngai na bomengo.*

15

**L'homme me trouve dans le bonheur.**

*Asengi acommander; ngai nandimi.*

**Il demande de commander; moi j'accepte.**

*Mario akuti ngai na bangenge.*

**Mario me trouve ...**

*Asengi adiriger; ngai nandimi.*

**Il demande de diriger; moi j'accepte.**

*Nabandi kobima na ye.*

**Je commence à sortir avec lui.**

Ch: *Babandi kobenga ye Monsieur.*

**On commence à l'appeler Monsieur.**

C1: *Mario avimbi moto.*

**Mario a la grosse tête.**

Ch: *Akanisi biloko na ngai ya ye.*

**Il croit que mes biens lui appartiennent.**

*Ah!*

**Ah!**

## 8.3.21. «La réponse de Mario» (1988)

- Fr: *Ah! ngai Mario!* 1  
**Ah! moi Mario!**  
*Nasambwi nzoto na ngai likolo ya mère oyo.*  
**Je me suis fait dénigrer à cause de cette mère.**  
*Vraiment! ah!*  
**Ah! vraiment!**
- Cl: *Ngai Mario ee, nasambwi kosambwa.* 2  
**Moi Mario, je me suis fait dénigrer.**  
*Naleka na bacoïn yonso,*  
**Que je passe par n'importe quel coin,**  
*Batala ngai na elongi.*  
**L'on me dévisage.**  
*Nasambwisi nzoto na ngai likolo ya mama oyo ee!*  
**Que je me suis fait dénigrer à cause de cette maman! (bis)**
- Fr: *Ah! ngai Mario!* 3  
**Ah! moi Mario!**  
*Oyo yonso foire moto alukaki ngai makambo.*  
**Toute cette affaire, c'est la foire qui me l'a attirée.**  
*Nakei na foire.*  
**Je m'en vais à la foire.**  
*Mama oyo atuni ngai soki na'ka na famille nini.*  
**Cette maman me demande de quelle famille je suis issu.**  
*Nayebisi ye.*  
**Je le lui dit.**  
*Atuni ngai adresse;*  
**Elle me demande mon adresse;**  
*Napesi ye.*  
**Je la lui donne.**  
*Mama oyo alandi ngai ti na campus.*  
**Cette maman me poursuit jusqu'au campus.**  
*Akomi na campus;*  
**Elle arrive au campus;**

*Alobi nakota na voiture na ye ya mercedes.*  
 Elle me dit d'entrer dans sa voiture mercedes.  
*Nakoti na voiture na ye;*  
 J'entre dans sa voiture;  
*Nakei ti na ndako na ye.*  
 Je vais jusqu'à sa maison.  
*Alobi: «Mwana,*  
 Elle dit: «Jeune homme,  
*Namonaka yo ozali kitoko mingi, vraiment!*  
 Je trouve que toi tu es vraiment charmant!  
*Est-ce que okoki kolinga te*  
 Est-ce que tu n'aimerais pas  
*Tozala ngai na yo?»*  
 Que nous vivions ensemble, toi et moi?  
*Nga'lobi: «Te, Mère.*  
 Moi j'dis: «Mais non, Mère.  
*Tala kaka ndenge yo ozali na ngai.*  
 Regarde seulement comme tu es par rapport à moi.  
*Impossible!*  
 C'est impossible!  
*Ngai naza'na fiancée na ngai.»*  
 Moi j'ai ma fiancée à moi.»  
*Mère aobliger ngai nalinga ye.*  
 «Mère» m'a obligé à l'aimer.  
*Mais comme bafafiot azalaki na yango ebele,*  
 Mais comme elle avait beaucoup de fafiots,  
*Nakokaki kosala autrement te;*  
 Je ne pouvais pas faire autrement;  
*Nandimi kaka.*  
 J'ai quand même accepté.  
 Ah!  
 Ah!

C1: *Nabetaka ye mpo na kanda na fiancée na ngai.*

4

Je la bats par colère, pour m'avoir privé de ma fiancée.  
*Naboya fiancée likolo ya mbongo na ye.*

Je me suis séparé de ma fiancée à cause de son argent.

*Soki nakanisi, kanda na motema!*

Quand j'y pense, j'entre en colère!

Fr: *Hum!*

5

**Hum!**

*Na kati ya quartier banto bakamwi*

Les gens du quartier s'étonnent

*Ndenge naboya fiancée na ngai.*

De la façon dont je me suis séparé de ma fiancée.

*Balobi: «Ce n'est pas possible.*

Ils se disent: «Ce n'est pas possible.

*Mario moto alingaki mwasi oyo boye aboyi ye!»*

Mario qui aimait tant cette femme s'est séparé d'elle!»

*Yonso wana mpo na nini?*

Pourquoi tout cela s'est-il passé?

*Mpo na Mère.*

Mais à cause de Mère.

*Mère, Mère!*

**Mère, Mère!**

*Mbongo oza'kopesa ngai mpo na nini?*

Pourquoi me donnais-tu de l'argent?

*Oza'kopesa nga'mpo na kitoko na ngai, Mère.*

Tu m'en donnais pour mon charme, Mère.

*Alors, mosala yonso tout eza'komerite nini?*

Et alors, que mérite tout travail?

*Eza'komerite salaire!*

**Ça mérite salaire!**

*C'est pas vrai?*

**N'est-ce pas vrai?**

*Ah! hum!*

**Ah! hum!**

Ch: *Ye moko motindi banto.*

6

Elle seule est l'envoyeuse des messagers.

*Ye moko moluki ngai.*

Elle seule me pourchasse.  
*Ye moko motindi banto.*  
 Elle seule est l'envoyeuse des messagers.  
*Ye moko moluki ngai.*  
 Elle seule me pourchasse.  
*Lelo nkombo na ngai ebebi.*  
 Aujourd'hui j'ai mauvaise réputation.  
*Ngai Mario ee!*  
 Oh! moi Mario! (bis)

Fr: *Oh! ngai Mario!*

7

Oh! moi Mario!  
 Vraiment,  
 Vraiment,  
*Nakendeki komisambwisa nzoto pamba*  
 Je suis allé me faire dénigrer pour rien  
*Mpo na mère oyo.*  
 À cause de cette mère.  
*Mère, tala kaka ndenge oza'kolinga ngai*  
 Mère, regarde seulement comme tu m'aimes  
*Mpo na kitoko na ngai, Mère!*  
 Pour mon charme, Mère!  
*Alors eloko nini ekokaki kosalama*  
 Alors que rien n'aurait pu se passer  
*Na kati na nga'na yo, Mère!*  
 Entre toi et moi, Mère!  
*Naza'kokanga motema mpo na kolinga yo.*  
 Je faisais des efforts pour t'aimer.  
*Ozalaki kolata gaine misato*  
 Tu portais trois gaines amincissantes  
*Mpo okonda, ozwa taille.*  
 Afin que tu maigrisses et eusses la bonne taille.  
*Yonso wana nga'na'komona, Mère!*  
 Tout cela, je l'observais, Mère!  
*Est-ce que, Mère, nakokaki kolinga*  
 Mère, est-ce que je pouvais me contenter

*Nazala ka'na bisika ya ndenge wana?*  
 De vivre dans des situations pareilles?  
*Non, je ne peux plus!*  
**Non, je n'en peux plus!**  
*Je ne peux plus!*  
**Je n'en peux plus!**  
*Je ne peux plus,*  
**Je n'en peux plus!**  
*Je ne peux plus!*  
**Je n'en peux plus!**  
*Ah! Nzambe!*  
**Oh! Dieu!**

Cl: *Abebisa mabala ebele* 8  
 Elle a détruit beaucoup de mariages  
*Mpo ya koluka ngai.*  
**Pour me pourchasser.**  
*Nakoma kokima ye*  
**J'en suis venu à la fuir**  
*Mpo na motungisi.*  
**À cause de ses agaceries.**  
*Mère, Mère!*  
**Mère, Mère!**  
*Ngai mpe babaye ye oo.*  
**Oh! que moi aussi je bâille d'elle! (bis)**

Fr: *Mokolo mosusu na vingt heures,* 9  
**Un jour à vingt heures,**  
*Namoni baninga na ngai ya campus*  
**Je vois mes copains du campus**  
*Bayebisi ngai:*  
**Qui me disent:**  
*«Tomoni voiture moko*  
**«Nous avons vu une voiture**  
*Eza'koluka yo libanda.»*  
**Qui te cherche dehors.»**

*Nabimi, namoni kaka Mère.*  
**Je sors, je vois seulement Mère.**  
*Avandi na kati ya voiture.*  
**Elle est assise dans la voiture.**  
*Nalobi: «Mère, sango boni?»*  
**Je dis: «Mère, comment ça va?»**  
*Alobi: «Te: tobima.»*  
**Elle dit: «Rien: sortons.»**  
*Nakoti na voiture na ye.*  
**J'entre dans sa voiture.**  
*Akumbi ngai ti na ndako na ye,*  
**Mère me conduit jusqu'à sa maison,**  
*Nzoka nde Mère a'na mobali.*  
**Alors qu'elle a un mari.**  
*Mbala moko apesi ngai biloko*  
**Aussitôt qu'elle m'a servi à table,**  
*Nabandi kolia,*  
**Et que j'ai commencé à manger,**  
*Nayoka ka'mbala moko:*  
**J'entends tout à coup:**  
*«Te! kende ka'*  
**Oh! non! tu n'as qu'à aller**  
*Obombama na chambre.»*  
**Te cacher dans la chambre.»**  
*Nga'lobi: «Mpo na nini?»*  
**Moi j'dis: «Pourquoi?»**  
*«Te, mobali na nga'aye.»*  
**«Non mais, mon mari est arrivé.»**  
*Nakomi na chambre.*  
**J'arrive dans la chambre.**  
*Esika ya kobombama mpe eza'te.*  
**Il n'y a pas de cachette.**  
*Nakoti na se ya mbeto.*  
**J'entre sous le lit.**  
*Mbeto etelemaki se mingi.*  
**Les pieds du lit étant trop courts,**

*Libaya ya mbeto na matelas etombwani.*

Le support en bois et le matelas sont soulevés.

*Alors Mère, na somo wana,*

Alors Mère, qui est remplie d'effroi,

*Aye kovandela matela'libaya ya mbeto.*

Vient s'asseoir sur le matelas et le support en bois.

*Mobali atuni ye:*

Son mari l'interroge:

«Mais mpo na nini ovandi boye?»

«Mais pourquoi t'assois-tu ainsi?»

*Alobi: «Te,*

Elle dit: «Non mais,

*Mbeto abukanaki na moyi.*

Le lit s'est cassé le jour.

*Yango nati brique na se.*

Ainsi j'ai placé une brique en dessous.

*Etomboli mabaya na matelas.»*

Ç'a soulevé le support en bois et le matelas.»

*Est-ce que mosala wana*

Est-ce que ce travail

*Eza'komerite salaire te?*

Ne mérite-t-il pas salaire?

*Alors soki apesi ngai mbongo*

Alors qu'elle me donne de l'argent,

*Aloba que*

Convient-il qu'elle dise

*Ngai na'kowiye ye mbongo na ye?*

Que je lui envie son argent?

*Ah!*

*Ah!*

C1: *Nazongeli fiancée na ngai.*

10

Je suis de retour chez ma fiancée.

*Tovanda pauvres.*

[Il convient] que nous restions pauvres.

*Nabaye bambongo na ye, na bavoiture.*

Je bâille de son argent, et des voitures.

*Tika kotindela ngai banto na bilamba.*

Cesse de m'envoyer des gens avec les habits.

*Bilamba osomba*

Les habits que tu [m'] as achetés,

*Pesa baleki na yo balata, mama oyo!*

Donne les à tes cadets, qu'ils les portent, maman! (bis)

Fr: *Alobi bilamba na lavage*

11

Elle disait des habits restés au lavage,

*Akotindela ngai yango na pususu.*

Qu'elle allait me les envoyer par un pousse-pousse.

*Alors, sika oyo akobenga lisusu*

Mais alors, comment m'invite-elle maintenant

*Nareprendre bilamba wana.*

À [venir] reprendre les mêmes habits?

*Ata bino moko bozala na place na ngai!*

Et vous-mêmes, mettez-vous à ma place!

*Nandimi, ya solo, Mario nkombo na ngai.*

J'accepte, c'est vrai que Mario est mon nom.

*Mario nkombo bapesa ngai.*

Mario est le nom qu'on m'a donné.

*Mario nkombo ya kitoko na ngai.*

Mario est le nom de mon charme.

*Mario nkombo balingaka ngai.*

Mario est le nom pour lequel on m'aime.

*Mario nkombo balulaka ngai.*

Mario est le nom pour lequel on m'admire.

*Te, bilamba yango ee!*

Non, ces habits-là!

*Apesa même baoncle na ye,*

Qu'elle les donne même à ses oncles,

*Balata.*

Qu'ils les portent.

*Na'na besoin na yango lisusu te.*

Je n'en ai plus besoin.

Ah!

Ah!

Ch: *Ye moko mosombi voiture.* 12

Elle seule est l'acheteuse de la voiture.

*Ye moko motambwisi.*

Elle seule en est la conductrice.

*Ye moko mosombi voiture.*

Elle seule est l'acheteuse de la voiture.

*Ye moko motambwisi.*

Elle seule en est la conductrice.

*Lelo agangi*

Aujourd'hui elle hurle

*Ngai nabomeli ye Mercedes.*

Que moi je lui ai détruit sa Mercedes.

Fr: *Hum!* 13

Hum!

Ch: *Ye moko mosombi voiture.* 14

Elle seule est l'acheteuse de la voiture.

*Ye moko motambwisi.*

Elle seule en est la conductrice.

*Ye moko mosombi voiture.*

Elle seule est l'acheteuse de la voiture.

*Ye moko motambwisi.*

Elle seule en est la conductrice.

*Lelo agangi*

Aujourd'hui elle hurle

*Ngai nabomeli ye mercedes.*

Que moi je lui ai détruit sa mercedes.

Fr: *Bandeko!* 15

Chers amis!

*Mercedes bowei ka'na nkombo.*

La Mercedes n'a été détruite qu'en paroles.

Kimbambala aye kosomba awa na Poto.  
 L'épave, elle est venue l'acheter ici en Europe.  
 Eye Kinshasa, mosala kobimisa ebe'milinga.  
 Arrivée à Kinshasa, ça n'a fait que dégager de la fumée.  
 Mokolo mosusu alingi kosala accident ye moko.  
 Un jour elle allait causer un accident elle-même.  
 Ngai nalongwi mpo nabalola volant  
 Moi je me suis levé pour tourner le volant  
 -- Nayebi na nga'kotambwisa voiture te --  
 -- Moi je ne sais pas conduire --  
 Alobi ngai natuteli ye Mercedes  
 Elle dit que je lui ai heurté sa Mercedes  
 Na nzete.  
 Contre un arbre.  
 Vraiment!  
 Vraiment!  
 Tout d'abord, naza'na permis de conduire te.  
 Tout d'abord, je n'ai pas un permis de conduire.  
 Nayebi kotambwisa voiture te.  
 Je ne sais pas conduire une voiture.  
 Ye moto aza'koya kokamata ngai na campus  
 C'est elle qui venait me prendre au campus  
 Depuis alula ngai na foire.  
 Depuis qu'elle m'avait convoité à la foire.  
 Bongo sika oyo alobi  
 Ainsi donc, maintenant elle raconte  
 Que natuteli ye mercedes na nzete!  
 Que je lui ai heurté la mercedes contre un arbre!  
 Mercedes yango  
 La Mercedes en question,  
 Bokoyoka ka'na sango:  
 Vous ne la connaîtrez que de nom:  
 Binsampala ekota yango na nzoto.  
 Elle est couverte de teignes profondes.  
 Ah! Nzambe!  
 Ah! Dieu!

- Cl: *Abehisa mombongo* 16
- Elle a ruiné son commerce  
*Likolo ya kitoko na ngai.*  
 A cause de mon charme.  
*Akoma koluka ngai*  
 Elle en est venue à me chercher  
*Na kati ya banganda yonso.*  
 Dans tous les cabarets.  
*Apesi ngai kutu nkombo:*  
 Elle m'a d'ailleurs donné un nom:  
*Ngai «Mwana Poupée» ee!*  
 Moi je suis sa «Petite Poupée»!
- Cl: *Abehisa mombongo* 17
- Elle a ruiné son commerce  
*Likolo ya kitoko na ngai.*  
 A cause de mon charme.  
*Akoma koluka ngai*  
 Elle en est venue à me chercher  
*Na kati ya banganda yonso.*  
 Dans tous les cabarets.  
*Apesi ngai kutu nkombo:*  
 Elle m'a d'ailleurs donné un nom:  
*Ngai «Papa Fioti» ee!*  
 Moi je suis son «Papa Fioti» (= Petit Papa)!
- Ch: *Ye moko mokabeli ngai.* 18
- Elle seule me fait des cadeaux.  
*Ye moko mopesi ngai.*  
 Elle seule me fait des dons.  
*Ye moko mokabeli ngai.*  
 Elle seule me fait des cadeaux.  
*Ye moko mopesi ngai.*  
 Elle seule me fait des dons.  
*Lelo nkombo na ngai esambwe,*  
 Aujourd'hui je suis dénigré,

*Ngai Mario ee!*

**Oh! moi Mario!**

Fr: *Hum!* 19

**Hum!**

Ch: *Ye moko mokabeli ngai.* 20

**Elle seule me fait des cadeaux.**

*Ye moko mopesi ngai.*

**Elle seule me fait des dons.**

*Ye moko mokabeli ngai.*

**Elle seule me fait des cadeaux.**

*Ye moko mopesi ngai.*

**Elle seule me fait des dons.**

*Lelo nkombo na ngai esambwe,*

**Aujourd'hui je suis dénigré,**

*Ngai Mario ee!*

**Oh! moi Mario!**

Fr: *Mère atambwisaki ngai moto* 21

**Mère m'a fait tourner la tête**

*Likolo ya bafafiot na ye.*

**À cause de ses fafiots.**

*Nasala boni?*

**Qu'aurais-je pu faire?**

*Nakokaki kosala autrement te.*

**Je ne pouvais pas faire autrement.**

*Bafafiot azalaki kopesa ngai,*

**Les fafiots qu'elle me donnait,**

*Yango naza'koprofite*

**Je profitais de cela**

*Nafutaka bakelasi na ngai.*

**Pour payer mes études.**

*Bafafiot azalaki kopesa ngai,*

**Les fafiots qu'elle me donnait,**

*Naza'ki mpe koprofite na'ngo*

Je profitais de cela

*Napesaka fiancée na ngai.*

Pour faire des dons à ma fiancée.

*Wapi omona okoti na magasin,*

Où es-tu entré dans un magasin

*Oluli eloko ofuta facture te?*

Et as-tu obtenu un produit désiré sans payer?

*Mère alulaki kitoko na ngai.*

Mère avait convoité mon charme.

*Mère aza'kolula ngai mpo na ba charme na ngai.*

Mère me convoite pour mon charme.

*Est-ce que soki apesi ngai mbongo*

Si elle me donne de l'argent,

*Akende koloba lisusu*

Devrait-elle aller raconter

*Que ngai naza'kowiye ye?*

Que moi je le lui envie?

*Non.*

**Non.**

*Bapesaki ngai nkombo?*

On m'a donné le nom?

Ch: *Mario!*

**Mario!**

Fr: *Bapesaki ngai nkombo?*

On m'a donné le nom?

Ch: *Mario!*

**Mario!**

Fr: *Bapesaki ngai nkombo?*

On m'a donné le nom?

Ch: *Mario!*

**Mario!**

Fr: *Bapesaki ngai nkombo?*

On m'a donné le nom?

Ch: *Mario!*

**Mario!**

Fr: *Ah! ngai Mario!*

Ah! moi Mario!  
 Ah! nasala boni!  
 Ah! que faire!  
 E'a nkombo na nga'!  
 C'mon nom!

Ch: *Ye moko motindi banto.* 22

Elle seule est l'envoyeuse des messagers.  
*Ye moko moluki ngai.*  
 Elle seule me pourchasse.  
*Ye moko motindi banto.*  
 Elle seule est l'envoyeuse des messagers.  
*Ye moko moluki ngai.*  
 Elle seule me pourchasse.  
*Lelo nkombo na ngai ebebi.*  
 Aujourd'hui j'ai mauvaise réputation.  
*Ngai Mario ee!*  
 Oh! moi Mario! (bis)

Cl: *Nazongeli fiancée na ngai.* 23

Je suis de retour chez ma fiancée.  
*Tovanda pauvres.*  
 [Il convient] que nous restions pauvres.  
*Nabaye bambongo na ye, na bavoiture.*  
 Je bâille de son argent, et des voitures.  
*Tika kotindela ngai banto na bilamba.*  
 Cesse d'envoyer des gens avec les habits.  
*Bilamba osomba*  
 Les habits que tu [m'] as achetés,  
*Pesa baleki na yo balata, mama oyo.*  
 Donne les à tes cadets, qu'ils les portent, maman. (bis)

Fr: *Vraiment! apesa kaka baleki na ye,* 24

Vraiment! qu'elle les donne à ses cadets.  
*Balata.*  
 Qu'ils les portent.

*Nzambe mpe alalaka te!*

Dieu ne dort jamais!

*Nasali makasi; nasilisi kelasi na campus.*

Je me suis efforcé; j'ai achevé les études au campus.

*Publicité Mère asalaki ngai,*

Grâce à la publicité que Mère m'avait faite,

*Nakei koluka mosala,*

Au moment où je vais chercher le travail,

*Nazwi mosala.*

J'en trouve un.

*Nakomi P.D.G.!*

Je deviens P.D.G.

*Vraiment, ngai Mario nakomi P.D.G.!*

Moi Mario, suis-je vraiment devenu P.D.G.!

*Nayebisi secrétaire na ngai: «Keba. Mère wana!*

Je préviens ma secrétaire: «Attention. Cette mère-là!

*Aza'na baantenne ya kosakana te.*

Elle a des antennes en des milieux fort importants.

*Akoyeba que naza'kosala awa.*

Elle saura que je travaille ici.

*Komeka kokotisa ye te.*

Il ne faut pas oser la faire entrer.

*Mpo bacharme na nga',*

Car mon charme,

*Nakoki kozongisela ye lisusu te.»*

Je ne peux plus le lui remettre.»

*«Pardon,» nalobi na secrétaire:*

«Pardon», ai-je dit à ma secrétaire:

*«Okotisi ye,*

«Tu la fais entrer,

*Yo moko okamati kiti na ngai.*

Toi-même tu prends ma place.»

*Nakoka lisusu te, nakoka lisusu te.»*

Je n'en peux plus, je n'en peux plus.»

*Esili, nasuki wana.*

C'est fini, je m'arrête ici.

Ch: *Ye moko motindi banto.*

25

**Elle seule est l'envoyeuse des messagers.**

*Ye moko moluki ngai.*

**Elle seule me pourchasse.**

*Ye moko motindi banto.*

**Elle seule est l'envoyeuse des messagers.**

*Ye moko moluki ngai.*

**Elle seule me pourchasse.**

*Lelo nkombo na ngai ebebi.*

**Aujourd'hui j'ai mauvaise réputation.**

*Ngai Mario ee!*

**Oh! moi Mario! (bis)**

## DISCOGRAPHIE SÉLECTIVE

- Franco, «Farceur», Edipop Production, POP 22, 1983.
- , «Lettre à M. le Directeur Général», in *Choc Choc Choc 1983, Franco et Rochereau*, CHOC 000, 1983.
- , «La réponse de Mario», in *Franco et le T.P. O.K. Jazz*, Production African Sun Music, CHOC 010 A, 1988.
- , «Tailleur», in *Le Quart de siècle de Franco de Mi Amor et le T.P. O.K. Jazz (6 juin 1956 - 6 juin 1981)*, Vol. 3, Edipop Production, POP 03, 1981.
- Franco et O.K. Jazz, *Candidat na biso Mobutu*, Edipop Production, POP 30, 1984.
- , «Cinq ans ekoki», «Salongo alinga mosala», «Votez vert», «République du Zaïre», «Tolanda nzela moko», «Badéputé, mbilinga-mbilinga toboyi», «Belela authenticité na Congrès N° 1 & 2», in *10<sup>e</sup> anniversaire 1965 - 1975*, African & Sonodisc, 360 081, 1975.
- Franco Luambo, «Mario», in *Franco et le T.P. O.K. Jazz chantent Mario*, CHOC 004 A, 1985.
- Luambo Makiadi, «Azwakate azwi lelo», Éditions Populaires 91.446, 1977.
- , «Lisolo ya Adamo na Nzambe», in *Franco et le T.P. O.K. Volume 3*, African & Sonodisc, 360.108, 1977.
- Mayaula Mayoni, «Chérie Bondowe», *Mayaula et O.K.*, ZEBI, M001/A, 1973.
- , «Chérie Bondowe II», *Mayaula et O.K. Jazz*, ZEBI, M003/A, 1973.
- Miyalu et son ensemble, *Mwana'nsuka*, Alamoulé Mazadis, 45T AL-137 4942F cc-42-81, 1981.
- Papa Noël, «Mobali malamumu», in *Le Quart de siècle de Franco de Mi Amor et le T.P. O.K. Jazz (6 juin 1956 - 6 juin 1981)*, Vol. 1, Edipop Production, POP 01, 1981.
- Rachid King, «Sukuma yembe», in *Rachid King in U.S.A.*, Makossa, M2340, 1979.
- Verckys et l'Orchestre VÉVÉ, *Nakomitunaka*, VV.96.