



HAL
open science

Rumba bolingo : transformer la rumba sans jamais la perdre dans un marché musical globalisé

Wendy Mukoko

► **To cite this version:**

Wendy Mukoko. Rumba bolingo : transformer la rumba sans jamais la perdre dans un marché musical globalisé. Sciences de l'information et de la communication. 2023. dumas-04361809

HAL Id: dumas-04361809

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04361809>

Submitted on 22 Dec 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

Mémoire de Master 2

Mention : Information et communication

Spécialité : Communication Marque

Option : Marque, innovation et création

Rumba bolingo

Transformer la rumba

sans jamais la perdre dans un marché musical globalisé

Responsable de la mention information et communication
Professeur Pascal Froissart

Tuteur universitaire : Hécate Vergopoulos

Nom, prénom : MUKOKO Wendy

Promotion : 2022-2023

Soutenu le : 22/09/2023

Mention du mémoire : Bien

Remerciements

Tout d'abord je souhaite remercier mes tuteurs universitaires et professionnels : Madame Hécate Vergopoulos et Madame Béatrice Blanck. Leur conseil, leur écoute, leur patience et recommandation m'ont permis de me mettre sur la voie de références précieuses pour construire ma réflexion.

J'aimerais également remercier tous les professeurs du Celsa pour leur riches enseignements. Mes trois années de formation ont été riches d'apprentissage, j'ai pu profiter d'un cadre très stimulant intellectuellement et dispose aujourd'hui de tout un ensemble d'outils qui me permettent de porter un regard plus critique sur les objets de notre quotidien.

J'aimerais également remercier ma famille, et notamment mes parents, ma cousine Laure et tout ceux qui m'ont soutenu et aidé dans la compréhension de mon objet de recherche. Ce mémoire n'aurait pas pu exister sans vos connaissances et vos compétences linguistiques.

Les échanges avec des personnes du monde professionnel sont essentiels pour ouvrir notre réflexion, je tiens donc à remercier Séverine Berger d'avoir pris le temps de me rencontrer pour échanger avec moi et partager son expertise sur le domaine.

Enfin, je tiens à remercier l'ensemble de mes camarades du Celsa qui m'ont apporté un soutien psychologique sans faille en particulier Céline, Clélia, Hortense et Maïa mais également Nicolas dont le regard externe m'a été précieux.

Grâce à vous tous, les longues nuits d'écriture ont pu être moins solitaires.

Sommaire

Remerciements (p.2)

Introduction (p.3-p.9)

Première Partie : La construction de la rumba congolaise comme genre musical authentique. (p.9-p.25)

I - Un genre musical fabriqué par la ville coloniale (p.9-15)

II - Une musique d'ambiance, lieu de plaintes et de revendication d'une nation (p.15-21)

III - Un genre musical construit comme symbole de l'authenticité africaine (p.21-25)

Deuxième partie : La rumba congolaise exportée, une musique du monde entre standardisation et authenticité. (p.25-45)

I) D'une musica franca à une musique du monde (p.26-32)

II) Transgresser le genre pour mieux s'exporter : l'exemple de Fally Ipupa (p.32-38)

III) Transgression ou soumission : le paradoxe de la globalisation de la rumba (p.38-45)

Troisième partie : La rumba trivialisée, un genre devenu symbole de la diaspora congolaise (p.46-54)

I- La rumba congolaise : un genre qui dégénère (p.46-p.51)

II- La rumba comme lieu de réaffirmation identitaire (p.51-54)

Conclusion (p.54)

Résumé (p.57)

Annexes (p.58)

Bibliographie (p.84)

Introduction

Par leur seule évocation, les termes rumba congolaise suffisent à faire émerger dans les imaginaires tout un monde mélodieux ensoleillé dans lequel les corps défilent, se croisent et vibrent à l'unisson. Mais pour qui a déjà traversé l'espace urbain tentaculaire de Kinshasa, la rumba congolaise peut de prime abord davantage être assimilée à des sons tonitruants où percussions et guitares se mêlent pour se déverser dans la ville anarchique de Kinshasa. Qu'est-ce donc que cette musique qui a réussi à séduire l'UNESCO et figure depuis 2021 au patrimoine mondial de l'humanité insufflant ainsi une vague d'optimisme auprès de toute une communauté ?

Pour définir les contours de ce genre musical nous pouvons dans un premier temps nous référer à la définition qu'en donne l'UNESCO : “La rumba congolaise est un genre musical et une danse populaire dans les zones urbaines de la République démocratique du Congo et la République du Congo¹.” Dans cette définition, nous pouvons observer que l'UNESCO caractérise d'abord cet objet culturel par son rattachement à deux territoires qu'il convient de recontextualiser géographiquement : la République Démocratique du Congo (RDC) et la République du Congo (Congo-Brazzaville). Tous deux situés en Afrique centrale de part et d'autre du fleuve Congo, les deux pays recouvrent respectivement 2,345 millions de km² et 342 000 km² . Au total, ils accueillent 78 millions d'habitants qui appartiennent au groupe des bantous. Les deux pays sont composés de plus de 200 ethnies dont chacune possède sa propre langue. Si le français est reconnu comme la langue officielle des deux pays, d'autres langues locales sont déclarées comme langues véhiculaires nationales : le lingala, le kituba et le tshiluba. C'est dans cet immense territoire que naît la rumba congolaise dans les années 30, alors que les deux pays étaient sous colonisation franco-belge. D'après l'UNESCO cette musique trouverait ses origines dans une danse traditionnelle bantoue (nkumba) et aurait voyagé jusqu'aux Amériques pendant la période de l'esclavage pour ensuite revenir transformée sur le continent africain grâce à des marchands qui emmenaient avec eux sur le bateau des disques 33 tours contenant des musiques tels que le la rumba, le chachacha, le son,

¹ Définition UNESCO

ou encore le boléro. La rumba congolaise est traditionnellement exécutée lors d'événements collectifs publics ou privés (fêtes, deuils, cérémonie religieuse etc...).

Cette caractérisation de la rumba par son attache territoriale soulève toutefois une première question concernant le statut des productions faites et diffusées en dehors de ce territoire et qui s'apparentent formellement à de la rumba congolaise. En effet, si la rumba congolaise est née au Congo, elle a connu depuis les années 60 un rayonnement au-delà du territoire qui lui a valu d'être considérée par certains spécialistes comme une *musica franca*². Aujourd'hui encore, ce genre musical connaît un nouvel engouement grâce à de jeunes artistes tels que Fally Ipupa, Maître Gims, Dadju ou encore Naza qui reprennent ses codes et la modernisent dans des titres devenus célèbres afin de rendre hommage à leurs origines : *Sapés Comme Jamais*³, *Ambassadeurs*⁴, *Mignon Garçon*⁵. Ce regain d'intérêt pour cette musique venue d'ailleurs s'accompagne d'une transformation qui se traduit par l'apparition de nouveaux termes « rumba trap » « rumba urbaine » « rumba tokoss », mais également par de nouvelles pratiques de consommation comme en témoigne le succès du titre *Bloqué* sur la plateforme Tiktok qui a cumulé plus de 280 millions de vues. Du fait de cette internationalisation, il nous semble donc nécessaire de dépasser la seule définition qu'en donne l'UNESCO afin de ne pas nous en tenir à des éléments contextuels qui sont sujets à évolution mais de dégager des caractéristiques formelles de ce genre qui permettrait de penser une unité de toutes les productions musicales qui se désignent comme appartenant au genre de la rumba congolaise. Ainsi l'un des premiers problèmes qui se pose ici concerne la définition de ce genre musical autrement que par des éléments qui lui seraient exogènes.

Cette réflexion autour du genre de la rumba congolaise a suscité notre intérêt pour diverses raisons. D'une part du fait de l'engouement qui se manifeste ces dernières années pour ce genre. Nous voulions comprendre comment la rumba avait pu se faire une place sur un marché occidental alors que les cultures, les habitudes d'écoute, les représentations et les langues sont si différentes. D'autre part parce que réfléchir sur ce genre musical c'était aussi réfléchir sur la trajectoire d'une musique qui a façonné tout un pays voire tout un continent, c'était l'occasion de nous intéresser à une culture qui nous était si proche du fait de nos origines et en même temps si lointaine géographiquement et culturellement parlant. Enfin,

² Bob B White, Notes sur l'esthétique de la rumba congolaise, Érudit 2011

³ Youtube, Maître Gims ft Niska, Sapés comme jamais 2016

⁴ Youtube, Dadju, Ambassadeur (Animateur : Brigade), 2022

⁵ Youtube, 4keus ft Naza, Keblack et Dry, Mignons Garçons, 2017

au-delà d'une curiosité artistique et intellectuelle pour ce sujet, il nous a paru intéressant d'effectuer un projet de recherche sur un sujet qui soit aligné avec notre projet professionnel en conciliant la communication avec les enjeux de l'industrie musicale dans un village global. L'enjeu de ce mémoire est donc d'interroger la rumba congolaise au prisme des enjeux marchands et de la mondialisation afin de comprendre les transformations que pouvait induire l'introduction de ce genre musical dans un marché global. Car comme nous avons pu commencer à le voir, la rumba congolaise a subi de nombreuses transformations depuis sa création au point de devenir presque méconnaissable selon certains artistes qui s'inquiètent d'une disparition possible de la rumba : « Nous risquons d'assister à la disparition de la rumba parce que les jeunes artistes déroutent »⁶. Un constat qui contraste avec le tableau rayonnant qu'on a pu dresser de cette musique de prime abord et qui invite à réfléchir sur les transformations que connaît la rumba à la lumière du concept d'authenticité, un terme souvent utilisé pour caractériser la rumba et qu'il nous faudra définir dans les lignes suivantes. Si le terme authentique est aujourd'hui utilisé en tant que synonyme des termes "vrai" ou "pur" un rapide détour par son étymologie grecque nous apprend qu'il désigne d'abord les choses qui agissent par leur propre autorité. Être authentique consiste donc à ne pas se soumettre à des influences ou attentes extérieures et à rester fidèle à soi et ses propres valeurs. Dans le cadre de la rumba congolaise, le terme authenticité renverrait donc à une rumba qui serait restée fidèle à sa terre d'origine et à l'identité congolaise. Ce paradigme de l'authenticité est omniprésent dans les discours sur la rumba congolaise. Les artistes vantent leur capacité à populariser ce genre musical auprès de nouveaux publics tout en préservant son authenticité, toutefois à l'ère de mondialisation et de la numérisation de la musique, on peut s'interroger sur cette authenticité revendiquée par les rumberos. "Rumba trap" "Rumba urbaine" "Rumba tokoss", tous ces termes ne seraient-ils pas au contraire d'un signe de la vitalité du genre, un voile masquant en réalité un dévoiement, voire une disparition, de ce genre musical ? La rumba congolaise ne serait-elle pas devenue une chimère, un mythe instrumentalisé par les acteurs de l'industrie musicale pour se distinguer dans un marché mondial?

L'établissement d'un tel diagnostic requiert au préalable de définir ce que nous entendons par genre ici entendu comme notion utilisée spécifiquement dans les arts (musique, littérature, peinture). Seulement précisons avant que s'il nous paraît indispensable de définir ce genre ce n'est pas tant pour le restreindre et engager une enquête différenciant les « vrais rumberos »

⁶MBOTE.CD, Le Karmapa dans B-One Music 2023

d'artistes qui ne feraient que la simuler. Au contraire, définir ce genre c'est selon nous se donner les moyens de mieux comprendre tous les enjeux que comportent la transformation et la remobilisation de ce genre, convaincu comme Aristote que plus un concept gagne en extension, plus il perd en compréhension et inversement.

En la matière, le terme "genre" est défini par le CNRTL comme "une classe d'œuvres ou de sujets artistiques ou littéraires, **définis par des caractères communs** déterminant le choix des moyens". Pour caractériser un genre musical on peut s'en référer aux instruments utilisés, aux sujets adressés, à son lieu de destination mais également à sa fonction sociale. Seulement nous verrons au fil de notre développement que cette définition qui s'en tient à des critères purement musicologiques devra être dépassée pour considérer le genre musical dans une approche plus socio-culturelle. Dans son ouvrage "Banding together, how communities create genres in popular music"⁷ la chercheuse Jennifer C. Lena étudie le rôle des communautés dans l'émergence et l'évolution des genres musicaux aux États-Unis d'Amérique durant le XXe siècle. Elle y définit le genre musical comme « système d'orientations, d'attentes, et de conventions liant les industries, les artistes, les critiques et le public dans la fabrication de ce qu'ils identifient comme une forme spécifique de musique ». Cette seconde définition - qui s'inscrit en continuité avec la conception de la communication proposée par l'école Palo Alto - permet de mieux appréhender ce qui se joue dans la construction d'un genre en mettant notamment en lumière le public comme co-acteur de la construction des genres musicaux.

L'enjeu de notre mémoire sera donc d'interroger les transformations que connaît la rumba congolaise à l'heure de sa globalisation en se demandant : **dans quelle mesure la globalisation de la rumba congolaise a transformé son authenticité et son rôle dans la construction de l'identité culturelle congolaise ?**

Hypothèse 1 : La rumba congolaise est un genre musical authentique dans lequel s'exprime l'identité congolaise et ses valeurs.

Dans cette première hypothèse l'enjeu est de tenter une définition de la rumba congolaise afin d'en saisir les caractéristiques et de comprendre comment ce genre musical s'est imposé comme un objet culturel authentique en étant le lieu de construction et d'expression de

⁷ Jennifer C.Lena, *Banding Together, How Communities Create Genres in Popular Music*, Princeton, Princeton University Press 2014

l'identité congolaise à un moment où le pays était en proie à une déculturation du fait de la colonisation belge. A partir d'analyse musicale, d'analyse sémiologique de pochettes d'album d'artistes de rumba congolaise et d'analyses de discours nous essaierons d'évaluer comment la rumba congolaise est, ainsi que le conçoit Claude Lévi Strauss, un langage symbolique exprimant l'histoire, les valeurs et la vision du monde d'une société.

Afin de répondre à cette première hypothèse nous nous sommes appuyés sur des ouvrages d'histoire de la rumba congolaise qui nous ont permis de répertorier les artistes qui ont posé les fondements de ce genre ainsi que des ouvrages de musicologie notamment ceux d'Antoine Manda Tchebwa qui nous ont permis d'affiner nos analyses musicales et sémiotiques.

Hypothèse 2 : Pour se rendre plus attractive sur un marché mondial, cette musique a dû sacrifier son authenticité et se standardiser.

Dans cette seconde hypothèse, il s'agit de questionner comment la globalisation peut affecter les caractéristiques d'un genre musical pour le conformer à des habitudes, des pratiques et mode de consommation d'un public mondialisé menaçant ainsi son existence en tant que genre musical authentique. Pour vérifier cette hypothèse, on s'intéressera spécifiquement aux stratégies mises en place par les artistes pour exporter la rumba congolaise en France. Notre hypothèse s'appuie notamment sur les réflexions menées par Adorno concernant le lien entre culture et marchandisation.

Hypothèse 3 : La rumba congolaise globalisée est un symbole à travers lequel les artistes et les publics de la diaspora réaffirment leur appartenance à la communauté congolaise.

Cette troisième hypothèse s'inscrit dans une continuité avec la seconde. La rumba congolaise qui fait l'objet d'une globalisation est au cœur de processus de circulation qui favorise son rayonnement et sa réappropriation par une diversité de public. Si ces circulations participent à sa réduction musicale elles viennent également enrichir cette musique d'un investissement symbolique toujours plus fort. Notre hypothèse est que ce terme est désormais utilisé en tant que symbole pour marquer son appartenance, son attachement à la communauté congolaise et conférer à son œuvre tout un ensemble de valeurs généralement associé à cette musique tels que l'authenticité, la fierté nationale. Nos réflexions s'appuient notamment sur le concept de

trivialité mis en place par Jeanneret dans sa réflexion sur la circulation et les appropriations des objets culturels.

Afin de répondre à notre problématique, notre mémoire suivra nos trois hypothèses en se basant sur le plan ci-dessous :

Dans une première partie on s'attachera à la genèse de ce genre musical pour voir comment ce genre musical a été le lieu d'expression du quotidien et des aspirations d'une société congolaise en quête d'identité. On verra d'abord qu'il s'agit d'une musique essentiellement urbaine qui naît du contact entre la culture traditionnelle congolaise et le reste du monde dans un contexte colonial , puis nous verrons que cette musique a joué un rôle politique dans la ville au sens où elle a opéré un nouveau partage du sensible tout en contribuant à la revalorisation de l'héritage culturel congolais.

Dans notre seconde partie on étudiera l'impact de la globalisation sur ce genre musical à travers une analyse des stratégies musicales et de communication mises en œuvre pour valoriser ce genre auprès d'un nouveau public français dans une industrie musicale très cloisonnée. On s'intéressera notamment au cas Fally Ipupa, artiste congolais qui participe à faire rayonner le genre de la rumba congolaise au-delà de l'Afrique. Ce succès de la rumba congolaise s'explique par sa capacité à se diffuser au-delà du cercle restreint des musiques du monde pour être distillée au sein des musiques urbaines. On interrogera cette fusion entre rumba congolaise et d'autre genre musicaux à la lumière du concept de standardisation développé par Adorno pour questionner comment elles réactivent des logiques de pouvoir au sein même du champ musical.

Enfin dans une dernière partie, on verra comment cette musique fait l'objet d'appropriations diverses par une population qui cherche à réaffirmer son identité. Ces appropriations sont à l'origine d'une trivialisation de cette musique mais loin d'appauvrir cette musique, nous verrons qu'au contraire elle refont de la rumba congolaise un espace de négociation culturelle dans lequel s'exprime l'identité des diaspora congolaises.

Première Partie : La construction de la rumba congolaise comme genre musical authentique.

Comme nous avons commencé à le souligner dans notre introduction, la rumba congolaise peut d'abord être présentée comme un genre musical précis qui vaut comme langage exprimant une certaine identité de la population congolaise. L'enjeu de cette première partie sera donc de caractériser ce genre musical et de l'explorer en tant que langage symbolique pour tenter de comprendre ce qui y est exprimé. A travers notre développement nous tenterons donc d'interpréter les rythmes, la structure musicale des morceaux mais également les thématiques des musiques à la manière de signifiant composant l'unité "rumba congolaise" afin d'évaluer la validité de notre première hypothèse selon laquelle la rumba congolaise serait un genre musical authentique dans lequel s'exprime l'identité congolaise et ses valeurs.

I - Un genre musical fabriqué par la ville coloniale

"La culture est à la fois enracinement et déracinement. Enracinement au plus profond de sa terre natale : dans un héritage spirituel. Déracinement ou ouverture aux apports féconds des civilisations étrangères." (L.Senghor)⁸

a) Un genre musical urbain

Parmi les premières difficultés qui se sont posées pour engager notre réflexion, celle consistant à définir notre objet fut l'une des tâches les plus compliquées. En effet la rumba congolaise nous est très vite apparue comme un objet difficilement saisissable car soumis à des transformations incessantes. Le terme renvoie aussi bien à une musique qu'une danse et a traversé les époques sous des formes musicales très différentes : soukous, tcha-tcho, ndombolo. Afin d'en poser une définition claire et de constituer un corpus cohérent il nous a fallu repasser par ce qui définit un genre musical. La notion de genre est une question qui a fait l'objet de réflexions multiples dans divers champs de discipline comme en littérature, en sociologie, en ethnomusicologie ou encore en philosophie du langage. Alors que certains présentent le genre musical comme une étiquette produite par le marketing pour classer les

⁸ L.Senghor, Liberté 5, Le dialogue des cultures 1993

musiques et donner des repères aux consommateurs⁹, d'autres définissent le genre comme un marqueur social de distinction (Bourdieu) ou "comme un système d'orientation, d'attente et de convention qui relie les industries, les musiciens, les critiques et dans la construction de ce qu'ils identifient comme une sorte de musique distincte des autres" (Jennifer C. Lena)¹⁰. Si ces définitions présentent de nombreux points intéressants notamment en ce qu'elles nous permettent de mettre en évidence des rapports de pouvoir et les violences symboliques à l'œuvre dans les champs musicaux, elles ne nous permettent pas de définir concrètement des éléments sur lesquels nous appuyer pour définir notre objet. Ainsi, afin de mettre en évidence les éléments qui caractérisent notre objet, il nous a paru intéressant de procéder par distinction. En effet, lorsqu'on écoute des musiques appartenant au genre de la rumba congolaise, on est tout de suite frappé par l'usage répandu d'instruments comme la guitare, la basse, l'accordéon, le saxophone. En revanche, les instruments traditionnels tels que le likembe, le ndungu ou encore les cloches utilisées dans la musique traditionnelle congolaise -Musique ya mboka - frappent par leur absence. Pour caractériser cette musique on pourra donc commencer par les différences qu'elle présente avec les musiques traditionnelles congolaises.

Contrairement à la musique traditionnelle la rumba congolaise se distingue d'abord par l'usage d'instruments latino et occidentaux qui ont gagné les côtes africaines et conquis les villes en période de colonisation franco-belge. L'analyse que nous avons réalisée de la chanson "Marie Louise" de Wendo Kolosoy¹¹ met en évidence l'usage d'une guitare et d'une basse mais également d'une clave, instrument utilisé dans les musiques cubaines pour marquer le rythme de la chanson. Cette présence d'un rythme marqué par la clave on peut la retrouver dans une série de musique appartenant au genre de la rumba congolaise comme Ata Ndele d'Adou Elenga¹² ou Bokilo Mabe de Wendo Kolosoy¹³, musiques dans lesquelles on distingue également une variété d'instruments venus d'Occident tels que la guitare, l'accordéon ou le saxophone. Cette diffusion des instruments occidentaux s'explique par l'apprentissage fait de ces instruments au sein des écoles catholiques par les *indigènes* dans le cadre de la mission civilisatrice, mais aussi par les échanges marchands qui s'opèrent entre la

⁹ Radio France, Pourquoi dis-t-on de la musique classique qu'elle est classique, 2016

¹⁰ Jennifer C. Lena, *Banding Together, How Communities Create Genres in Popular Music*, Princeton, Princeton University Press 2014

¹¹ voir annexe 1, grille d'analyse musicale

¹² *ibid*

¹³ *ibid*

région et l'Amérique latine permettant aux musiciens congolais de découvrir les musiques et danses latines sur des disques 33 tours amenés par les coast men¹⁴.

L'un des autres éléments qui différencie la rumba congolaise des musiques traditionnelles réside dans les procédés musicaux qui sont utilisés. Alors que les musiques traditionnelles congolaises sont fondées sur des modes pentatoniques anhémioniques,¹⁵ les musiques de rumba congolaise se fondent, elles, sur des gammes dites harmoniques à partir des modes du Do et du La. À cette utilisation de gamme différente s'ajoute également une organisation différente des chants qui dans la musique traditionnelle sont principalement des chants polyphoniques. Dans son propos sur les chants polyphoniques Oriane Marck explique que cette superposition de voix se fait sans contours mélodiques précis. Si une ligne mélodique est donnée comme indication à l'ensemble des membres du groupe, chacun s'y ajuste à sa façon. La rumba congolaise en revanche, est un chant qui convoque plusieurs voix au sein d'un orchestre mais la structure des chants s'assimile plus à un chant choral qu'à un chant polyphonique avec une même ligne mélodique pour les choristes et un chant lead porté par le chanteur principal. Cette division entre chanteur leader et orchestre se retrouve dans la structure des noms des orchestres : Franco & le T.P Ok Jazz, Tabu Ley Rochereau & l'African Fiesta, Dr Nico & l'African Fiesta Sukisa. Là encore, la présence de ces nouveaux systèmes musicaux s'explique historiquement par l'éducation musicale dispensée par les missionnaires catholiques auprès des populations *indigènes* et la diffusion faite de chants grégoriens mais également de musiques profanes comme celles de Tino Rossi.

Enfin, notre dernier point sur la distinction entre musique traditionnelle et rumba congolaise concerne la fonction qu'occupent ces musiques au sein de la société. Toujours d'après Oriane Marck, les musiques traditionnelles congolaises occupent une place prépondérante dans le fonctionnement de la communauté. Il s'agit d'ailleurs de musique qui sont exclusivement fonctionnelles. Elles accompagnent des rites religieux, des célébrations comme des mariages, des naissances, des enterrements, des moments de travail collectifs, elles rythment la vie des sociétés congolaises. La rumba congolaise, en revanche, est une musique de loisirs qui à son origine ne s'inscrit pas dans des pratiques collectives. Son mode de diffusion témoigne par ailleurs de nouvelles pratiques ne consistant pas seulement à faire ou écouter de la musique, mais à la consommer. Dès ses débuts la rumba congolaise fait l'objet d'une commercialisation, les studios d'enregistrement par des commerçants grecs et portugais impriment des CD 45 tours, elle est largement diffusée à la radio et dans les radios

¹⁴ Bob.W White, Rumba Rules, The Politics of Dance Music in Mobutu's Zaire, Duke University Press 2008

¹⁵Marck, Oriane, La musique traditionnelle dans la société traditionnelle au Kongo XVe-XIXe siècle, 2012

des bars. Le temps de la musique et le temps de l'écoute sont donc complètement décorrélés, alors que traditionnellement le fait musical est strictement rivié à l'instant présent, ici sa dématérialisation et son caractère analogique le sépare du temps de la vie des auditeurs.

b) un genre musical entre tradition et modernité

Si l'on a vu que la colonisation et les échanges commerciaux entre la région et les Amériques ont favorisé la diffusion de ces musiques venues d'ailleurs auprès des musiciens locaux, cette diffusion prend plus la forme d'une réappropriation que d'une imitation. Que ce soit dans la manière de jouer d'un instrument, de chanter ou bien dans l'usage qui est fait des langues, nos analyses musicales et sémiotiques mettent en évidence un décalage entre la forme originelle et l'usage qui en est fait par les musiciens. Si l'on reprend l'exemple de la guitare dont l'usage s'est largement diffusé auprès des musiciens de rumba congolaise, l'ethnomusicologue Mondo Mubanza¹⁶ souligne la proximité sonore entre le son de la guitare des musiciens congolais et le son du likembe, un instrument traditionnel d'Afrique central. Les analyses musicales que nous avons pu réaliser mettent en effet en avant un jeu de guitare très rythmé qui repose sur l'enchaînement très rapide de notes pincées, avec un son produit dont le timbre est aigu et métallique rappelant ainsi le son des lames métalliques du likembe. Notre analyse de corpus montre également l'usage prédominant du lingala ou de langues régionales comme le kikongo ou le tshiluba qui sont aussi un moyen pour les musiciens congolais de penser et de chanter en dehors de la langue de l'opresseur. Dans sa thèse "La Musique comme Rapport aux temps, Chroniques et diachroniques des musiques urbaines congolaises" David Nadeau Bernatchez qui essaie de retracer une généalogie entre la rumba congolaise et musiques congolaises traditionnelles s'appuie sur les travaux A.P.Merriam pour souligner les points communs existant entre l'ensemble des musiques bantoues. Merriam¹⁷ explique notamment que les musiques bantoues sont essentiellement des mélodies au rythme binaire, où la voix est accompagnée d'instruments, un élément commun à l'ensemble des musiques rumba congolaise. D'autres éléments nous ont semblé caractéristiques de notre corpus : une différence très marquée entre couplet et refrain, des textes répétitifs, la grande place laissée à l'improvisation. Notre analyse du titre *Ami Benatar* du musicien Jhimmy¹⁸ va dans ce sens et confirme l'existence de lien entre ce genre musical

¹⁶ Mubanza, Mondo Regards rétrospectifs sur la contribution des musiques traditionnelles à l'enrichissement de la musique moderne au Congo, Itinéraire et Convergence de Musiques Traditionnelles d'Afrique 2005

¹⁷ A.P Merriam, Democratic Republic of Congo, Groove online, Oxford, Oxford University, Press 2001

¹⁸ voir annexe 1, grille d'analyse musicale.

moderne et la musique traditionnelle : tout d'abord on note dès l'ouverture de cette musique la présence d'une guitare, dans un jeu qui contrairement aux musiques de rumba congolaise classique surprend par ses timbres moins aigües et sa sonorité moins métallique. Dans cette chanson l'artiste leader et guitariste Jhimmy chante en lingala, langue parlée par l'ensemble des populations congolaises. En terme de structure on peut noter un schéma assez répétitif avec une strophe qui est répétée à cinq reprises tout au long du morceau sur fond d'une boucle jouée à la guitare et qui connaît de légères variations au fil du morceau. Cette structure répétitive peut être mise en parallèle avec la structure répétitive propre aux musiques congolaises traditionnelles et peut rappeler par son aspect cyclique et entêtant la transe chamanique répandue dans diverses sociétés africaines. S'il ne s'agit bien sûr pas ici de transe chamanique, on peut émettre l'hypothèse que la répétition et le rythme sont utilisés par le musicien pour progressivement engager le corps du public dans la performance afin de susciter chez lui l'envie de danser. De plus, en étudiant plus précisément ce qui se passe dans ces strophes entêtantes on peut noter en réalité l'alternance entre un appel et une réponse, qui s'entend dans l'alternance entre le chanteur leader et le chœur "Que le feu / Monte, Ami/Benatar". Là encore, cet aspect nous rappelle finalement la dimension collective des musiques traditionnelles congolaises qui n'étaient pas jouées par un groupe particulier mais engageaient au contraire l'ensemble des membres de la communauté par la voix ou par la danse faisant ainsi de la musique un fait collectif. O.Marck¹⁹ pointe d'ailleurs dans les chants traditionnels l'existence de deux formes : les chants responsoriels d'une part et les chants antiphonés de l'autre. Chacune de ces formes impliquant l'alternance entre un chœur et un soliste dans le chant.

Les autres analyses musicales que nous avons réalisées attestent de l'omniprésence de ces caractéristiques : l'usage de rythme rapide, la structure répétitive, la dimension responsorielle, les apostrophes et l'association systématique entre musique et danse qui est rendue sensible par la présence du cében, une partie dédiée à l'improvisation musicale dans laquelle le rythme s'accélère pour faire danser le public. Enfin pour achever sur les proximités que l'on retrouve entre les musiques traditionnelles et la rumba congolaise, il faut souligner bien qu'elle ne soit pas première dans les morceaux, la dimension didactique qui se manifeste dans les chansons de rumba congolaise par l'introduction d'une morale, d'un aphorisme ou encore de proverbe qui entendent proposer des principes de conduites pour

¹⁹Marck, Oriane, La musique traditionnelle dans la société traditionnelle au Kongo XVe-XIXe siècle, 2012

mener une vie bonne. Ainsi l'on retrouve dans la chanson Loi de Koffi Olomide²⁰ le proverbe suivant "L'homme prudent voit le mal de loin", qui invite les auditeurs à faire preuve de vigilance, ou bien encore dans la chanson AVC (Mouvison) du Karmapa "Comment se fait-il que l'ennemi le plus redoutable sois bien souvent celui que ta main nourrit, celui que tu aimes plus que ta propre vie"²¹. Cette dimension moralisatrice renoue avec l'une des fonctions des chants traditionnels qui participaient dans les sociétés traditionnelles à diffuser des valeurs, conseils et bonnes pratiques.

Tous ces éléments font que l'on peut caractériser la rumba comme une musique urbaine moderne. En effet la rumba congolaise est le fruit d'un syncrétisme culturel entre l'Amérique latine, l'Occident et la culture congolaise, syncrétisme qui est le signe même de la ville car si la colonisation s'étend sur l'ensemble de la région Congo, c'est exclusivement dans les espaces urbains qu'on assiste à ce mélange de population. Habitée à la fois par les *indigène*, qui ont quitté leur village pour venir travailler en tant qu'ouvrier, les *mundele*²² qui appartiennent à la classe dominante et occupent essentiellement des postes de fonctionnaires ou commerçants, et par d'autres populations noires d'Afrique de l'Ouest désignées par l'expression *coast men* (ouvriers venus au Congo sous l'impulsion de sociétés anglaises), la ville est le théâtre du métissage culturel. C'est cette mixité ethnique et culturelle caractéristique de la ville que l'on retrouve dans la rumba congolaise et qui marque son ancrage dans cet espace. Inspirée du son cubain, du high-life ghanéen mais aussi par les musiques occidentales, les musiciens congolais absorbent les sons de ces cultures venues d'ailleurs pour les mêler à une tradition musicale congolaise. Ce métissage culturel on peut le définir comme "un double processus d'acculturation et d'enculturation"²³. D'acculturation d'une part car dans un territoire où la population congolaise était coupée de sa culture traditionnelle et victime de l'oppression belge, elle a intégré la culture de l'opresseur par ses instruments et l'instruction musicale qui leur était donnée. D'enculturation ensuite car malgré cette rupture avec les traditions pendant la période coloniale, les musiciens congolais ont réussi à s'approprier ce genre en y réinjectant des caractéristiques propres à leur culture ; musiques, danses et langues traditionnelles. La rumba congolaise devient un lieu où faire circuler les valeurs, les mœurs et comportements propre à la culture congolaise. En somme, on peut véritablement considérer la rumba congolaise comme un langage symbolique qui

²⁰ voir annexe 1, grille d'analyse musicale

²¹ voir annexe 1, grille d'analyse musicale

²² *mundele* terme utilisé au Congo pour désigner le colon blanc.

²³ Brigitte et Jean Massin, Histoire de la Musique Occidentale 1987

vient exprimer un nouveau rapport au monde structuré par la ville. Langage, rythme, structure mélodique viennent constituer un système de signes qui viennent connoter une urbanité propre aux populations congolaises urbaines.

II - Une musique d’ambiance, lieu de plaintes et de revendication d’une nation

“Mes pennes sont faites de toutes les cultures musicales entrecroisées qui, au-dessus de notre ciel d’Afrique centrale, ont tracé un parallélogramme de sons dont il n’a été retenu chez nous qu’une architecture simple. La case que nous habitons, même si elle ne repose que sur trois accords principaux, do, fa et sol, est celle qui abrite depuis deux générations complètes nos rêves et nos préoccupations.” Sylvain Bemba ²⁴

Dans notre premier axe nous avons pu dégager des caractéristiques formelles et esthétiques de la rumba congolaise et expliquer comment loin d’être arbitraires ces éléments s’enracinent dans une expérience de la ville et de la colonisation. Ces premiers éléments nous ont permis de définir l’objet de notre étude, seulement, pour mieux saisir le lien entre rumba congolaise et identité congolaise il nous faut désormais l’envisager au-delà d’une simple catégorie esthétique. Aux éléments composants un genre musical, l’anthropologue D.Nadeau Bernatchez ajoute en plus des déterminations musicales, que le genre renvoie également à “des attitudes et des comportements sociaux qui débordent la pratique sonore tout en l’encadrant : mode et habillement, valeurs, langage et attitude”²⁵. Dans notre second axe nous continuerons donc d’explorer la rumba congolaise en tant que genre en nous penchant désormais sur comportements sociaux, les valeurs et nouveaux imaginaires associés à ce genre musical urbain.

a) la rumba comme art de vivre : une musique de l’ambiance

L’émergence de la rumba congolaise va être à l’origine de la diffusion d’un nouvel art de vivre en rupture avec la vie du village qui va progressivement organiser l’ensemble de la vie sociale des populations urbaines aussi bien autochtones qu’allochtones : l’ambiance. Pour

²⁴ Sylvain Bemba, cité par Manda Tchewwa, Terre de la chanson : la musique zaïroise hier et aujourd’hui, édition Duculor 1996

²⁵ D.Nadeau Bernatchez La Musique comme Rapport aux temps, Chroniques et diachroniques des musiques urbaines congolaises, 2013

définir ce style de vie, on peut se référer aux travaux de T.K. Biaya^{26*} qui présente l’ambiance comme un art de vivre hédoniste pratiqué dans les villes et reposant sur un trio de trois figures emblématiques de la ville moderne : le *mundele*, l’*ambianceur* et la *ndumba*. Le *mundele* est un terme utilisé sous la colonisation pour désigner l’homme blanc qui appartient à la classe dominante. T.K Biaya fait l’hypothèse que ce vocable viendrait du mot kikongo “*nlelele*” qui signifie vêtement, renvoyant ainsi au fait que le bourgeois est celui qui est recouvert de vêtement de la tête au pied. Le deuxième membre de ce trio, l’*ambianceur* renvoie à l’homme, généralement autochtone qui aime se parer, se rendre au bar, danser, boire et fréquenter les femmes libres, les *ndumba* troisième élément de notre trio. L’*ambianceur* se construit en miroir du *mundele*, et reprend ses codes, ses pratiques et ses imaginaires. Pour se départir de la réputation de *voyou* qui était collée aux artistes, ces derniers reprennent par exemple les codes de l’homme distingué autrement dit l’homme blanc et adoptent le costume à trois pièces comme signe distinctif d’appartenance à une élite comme on peut le voir sur les pochettes d’albums des premiers orchestres²⁷. Ces signes distinctifs de richesses vont évoluer dans le temps vers des tenues plus luxueuses au point que cet élément de parure fait aujourd’hui partie intégrante de l’image de l’artiste. On peut citer à ce titre le musicien Papa Wemba²⁸ qui participe à faire rayonner le mouvement des *sapeurs* à travers ces tenues vestimentaires excentriques, mais également Fally Ipupa ou encore Koffi Olomide²⁹ qui sont connus pour leur style vestimentaire singulier. Loin d’être un simple élément anecdotique, cette pratique reflète d’abord la prétention des lives de rumba congolaise à être de véritables spectacles dans lesquels chacun se montre et met en scène sa réussite sociale. Dans son livre *Rumba Rules*³⁰, Bob W.White décrit le déroulement d’un live, et met notamment en lumière la phase de préparation qui est cruciale pour les artistes. Ces derniers cherchent des vêtements, des accessoires auprès de leur proche ou bien des magasins de vêtements neufs ou d’apparence neuve “pour montrer qu’ils ont des fans”, marquer leur réussite.

Au-delà de la diffusion d’un nouvel idéal de vie, on voit se répandre une nouvelle conception du couple qui n’est plus tournée vers la vie de famille mais devient une affaire individuelle. Un nouvel archétype féminin se dessine et les discours qui le consacrent empruntent aux codes de l’amour courtois. La femme qui était confinée dans l’espace domestique et restreinte aux tâches du foyer apparaît dans la rumba congolaise comme un

²⁶Biaya, T. K. “*La Culture Urbaine Dans Les Arts Populaires d’Afrique: Analyse de l’ambiance Zaïroise.*” Revue Canadienne Des Études Africaines, vol. 30,1996, *JSTOR*

²⁷ voir annexe 3, analyse sémiotique pochettes d’album

²⁸ voir annexe 4, tenue des chanteurs de rumba congolaise

²⁹ *ibid*

³⁰ Bob B. White, *Rumba Rules : the politic of dance music in Mobutu’s Zaire*, 2008

objet ambivalent de désir et de conquête. L'homme adopte les codes de l'amour courtois et chante sa beauté. Dans cette nouvelle représentation qui est faite de la femme, on note parfois un syncrétisme entre l'amour courtois d'une part et le culte de Mami Wata. L'homme célèbre la beauté de la femme et s'abandonne à elle de la même façon que le chevalier se soumettait à sa dame mais aussi de la même façon que les hommes s'abandonnaient à Mami Wata dans la légende. Cet archétype féminin on le retrouve dans la chanson Parafifi de l'orchestre Grand Kalle et l'African Jazz³¹. Dans le morceau, les chanteurs s'adressent à Félicité dans les termes suivants : 'Ma belle créature, je me donne totalement à toi' ; "ton visage me rend complètement fou, ta dentition est pareille à l'or". On retrouve ici la présence d'un discours courtois mêlés à la figure de Mami Wata : la mise en avant d'une beauté absolue, la comparaison à l'or, le tout causant la perte de l'amant. De même dans la chanson Lolita par l'orchestre Tabu Ley Rochereau et l'African Fiesta, l'amant dévoue son être entier à sa bien aimée : "Tu me manques tellement que j'en meurs, mon coeur et ma pensée je te les donne". L'archétype est tenace et la représentation de la femme qui fait souffrir par son excès de beauté traverse la littérature musicale congolaise se retrouvant ainsi chez Fally Ipupa "La sorcière de ma vie, c'est toi chérie", Koffi Olomide "il t'aime, il t'aime mon coeur, il ne fait que ça, il t'aime tellement qu'il saigne".

L'une des autres qualités propre à l'homme de la ville c'est sa capacité à s'ambiancer c'est à dire à profiter des plaisirs de la vie tels que boire, s'amuser, faire la fête, des valeurs qui viennent irriguer la représentation qui est faite de la ville. Les chansons faisant l'éloge de ce mode de vie sont nombreuses : Gaston M'Bemba Ndoumba³² mentionne la chanson d'Ange Linaud Ba Beaux Gosses Ya Brazza dans laquelle sont exaltés les plaisirs de la ville. La chanson de Grand Kallé et l'African Jazz Lipopo Ya ba Nganga dépeint la ville comme lieu de festivité et de perte "Kinshasa, quelle ville à problème. Tous les jours c'est la fête" "Je n'ai plus un rond en poche, tu me dis de me maîtriser mais comment faire devant toutes ces beautés" . La ville est présentée comme le lieu d'ambiance par excellence : "La ville de Kinshasa fait toujours la fête, on y a toujours un verre à la main" , "Que des problèmes à Kinshasa, la fête est une activité quotidienne ici". Cette association à la fête se voit également dans les noms des groupes African Fiesta Sukisa, African Fiesta National. Enfin, l'autre élément tangible qui illustre le lien entre la rumba congolaise et l'ambiance figure dans la structure même de cette musique. La danse qui occupe une place centrale dans cette musique va prendre une place toujours plus grande pour répondre à la demande d'un public en quête

³¹ voir annexe 2, traduction chansons rumba congolaise

³² Gaston M'Bemba Ndoumba, Sociologie de la chanson congolaise, 2013

sans cesse de divertissement. C'est ainsi que l'on voit au fil de l'histoire du genre les musiques s'allonger pour laisser une place plus importante au *seben*, partie de la musique où la musique accélère et les instruments en particulier la guitare s'adonnent à une improvisation pour faire danser l'ensemble des membres du public. Cette transition qui s'opère au début de l'histoire de la rumba congolaise avec le groupe *Zaiko Langa Langa* perdure encore aujourd'hui. Les musiques passent d'une durée de 3:00 pour atteindre en moyenne 10 minutes et peuvent aller jusqu'à 20 minutes. La rumba congolaise qui rythme le quotidien des populations congolaises agit alors comme une musique de délasserment grâce à laquelle chacun peut s'oublier, oublier ses problèmes du quotidien et rejoindre une liesse collective le temps d'une chanson. L'usage d'un animateur, nommé *atalaku* (en français : celui qui crie) se répand également à partir des années 80 grâce à une innovation du groupe *Zaiko Langa Langa*. L'art de l'*atalaku* consiste à ambiancer le public, c'est-à-dire à générer chez lui une euphorie à l'aide d'onomatopée, de cri, d'aphorisme qui sont sans rapport nécessaire avec le texte de la chanson. Aujourd'hui demeure encore cette figure emblématique qui permet d'engager des interactions plus nombreuses avec le public pour l'intégrer davantage dans le fait musical. Dans la chanson *Elo, Kamangu, Zaiko Wawa*³³ on entend par exemple au cours du *seben* des sifflements, les expressions "Gauche ! / Droite !" "Pesa/ Kitisa/ Kitisa/ Matisa" "Neu ! Neu ! Neu!". On retrouve le même procédé dans le titre *Loi de Koffi Olomide*³⁴ où l'*atalaku* répète en boucle "Tala mingeli, mingeli mingeli mingeli oh ngeli eh", il finit par lancer comme un cri d'appel "Ndombolo ! Ndombolo ya soin, Ndombolo Sala to bina kitisela po na Quartier Latin", faisant ici référence à une danse populaire pour inviter l'ensemble des auditeurs à danser. Ici le souci premier n'est pas le sens que porte les mots mais leur sonorité et l'action qu'ils peuvent produire sur le public.

b) une réorganisation de la société autour de l'ambiance

La rumba congolaise a participé à façonner la ville et à créer de nouveaux modes de sociabilité distribuant ainsi les rôles entre les populations et opérant un nouveau partage du sensible. Dans son entretien avec Christine Palmiéri publié dans la revue de science humaines *Érudit*, le philosophe Jacques Rancière auteur du *Partage du sensible*, définit son concept partage du sensible de la façon suivante : "Le partage du sensible, c'est la façon dont les formes d'inclusion et d'exclusion qui définissent la participation à une vie commune sont

³³ voir annexe 1

³⁴ibid

d'abord configurées au sein même de l'expérience sensible de la vie. (...) il s'agit de savoir d'abord comment l'ordre du monde est pré-inscrit dans la configuration même du visible et du dicible, dans le fait qu'il y a des choses que l'on peut voir ou ne pas voir, des choses qu'on entend et des choses qu'on n'entend pas, des choses qu'on entend comme du bruit et d'autres qu'on entend comme du discours”³⁵. On comprend à travers cette définition que Rancière propose ici un concept pour penser l'organisation politique de l'espace public et les relations de pouvoirs qui s'y déploient. A partir de ce concept, il est possible de mieux saisir l'organisation politique de Léopoldville (actuelle Kinshasa) et comment elle est remise en mouvement par la rumba congolaise.

Initialement, le colon y structurait les régimes de visibilité. Le blanc et sa culture étaient défini comme appartenant au domaine du visible et le noir et sa culture indigène comme appartenant au domaine de l'invisible. L'un des exemples phares de la mise en œuvre de ces régimes de visibilité est la charte coloniale de 1908 aussi appelée loi sur le gouvernement du Congo-Belge du 18 Octobre 1908 dans laquelle fut décidée l'interdiction des associations ethniques, invisibilisant ainsi les lieux de sociabilité des populations noires. Un autre exemple assez parlant concerne la réglementation de la circulation des populations noires. La ville faisait l'objet d'une ségrégation avec un quartier réservé à la résidence des populations noires et un autre quartier réservé aux populations blanches concentrant l'ensemble des richesses, des lieux de divertissement et bénéficiant des innovations architecturales de l'époque. Les populations noires pouvaient s'y rendre mais devaient respecter un couvre-feu et regagner leur quartier à partir d'une certaine heure. Dans cette configuration on voit que noirs et blancs coexistent isolés les uns des autres et entretiennent essentiellement des rapports dominants-dominés, mais le succès de la rumba congolaise qui va toucher aussi bien les populations noires que les populations blanches va mettre à mal ce régime ségrégationniste et définir de nouveaux régimes de visibilités avec de nouveaux modes de sociabilités. L'historien T.K Biaya³⁶ montre comment le phénomène de rumba confère au bar une place centrale dans la vie de la cité. Ils deviennent les lieux d'ambiance par excellence et attirent toute la population. Dans ces espaces se mélangent blancs et noirs mais aussi hommes et femmes et plus précisément femmes noires. Alors que celles-ci étaient confinées à l'espace domestique au village, en ville elles se font ndumba et accèdent à une visibilité nouvelle dans l'espace public.

³⁵ Jacques Rancière “Le Partage du Sensible” dans *Érudit* 2003

³⁶Biaya, T. K. “*La Culture Urbaine Dans Les Arts Populaires d’Afrique: Analyse de l’ambiance Zaïroise.*” *Revue Canadienne Des Études Africaines*, vol. 30,1996, *JSTOR*

Plus qu'un art de vivre, l'ambiance apparaît véritablement comme une posture existentielle qui permet de tenir dans un environnement rude et traversé de tension. Dans ce genre musical qui fait danser toute la ville s'exprime aussi les peines et les difficultés des populations urbaines. Ainsi la ville qu'on a pu voir dépeinte comme lieu de l'ambiance par excellence précédemment, est aussi construite comme lieu de perdition. Elle est un lieu d'apparat, de rivalité mais aussi un lieu où vie festive se conjugue avec une vie de misère. Le thème du manque d'argent est récurrent dans les musiques appartenant à ce genre musical telle que *Taxi bus ya ford* de Tabu Ley Rochereau³⁷. Dans cette chanson on entend l'ambivalence de la ville, lieu de loisirs et de jouissance "Kinshasa, ville de plaisir, on s'est habitué à la misère", Kinshasa est aussi le lieu où l'on éprouve sa misère "mon père est sur le point de mourir mais je manque d'argent pour pouvoir le rejoindre".

c) une musique qui moralise l'espace public

Au-delà d'opérer un nouveau partage du sensible, on peut considérer que la rumba congolaise est politique dans la mesure où elle participe au bon fonctionnement de la société et de la vie politique. Elle participe à créer des valeurs communes du fait d'artistes qui s'érigent souvent en figure moralisatrice. Ces valeurs sont essentiellement héritées de l'idéologie protestante et tournent autour du travail, de la vie honnête et du respect des anciens. Le titre de Tabu Ley Rochereau *Congo Avenir*³⁸ réalisé en 1997 appelle par exemple les populations congolaise à se mettre au travail pour participer à la revalorisation du Congo : "Le temps où l'on gaspillait les richesses du Congo doit prendre fin, l'heure est venu d'arranger le Congo, jeunes et vieux mettons nous au travail". Ce thème du travail comme vertu permettant de réparer le Congo on le retrouve également dans le titre de Koffi Olomide³⁹ "Touche pas à ma Constitution", et dans celui du Karmapa "Monsieur le député"⁴⁰. Un autre exemple de cette fonction moralisatrice à trait à la vie conjugale. Comme on a pu voir précédemment, le style de vie de l'ambiance favorise les rencontres entre les hommes blancs, les hommes noirs et les ndumba. T.K Biaya⁴¹ montre dans son ouvrage comment ces nouvelles dynamiques mettent en péril la stabilité du couple traditionnel. La ville devient alors le théâtre d'une décadence morale où

³⁷ voir annexe 2, traduction paroles de chansons rumba congolaise

³⁸ ibid

³⁹ voir annexe 1, analyse musicale

⁴⁰ ibid

⁴¹ Biaya, T. K. "La Culture Urbaine Dans Les Arts Populaires d'Afrique: Analyse de l'ambiance Zaïroise." Revue Canadienne Des Études Africaines, vol. 30, 1996, JSTOR

l'infidélité est légion, comportement condamné par de nombreux artistes rumba dans leurs œuvres telles que Tshala Muana dans son titre "Akouffa, la bonne à tout faire". Ce rôle de censeur moral perdure encore aujourd'hui et nombreuses sont les chansons où les musiciens appellent par exemple les citoyens comme les personnalités à se comporter de manière éthique. Dans les titres évoqués précédemment on retrouve par exemple dans Monsieur le Député de Karmapa un artiste qui appelle le député à faire le travail pour lequel il a été élu. De la même façon dans Touche pas à ma Constitution Koffi Olomide dénonce les abus de pouvoir des élus, Mario du TP Ok jazz dénonce lui les violences conjugales.

III - Un genre musical construit comme symbole de l'authenticité africaine

Pour clôturer la première partie de notre réflexion sur ce genre musical et son lien avec l'identité congolaise, il faut désormais comprendre comment ce genre musical n'est pas seulement langage symbolique exprimant l'identité congolaise, mais il est également construit comme symbole national et transnational au prisme de la valeur d'authenticité.

a) La rumba comme symbole de la créativité d'une nation

Afin de comprendre comment la rumba s'est imposée comme un symbole national, il nous a paru intéressant d'analyser en premier lieu les discours d'escorte qui accompagnent cette musique et viennent construire les représentations collectives qui sont faites de cette musique. En croisant les discours d'artistes, avec ceux de politiques, de journalistes mais aussi ceux portés par des chercheurs en ethnologie et en musicologie, on observe une forme de consensus sur l'origine qui est prêtée à cette musique. Le terme rumba aurait été importé de Cuba vers le Congo grâce à des commerçants qui ont fait découvrir cette musique auprès des populations congolaises. Seulement les discours soulignent également que le terme rumba est lui-même un mot dérivé d'un mot plus ancien "nkumba" qui signifiait nombril, et renvoyait à une danse traditionnelle du Bas-Congo dans laquelle homme et femme dansaient l'un contre l'autre, produisant ainsi un frottement des nombrils. Cette danse aurait voyagé à Cuba durant le commerce triangulaire, se serait progressivement transformé en rumba et serait ensuite revenu à son berceau originel au Congo. Si la filiation entre la rumba congolaise et la rumba cubaine est incontestable car présente au sein même des sonorités comme on l'a vu

précédemment, ce récit masque les autres influences que l'on a pu mettre en évidence précédemment telle que l'influence des musiques ganhébennes ou encore des musiques européennes qui ont pourtant profondément marqués la rumba congolaise. L'étymologie du terme rumba fait d'ailleurs toujours débat et certains spécialistes affirment plutôt que le mot rumba serait dérivé d'une expression espagnol "rumbear" qui signifierait bouger, danser, faire la fête. Nous avons cherché à comprendre les fonctions que jouent ce récit. En analysant ces discours, il a été possible de mettre en évidence la mobilisation des ressorts du récit historique par l'usage de temps du passé, de références datées, la construction d'une chronologie partant de la naissance et allant jusqu'à l'époque contemporaine au temps d'énonciation de ce discours, discours entremêlés à un discours nationaliste vantant des qualités associées à l'identité congolaise : la créativité artistique, le talent musical. L'objectif de ces discours est donc de s'appuyer sur cette odyssee de la rumba pour attester la paternité du Congo sur ce genre musical, faisant ainsi de la rumba un genre authentiquement congolais, authenticité à prendre ici comme certification des origines de cet objet culturel. Une fois l'authenticité de ce genre posé, il peut alors devenir un symbole intemporel de la créativité, du génie musical et de la résilience des populations congolaises.

b) un symbole de l'indépendance et de l'authenticité congolaise

Indissociable de l'identité congolaise et de sa créativité, la rumba congolaise va également être construite comme un symbole national voire même transnational de l'indépendance. Les liens entre rumba congolaise et politique existe dès les débuts de ce genre musical comme en témoigne le titre *Ata Ndele d'Adou Elenga*⁴² dans lequel le chanteur prédit la fin de la colonisation ou le titre *Unités Africaines de Franklin Boukkaka*⁴³ seulement ils vont se renforcer dans les années 60 avec le titre *Indépendance Cha Cha*⁴⁴ du groupe African Jazz qui va accompagner la déclaration d'indépendance du Congo et s'imposer comme hymne officieux de cette nouvelle République. Ces événements vont faire de la rumba congolaise un lieu privilégié de célébration de cette indépendance si bien que celle-ci fera suite à la décolonisation l'objet d'une instrumentalisation par les politiques pour promouvoir et intégrer les populations dans un mouvement de retour à l'authenticité, une doctrine politique et culturelle portée par le président Mobutu qui prône la désaliénation par le recours aux valeurs

⁴² voir annexe 1

⁴³ voir annexe 1

⁴⁴ voir annexe 6, analyse Indépendance Cha Cha

proprements africaines. Cette politique de l'authenticité passe par une zaïrianisation des noms, ainsi le Congo Belge devient La République du Zaïre, Léopoldville est renommée Kinshasa, les noms chrétiens et occidentaux sont supprimés au profit de noms africains, et un certain nombre de politiques culturelles sont mises en place pour revaloriser les cultures traditionnelles. Ainsi, Mobutu appelle les artistes à valoriser l'héritage culturel traditionnel du Congo et l'on voit l'authenticité s'imposer comme une valeur centrale structurant la musique et la présentation de soi des artistes. La rumba congolaise devient alors le lieu de revalorisation des cultures traditionnelles et les artistes ont recours à l'utilisation d'instruments traditionnels, de danse et de langues locales. L'artiste Tshala Muana réalise des chansons en tshiluba, langue des peuples du Kasai et remet au goût du jour le Mutuashi, une danse traditionnelle⁴⁵, Papa Wemba membre de l'orchestre Viva La Musica puise dans le folklore pour sa chanson Analengo⁴⁶ dans laquelle il chante en tetela et recours à l'usage d'instruments traditionnels comme la sanza. On peut citer également le titre Bana Zebola de Koffi Olomide dans lequel celui-ci rend hommage à un rituel congolais de danse de possession. A travers leurs œuvres les artistes cherchent à nourrir un sentiment de fierté d'appartenir au Congo et célèbrent la beauté de leur pays. On le voit notamment dans la chanson Congo Avenir de Tabu Ley Rochereau où ce dernier met en avant toutes les richesses du Congo⁴⁷,

c) une authenticité au service d'enjeux politiques et marchands

Dans un dernier temps on peut interroger cette authenticité de la rumba congolaise au prisme des transformations que celle-ci a pu subir suivant les époques. Si l'on a pu voir auparavant que ce genre musical est d'abord le fait d'ouvriers qui jouent sur leur temps libre, le succès que cette musique rencontre auprès du public congolais et sa portée symbolique en font très tôt une musique sujette à des appropriations marchandes et politiques qui ne vont pas être sans effet sur les composantes de cette musique. Dès les années 40, les artistes de rumba congolaise sont intégrés au système de l'industrie musicale en rejoignant de premières maisons de production tenues le plus souvent par des commerçants allochtones grecs tels que les éditions Ngoma fondé par Nico Jeronimidis ou le label Opika fondé par les frères Benatar, mais elles sont également rattachées à son lieu de diffusion le bar *-nganda-*. Ce lien

⁴⁵ voir annexe

⁴⁶ voir annexe 1

⁴⁷ voir annexe 2

transparaît jusque dans le nom des orchestres qui vont s'identifier par rapport à leur studio d'enregistrement ou le bar où ils ont l'habitude de performer : Ok jazz renvoyant à l'OK bar, Bana Loningisa renvoyant au studio Loningisa. Le lieu de diffusion et les pratiques de consommation vont jouer un rôle central dans la composante de cette musique dans laquelle les artistes vont intégrer des éléments répondant à la demande d'un public en quête de toujours plus de divertissement, d'animation : les parties instrumentales s'allongent, le *seben* s'institue en une norme, les orchestres se modifient pour intégrer des *atalakus*, personnes chargées d'ambiancer le public. Mais l'une des transformations les plus importantes que va connaître cette musique du fait de son intégration dans les industries culturelles et de la professionnalisation des artistes va être l'émergence du *libanga*. En écoutant des titres de rumba congolaise, un auditeur non averti peut être surpris par la prolifération de dédicaces qui survient au cours des morceaux. Ces dédicaces qui sont d'abord une façon pour les artistes de rendre hommage (on peut citer pour exemple l'hommage rendu par Jhimmy aux frères Benatar dans son titre *Ami Benatar*) vont devenir une source de revenu essentiel dans un contexte de paupérisation des artistes. Dans son ouvrage *Rumba Rules*, Bob W.White⁴⁸ met en lumière comment la politique d'authenticité du président Mobutu a conduit à un effondrement de l'industrie musicale. L'expulsion des propriétaires occidentaux conduit à la fuite des détenteurs des studios d'enregistrement, les nouveaux propriétaires congolais manquent d'expertise et les musiciens doivent trouver de nouvelles sources de revenus en se liant avec des figures politiques et économiques. Ces derniers recourent aux artistes de rumba congolaise pour faire la démonstration de leur leadership et rémunèrent les artistes afin que leurs noms soient chantés. Cette pratique du *libanga* rend la rumba congolaise perméable à des appropriations marchandes, et de nombreuses entreprises s'appuient sur les artistes pour faire connaître leur marque ou leur offre. Ainsi le chanteur Tabu Ley Rochereau vante les performances des bus Ford dans sa chanson *Taxi bus Ya Ford*, le chanteur Papa Wemba vante lui l'excellence du service d'exportation Kin Service Express dans son titre *Saï Saï*⁴⁹, le chanteur Koffi Olomide fait les éloges de la marque de bière Skol dans sa chanson *Skol Mandra Mandra*⁵⁰. Ce qui est intéressant à noter dans ces appropriations marchandes c'est l'invisibilisation complète des enjeux marchands que peuvent comporter ces musiques. En écoutant *Taxi Bus Ya Ford*, la musique semble parfaitement authentique : elle reprend les codes rythmiques et musicaux de la rumba congolaise, le chanteur fait le récit du deuil

⁴⁸ Bob.W White, *Rumba Rules, The Politics of Dance Music in Mobutu's Zaire*, Duke University Press 2008

⁴⁹ voir annexe 1

⁵⁰ *ibid*

imminent de son père ce qui apporte une touche personnelle à la chanson, et un rôle essentiel est joué par les instruments notamment la guitare qui est en lead sur la partie d'improvisation. Les phrases qui s'apparentent le plus au discours publicitaire "Et alors, pourquoi ne monterais-je pas dans le bus Ford, c'est pas si mal" "Je n'ai plus d'argent pour prendre un taxi, laisse moi monter dans le bus Ford qui m'amènera à destination"⁵¹, s'intègrent au reste du discours. On observe le même mécanisme dans le titre Skol Mandra Mandra, où les enjeux marchands sont masqués sous une apparente authenticité, si bien que l'on peut presque parler d'une publicitarisation⁵² de la musique.

Ainsi, au cours de cette première partie on a pu voir comment la rumba congolaise est un genre musical authentique avec des caractéristiques propres liées à son contexte urbain et son ancrage dans l'histoire du pays et l'identité congolaise. Notre première hypothèse est donc validée, mais la notion d'authenticité posée doit être nuancée au vu des diverses appropriations politiques et marchandes dont ce genre musical fait l'objet. On passe ainsi de l'authenticité intrinsèque d'un genre qui ne se définit et n'obéit qu'à ses propres normes, à l'authenticité externe d'un genre qui se voit conférer la fonction symbolique de représenter une identité congolaise fantasmée auprès des populations congolaises.

Après avoir établi une définition de ce qu'est la rumba congolaise et son rôle identitaire, il convient à présent de comprendre comment celle-ci se transforme pour conquérir un marché mondialisé et comment cette mondialisation affecte le lien existant entre rumba congolaise et identité.

Deuxième partie : La rumba congolaise exportée, une musique du monde entre standardisation et authenticité.

La rumba congolaise connaît aujourd'hui un rayonnement international et participe à façonner les représentations de l'identité congolaise en dehors du territoire. D'abord diffusée dans l'ensemble du continent africain, elle gagne les pays d'Occident dès les années 40 grâce aux échanges constants qui existent entre les colonies et les États colonisateurs mais cette mondialisation interroge. En effet, la première partie a montré que la rumba congolaise est

⁵¹ voir annexe 2

⁵² La fin de la publicité? Tours et contours de la dépublicitarisation, Valérie Patrin Leclère, Caroline Marti de Montety, Karine Berthelot-Guiet, 2014

une musique avec des codes musicaux spécifiques à la culture congolaise et qui s'inscrit dans des pratiques de cette société. D'un territoire à l'autre, d'une culture à l'autre, comment la rumba congolaise parvient à s'exporter tout en restant authentique, c'est-à-dire fidèle à elle-même ? La mondialisation n'est-elle pas inévitablement synonyme d'une perte d'identité ? C'est ce que nous essaierons d'explorer dans cette deuxième partie en interrogeant les stratégies artistiques mises en œuvre pour conquérir un public international mais également les stratégies marketing et les espaces de diffusion utilisés pour accompagner la réception de cette musique.

I) D'une musica franca à une musique du monde

a) la rumba congolaise à la conquête de l'Afrique

Pour comprendre le processus de mondialisation de la rumba congolaise, on peut dans un premier temps s'intéresser à la façon dont elle gagne toute l'Afrique. Dans notre première partie nous avons pu voir que la rumba congolaise est une musique-monde qui mélange des musiques venues d'Occident, d'Amérique et d'Afrique, mais c'est aussi une musique qui va rejaillir sur le reste du monde et notamment sur le continent africain grâce à l'œuvre d'artistes qui vont chercher à exporter cette musique dans d'autres pays africains.

Pour comprendre ce rejaillissement il faut d'abord souligner que la rumba congolaise est une musique qui a très tôt été portée par des artistes provenant d'autres pays. Dans les orchestres les plus légendaires on pouvait retrouver des artistes tels que Sam Mangwana musicien angolais du groupe African Fiesta, Zachary Jhimmy musicien centrafricain ou encore Manu Dibango, musicien camerounais membre d'African Jazz. Si l'on s'intéresse à la façon dont sont diffusées les musiques de rumba congolaise dans les autres pays d'Afrique noire, on observe l'absence de stratégie spécifique. Il semble y avoir une affinité naturelle entre les diverses scènes musicales africaines. Dans son article "La ville des auditeurs : radio, rumba congolaise et droit à la ville dans la cité indigène de Léopoldville (1949-1960)"⁵³, Charlotte Grabli évoque l'existence d'un système médiatique commun entre les différents états de l'Afrique équatoriale, elle cite par exemple le média RCBA (Radio Congo Belge Africaine) qui joue un rôle considérable sur la diffusion de la rumba congolaise à travers les territoires urbains, et également "Émissions Africaines. Ces médias créent les conditions

⁵³ Charlotte Grabli, La ville des auditeurs : radio, rumba congolaise et droit à la ville dans la cité indigène de Léopoldville (1949-1960)

nécessaires à la constitution de référents musicaux communs entre pays et ce, au-delà des spécificités que comportent chaque culture musicale si bien que l'on peut considérer dans une certaine mesure que le public d'Afrique équatoriale constitue une seule et même communauté d'écoute. Cette existence d'une communauté d'écoute sans frontière, on la voit à travers le cas de la musique Indépendance Cha Cha par exemple, une musique qui va être affectée par ce que l'on peut désigner avec Yves Jeanneret comme le phénomène de la trivialité. Cette musique composée à l'occasion de la déclaration d'indépendance du Congo dans le cadre de la Table Ronde, devient pendant la vague de décolonisation un hymne des indépendances africaines et ce malgré la présence de caractéristiques proprement congolaise comme l'utilisation de langues locales (le tshiluba, le kikongo), la présence de référentiels propre à la scène politique congolaise. Un autre exemple emblématique du rayonnement de la rumba congolaise dans d'autres pays africains est l'œuvre de la chanteuse Tshala Muana, qui s'est particulièrement fait connaître en Côte d'Ivoire. De la même façon lorsqu'on étudie son oeuvre, on constate que son oeuvre s'inspire essentiellement des traditions culturelles congolaises : elle chante en lingala et en tshiluba, elle met en avant la danse traditionnelle luba le mutuashi, mais malgré ces spécificités culturelles son oeuvre parvient à s'exporter. Le rayonnement de la rumba congolaise dans l'ensemble de l'Afrique fait d'elle, selon les propos de Bob W.White, une "musica franca"⁵⁴, mais qu'en est-il dans les pays occidentaux?

b) la rumba congolaise, une musique du monde à la conquête de l'Occident

Pour répondre à la question posée, nous avons choisi de nous concentrer strictement sur l'industrie musicale française du fait des affinités historiques qui existent entre les deux Congo et la France. Nous repartirons donc de la spécificité du système musical français et notamment de l'invention de la catégorie musique du monde pour comprendre la logique de diffusion de la rumba congolaise en France.

Apparu en 1980 pour qualifier les productions musicales non occidentales, le terme "musique du monde" de l'anglais "world music" relève d'une catégorie qui s'inscrit dans une catégorie plus large dénommée "musiques actuelles". Cette dernière a été inventé dans les années 90 sous l'effet de la Direction Régionale des Affaires Culturelles et a été consacré par l'usage par le Ministère de la culture qui crée en 1997 la Commission nationale des musiques actuelles et met en place un système de soutien aux Scènes de Musiques Actuelles (SMAC)

⁵⁴ Bob B White, Notes sur l'esthétique de la rumba congolaise, Érudit 2011

par la Circulaire du 18 août 1998⁵⁵. L'invention du terme musique actuelle visait à revaloriser les musiques qui étaient dites jusque là "populaire", face à la musique dites classique (anciennement désigné par l'expression musique savante) terme renvoyant à l'ensemble de la production musicale de tradition écrite et regroupant une multitude de courants musicaux comme la musique baroque, la musique classique, la musique romantique etc... Les musiques actuelles comprennent ainsi l'ensemble des musiques amplifiées et se subdivisent en trois catégories : la variété (pop, le rap, le rock, électro, hip-hop), le jazz, les musiques du monde. Alors que les musiques venues d'ailleurs sont longtemps demeurées l'objet privilégiés d'anthropologues, ethnologues et ethnomusicologues qui se sont intéressés aux pratiques culturelles de société autochtones dont leur musiques, le sociolinguiste Philippe Blanchet montre comment l'usage de ce terme s'est largement diffusé au delà de ces cercles. Dans son enquête⁵⁶ il interroge la base de données Europresse sur un ensemble de médias francophones écrits depuis 1945 et note qu'entre 1961 (date de sa création) et 1989, le terme à été utilisé en moyenne 0.8 fois / an, l'usage croît considérablement dans les années 90 et atteint un usage de 275 fois par an, cet usage est multiplié par près de 36 fois entre 2001 et 2021 et est redescendu à 6500 fois par an au cours de l'année 2022⁵⁷, des chiffres qui sont à corrélés avec la multiplication des médias dédiés aux musiques du monde. AParallèlement à l'attention plus grande que portent les médias pour les musiques du monde dans les années 80, on observe également la multiplication des concerts d'artistes de rumba congolaise dans des salles françaises. À ce titre quelques concerts ont fait date : à l'Olympia à guichet quasiment fermés se sont succédés les artistes Tabu Ley Rochereau & l'Afrisa International (1970), Koffi Olomide & Quartier Latin (1998), TP OK Jazz à la Mutualité (1993), Papa Wemba & Viva la Musica au Théâtre de la Ville et à la Halle de Villette (1986). Cette diffusion de la rumba congolaise est notamment permise par des mesures de politiques culturelles et de financements mises en œuvre par le ministère de la Culture présidé par Jack Lang pour soutenir l'ensemble des musiques actuelles de façon égale.

Les années 80 ont donc été un contexte plus que favorable à la diffusion de cette musique venue d'ailleurs, mais l'on peut désormais s'intéresser plus précisément aux stratégies musicales et marketing mises en œuvre par les artistes pour conquérir ce nouveau public mûre à la réception de musique venue d'ailleurs. Quelle image est vendue par ces artistes aux publics d'Occident ? Dans quelles mesures est-ce que ces artistes parviennent à rester authentique tout en ouvrant cette musique à de nouveaux publics?. Pour répondre à ces

⁵⁵ Ministère de la culture, Circulaire du 18 août 1998

⁵⁶ Philippe Blanchet, Les "Musiques du monde" en question, dénomination et domination, 2022

⁵⁷ cf annexe

questions nous avons analysé les supports de communication chargés de promouvoir ces artistes, des vidéos de concert qui permettent de comprendre l'expérience proposée mais aussi la typologie des publics. Les conclusions que l'on a pu tirer de ces analyses croisées sont assez équivoques. D'une part, on observe sur les affiches de concert un travail consistant à lisser leur particularité culturelle : ils sont représentés comme des figures statutaires de la rumba congolaise, et vêtus avec des tenues qui dans l'imaginaire congolais sont traditionnellement associés au *mundele*, ce qui nous a amené à conclure que les artistes n'étaient pas représentés en tant que porteur de l'identité congolaise. Toutefois l'analyse de discours et d'images que nous avons pu réaliser dessine dans une certaine mesure une tension entre conformisme et authenticité. Une voix off occidentale présente par exemple le chanteur Tabu Ley présente comme un businessman "à l'américaine", "propriétaire d'orchestre, directeur d'une agence artistique, propriétaire d'immeuble et flottes de véhicules", mais le chanteur revendique également le devoir de représenter la culture congolaise lors de son concert à l'Olympia : "ce show doit présenter quelque chose d'africain et de congolais", "quand on veut rester original nous devons faire demi tour à notre folklore, à nos traditions pour avoir quelque chose de purement congolais". Dans cette vidéo on peut suivre une trajectoire de la modernité à un retour aux origines, on passe de l'espace de la ville lieu de performance de l'artiste, à son lieu de répétition, son foyer familial, au village dans lequel sont présentées au public des femmes en pagne qui exercent une danse traditionnelle originellement utilisée comme rituel de délivrance, pour clôturer la vidéo sur un retour à la ville. Les concerts semblent également le lieu de déploiement d'une performance parfaitement authentique fidèle à l'ambiance congolaise qui régnait dans les *ngandas*. Si l'on se réfère au concert donné par le chanteur Koffi Olomide au Zenith de Paris⁵⁸, de l'entrée jusque dans la salle, tout semble converger vers une représentation de la culture congolaise : chansons en lingala, défilé de sapeur, présence d'*atalaku*, danse congolaise populaire, l'artiste mobilise l'ensemble des éléments qui sont constitutifs de la rumba congolaise. Ainsi si l'on doit caractériser l'expérience proposée par ces artistes de musique du monde, on peut considérer qu'il s'agit avant tout d'une expérience authentique, mais quels sont les publics qui s'engagent dans cette expérience de l'authenticité ? En d'autres termes, les musiques du monde sont-elles parvenues à s'imposer comme une musique grand public ou bien demeurent-elles malgré les politiques culturelles mises en œuvre, des musiques de niche victime d'*a priori* et de représentations négatives ?

⁵⁸ voir annexe 5

c) musique du monde : une étiquette enfermante porteuse d'un regard colonial

À l'ère d'internet et des plateformes de streaming, l'accès aux musiques du monde entier n'a jamais été autant à portée de main et pourtant force est de constater que les musiques du monde restent encore les parents pauvres de l'industrie musicale. Une étude de 2021 réalisée par le IFPI sur la consommation de musique des français révèle que sur leur dix genres musicaux préférés, la musique du monde arrive seulement à la neuvième place. Notre entretien avec Séverine Berger dans lequel elle qualifie les musiques du monde “de niche musicale pas connu forcément du grand public” confirme par ailleurs ces chiffres. Il semble donc que la pénétration des musiques du monde dans les habitudes d'écoute des français se fait difficilement. Afin de comprendre les représentations que se font les publics français de cette catégorie, nous les avons interrogés à travers un sondage Google Form. Si l'on voit à travers ce sondage que la conception même de musique du monde n'est pas nécessairement clair dans leur esprit, elle est le plus souvent objet de représentation exotisante et constitue dans l'imaginaire des publics un ailleurs musical : “une musique non occidentale”, “une musique exotique” “une musique qui recourt le plus souvent à des instruments peu commun dans le monde occidentale”. Cette qualification correspond à l'usage commun qui est fait du terme musique du monde pour désigner l'ensemble des musiques non-occidentales. L'Occident est pensé comme la référence à partir de laquelle qualifier la musique, et la catégorie musique du monde est d'emblée pensée comme une musique en marge des autres genres que sont la pop, le rap, le rock, le jazz, or comme le rappelle Séverine Berger à travers l'exemple de l'artiste Baloji, les artistes de musique du monde naviguent entre plusieurs style : rap, rumba congolaise, électro. Au vu de ces considérations il nous a paru intéressant d'interroger le concept de musique du monde afin de mettre à jour l'imaginaire qu'il renferme. Dire musique du monde, c'est d'emblée s'extraire du monde, poser tout ce qui n'est pas soi, c'est à dire tout ce qui n'est pas occidental, comme un objet à appréhender, à explorer. Une vision qui s'inscrit dans un imaginaire ethnocentré et colonialiste dans lequel les territoires d'Asie, d'Afrique et d'Amérique Latine sont des lieux exotiques à explorer pour satisfaire la curiosité de l'individu blanc. Cette objectivation s'est notamment traduite entre le XIXe et le XXe siècle par l'existence d'exposition coloniale qui consistait pour la France à donner en représentation les cultures traditionnelles, authentiques de ses colonies. Ce regard exotisant, l'artiste Dilo productrice d'un projet à la croisée entre électro et mayola⁵⁹

⁵⁹définition Wikipédia: musique et danse de la Réunion héritière des pratiques musicales des esclaves et aujourd'hui déclarée Patrimoine culturel mondial immatérielle par l'UNESCO.

l'interroge dans un article du média indépendant spécialisés dans les musiques du monde AuxSons : *“J’ai l’impression qu’en France, particulièrement, cette case et mon origine insulaire m’enferment et m’obligent : il faut que je sonne un peu »soleil », que je véhicule l’odeur des litchis, que ma musique amène à rouler des hanches, sans harmonies trop complexes, que ce soit plutôt chaloupé, alors que des fois, j’ai juste envie de balancer un set électro bien lourd et bien binaire”*⁶⁰. Alors la question se pose, faut-il en finir avec la catégorie musique du monde?

Pour répondre à cette question, il nous a fallu dépasser nos premières considérations sur cette catégorie pour s’en référer à la façon dont cette musique est conceptualisée par le Ministère de la Culture. En la matière, le PRÉAC conçoit les musiques du monde comme “des outils de questionnement et d’approfondissement sur la diversité culturelle sous l’angle artistique, humain, historique, sociétal”. D’après cet organisme la musique du monde permet “de rendre proche ce qui paraît lointain, rendre familier ce qui paraît étranger ou différent...”. On voit à travers ces propos que la musique du monde est avant tout conçue comme un espace de dialogue, un lieu de questionnement des identités et de rencontres des cultures. Or cette définition, il semble que l’on puisse aujourd’hui l’appliquer à de nombreuses musiques qui ne relèvent pourtant pas des musiques du monde. L’œuvre de la chanteuse Aya Nakamura qui bénéficie aujourd’hui d’une notoriété internationale et est catégorisée comme une chanteuse pop urbaine est un lieu de rencontre des cultures qui mélange à la fois pop, zouk, kompa, rap. De la même façon un artiste comme MHD qualifié par l’industrie musicale de rappeur, décrit ses productions musicales comme de l’afro-trap, un mélange entre un style de rap particulier et des musiques africaines comme le coupé-décalé, rumba congolaise, afro-beat. Les exemples sont nombreux et posent la question de la pertinence de ce terme dans un monde globalisé où les musiques du monde entier s’influencent les unes les autres, d’autant plus que la catégorie musique du monde semble davantage agir comme un repoussoir que comme un facteur d’attractivité auprès du grand public.

II) Transgresser le genre pour mieux s’exporter, l’exemple de Fally Ipupa

Désuet, enfermant, stigmatisant, le terme de musique du monde semble cumuler les tares et être un obstacle à la reconnaissance des artistes qui se voient astreint à des canaux de communication et de diffusion très spécifiques par cette catégorisation. Or, aujourd’hui, il

⁶⁰ Auxsons, Les “Musiques du monde en question” en finir avec l’étiquette ? Anne Laure Lemancel

semble que la rumba congolaise ait réussi à s'imposer comme bien plus qu'une musique du monde comme en témoigne son rayonnement dans des canaux de diffusions grand public? Dans notre deuxième partie il s'agira justement de voir comment ce genre a réussi à sortir du giron des musiques du monde pour adresser un marché global et comment cette globalisation a affecté le genre ? Cette réflexion nous permettra de répondre à notre hypothèse qui avance que pour s'exporter la rumba congolaise a dû sacrifier son authenticité, et se standardiser.

a) Kiname par Fally : la promesse d'un style unique

Afin de comprendre comment la rumba congolaise a réussi à séduire le grand public on s'est penché sur l'œuvre de Fally Ipupa qui constitue aujourd'hui l'artiste phare acteur de la globalisation de la rumba congolaise. S'il s'est d'abord fait connaître en 1999 au Congo en tant que chanteur et danseur au sein de l'orchestre Quartier Latin de l'artiste Fally Ipupa, il mène depuis 2006 une carrière solo qui lui vaut d'être reconnu par la scène internationale, l'artiste cumule les récompenses dans des cérémonies du monde entier : artiste masculin de l'année en Côte d'Ivoire (2007), meilleure chanson de l'année Trace Africa (2017), meilleur artiste d'Afrique All Africa Music Award (2018), meilleur artiste francophone aux African Entertainment Awards USA (2022) et plus récemment en 2023 dans le cadre de la cérémonie française dédiée aux musiques urbaines organisée par Yard, une Flamme pour l'ensemble de sa carrière. Dans ces interviews, l'artiste met en avant le fait qu'il soit à l'origine d'un style unique la "tokooos music", style qui donne son nom à ses deux projets Tokooos et Tokooos II et qui lui a permis de s'ouvrir à l'international. En analysant les titres que composent ces albums on a pu voir que cette globalisation s'est faite en s'appuyant sur les musiques urbaines et leurs acteurs. Cela se voit d'abord au niveau de la production : l'artiste a fait appel à des professionnels étrangers spécialistes des musiques urbaines. Il s'est associé au label Elektra France qui appartient à la maison de disque Warner Music France et entouré d'un certain nombre de compositeurs et producteurs français et belge bien établis dans le milieu des musiques urbaines comme Junior Alaprod qu'on retrouve sur les projets d'artistes comme Guy2bezbar ou encore Tiakola, Le motif qui s'occupe notamment des productions de la rappeuse Shay, Christian Dessart ou encore Julio Masidi. Dans ses albums, on voit que l'artiste s'associe également à de nombreux artistes phares des musiques urbaines et connus du grand public, sur Tokooos on retrouve par exemple Aya Nakamura, MHD, Naza, Dadju ou encore Booba. Dans nos analyses on s'est particulièrement intéressé au titre Kiname réalisé en featuring avec le rappeur Booba. Sorti le 13 décembre 2016 pour promouvoir la

sortie de l'album, ce single peut réellement être pensé comme un objet marketing comprenant une promesse. L'enjeu de notre analyse était donc de comprendre quelle était cette promesse et qu'est ce qu'elle révélait du projet de l'artiste. Nos analyses nous ont permis de mettre en évidence un double ancrage du titre d'une part du côté des musiques urbaines, plus précisément du côté du rap et de l'autre du côté de la rumba congolaise⁶¹. En effet dans le clip sont mobilisés une série de signes renvoyant à la culture rap que ce soit dans l'univers posé dans le clip qui joue avec les codes des clips de gangsta rap, dans les thématiques abordées mais aussi dans les sonorités notamment avec l'usage d'appareil électronique comme la boîte à rythme ou le vocodeur. Ces éléments sont combinés avec d'autres signes visuels et acoustiques qui relèvent davantage de la rumba congolaise comme la place centrale accordée à la guitare électrique dans la mélodie, l'association qui est faite entre musique et danse et notamment la représentation d'une danse qui se fait avec les hanches comme la rumba, et l'usage du lingala dans certaine partie du morceau. Le contrat posé par ce single est donc celui d'un mélange, d'une rencontre entre ces deux univers comme le laisse entendre le néologisme Kiname, une fusion entre Kinshasa la ville de la rumba et Paname. On retrouve la même logique dans les autres titres réalisés en featuring où chaque artiste apporte avec lui son propre univers musical. Si Fally se présente comme pionnier de ce mélange, la formule est aujourd'hui adoptée par divers artistes de rumba congolaise qui veulent faire rayonner leur musique auprès du public Occidental. On citera par exemple le chanteur Koffi Olomide qui a réalisé des featuring avec les artistes urbain Naza, Keblack sur le titre Pi Pi Pi⁶² dans lequel on retrouve les mêmes codes : univers de la fête, opulence et objectification de la femme.

Enfin, on peut voir que cette stratégie consistant à s'appuyer sur les musiques urbaines pour élargir son public se déploie également dans la stratégie de communication de l'artiste qui va mobiliser des canaux de communication habituellement peu préemptés par les musiques du monde. En premier lieu, on peut voir que grâce à ses featuring l'artiste Fally Ipupa accède à des médias qui traditionnellement ne mettent pas en lumière les artistes de rumba congolaise pas plus que d'autres artistes de musique du monde, il a par exemple été reçu sur le média de rap Skyrock dans le cadre de l'émission « Planète Rap ». Son ancrage dans les musiques urbaines est aujourd'hui pleinement établi puisque l'artiste se voit reçu sur des plateformes comme Yard, Booska P, Clique ou encore Views. Aujourd'hui, l'artiste travaille également sa visibilité sur des nouvelles plateforme comme Tiktok qui lui permet de

⁶¹ voir annexe 6

⁶² ibid

toucher une audience plus large et plus jeune. Ainsi, son titre Bloqué a par exemple fait l'objet d'un challenge tiktok pour promouvoir la sortie de l'album et créer de la viralité.

b) s'ouvrir en continuant de cultiver l'authenticité

On voit donc que la globalisation de la rumba passe par un processus d'urbanisation et l'adoption d'une stratégie de communication qui s'appuie sur des médias prescripteurs des tendances musicales du public fan de musique urbaine. Pour autant, dans la culture congolaise la valeur d'authenticité est demeurée encore centrale et fait partie de l'horizon d'attente des auditeurs. Les artistes sont conçus comme des ambassadeurs de la culture de leur pays et se doivent d'y rester fidèle sous peine de vives critiques et accusations de trahison, on lit par exemple dans les commentaires de l'artiste : "vieux fally toujours dans l'imitation, il veut faire comme les rihanna, les beyonce"⁶³, un commentaire qui vient mettre en garde l'artiste contre une trop grande américanisation de son œuvre. Afin de comprendre quelle posture est adoptée par l'artiste vis à vis de ce paradigme et comment il parvient à se représenter comme une personne authentique on s'est notamment appuyé sur les travaux d'E. Goffman qui conceptualise les notions de présentation de soi et de façade dans son ouvrage *Mise en scène de la vie quotidienne*⁶⁴. Dans ce livre il cherche à comprendre "comment une personne dans les situations les plus banales se présente elle-même et son activité aux autres, par quels moyens elle oriente et gouverne l'impression qu'elle produit sur eux, et quelles sortes de chose elle peut ou ne peut pas se permettre au cœur de sa représentation". Goffman pose donc la pratique de présentation de soi comme une pratique normative qui oblige l'individu à tenir un rôle. En repartant de cette idée, on a donc cherché à comprendre quel rôle se donne l'artiste et à quelle fin ? L'analyse de ses interviews⁶⁵, mais également sa façon de se présenter au quotidien sur instagram⁶⁶ nous a permis de rassembler divers éléments qui constituent dans les termes de Goffman sa façade (vêtements, éléments de langage, gestuelle corporelle) et dégager une diversité de rôles auxquels se prête l'artiste pour convaincre de son authenticité. Parmi ces rôles figurent le rôle de l'enfant du pays Mwana Mboka, le rôle du héros national et le rôle de l'artiste. L'artiste réaffirme son héritage, ses origines en mettant en avant Bandale, son quartier d'origine, mais aussi en célébrant son appartenance à l'ethnie Bantou : "je suis un guerrier, bantou", une manière de montrer qu'il

⁶³ voir annexe 7

⁶⁴ E. Goffman, *La Présentation de soi. La Mise en scène de la vie quotidienne I*, Éditions Minuits, 1973

⁶⁵ voir annexe 8

⁶⁶ voir annexe 9

n'oublie pas d'où il vient. Sur scène également l'artiste se veut représentant de son pays, ainsi par exemple il n'hésite pas à se vêtir d'un abacost au motif léopard, une tenue qui renvoie au régime de Mobutu et sa politique de l'authenticité durant laquelle le costume occidental était prohibé et les hommes congolais se devaient de porter l'abacost. On observe également sur ses réseaux sociaux que l'artiste se présente comme un héros national qui participe à la défense et la protection de son peuple. Ainsi sur son instagram⁶⁷, il est possible de retrouver une série de posts qui mettent en avant ses actions humanitaires menées dans le cadre de la Fally Ipupa Foundation, ou de post qui le représente en train d'être adoré par son public. D'autres éléments font partie de ce que l'on peut désigner l'ethos congolais comme par exemple l'adoption d'une posture qui consiste à vanter ses succès et faire preuve de fierté par rapport à son héritage et son patrimoine, une posture qui était encouragée par l'ancien président Mobutu sous sa politique d'authenticité et qui passe aujourd'hui par la démonstration de sa puissance voire par une attitude qui frôle l'arrogance : sur son instagram on retrouve une série de post qui mettent en avant ses récompenses, les chiffres records obtenus, dans son discours en interview l'artiste n'hésite pas à affirmer "je suis le meilleur" "j'ai trop de talents", mais cette démonstration passe également par la remobilisation de la pratique de la SAPE, une sub-culture congolaise qui s'est largement diffusée grâce à l'artiste Papa Wemba et qui a été pensé comme un lieu de revendication de la dignité des diaspora congolaise immigrée devant les rôles dégradants auxquels la société voulait les assigner. Cette revendication passait par le vêtement qui devait être toujours plus luxueux mais également par l'adoption d'un système de valeurs et de pratiques. Si aujourd'hui il s'agit d'une pratique minoritaire, l'art de s'habiller mais surtout l'art de garder la face malgré les difficultés rencontrés dans la vie fait partie d'un savoir vivre congolais dont l'artiste fait ici la démonstration. Ainsi l'on peut retrouver sur compte une diversité de photos et vidéos⁶⁸ montrant sa tenue, mettant en avant des marques de luxe comme Christian Dior, Gucci, Balmain. Enfin le dernier rôle assumé par le chanteur est le rôle de l'artiste. La construction de cette façade passe notamment par le post de vidéo où on voit l'artiste chanter, jouer de la guitare, répéter en live avec ses collaborateurs, dimension live qui est à nouveau un gage d'authenticité puisque cela marque que Fally Ipupa fait de la musique comme à l'ancienne et ne cède pas aux technologies. Cela passe également au quotidien par le port d'accessoires comme des lunettes de soleil ou un chapeau, qui visent à entretenir un mystère, cultiver une certaine aura de l'artiste. L'ensemble de ces rôles permettent à Fally Ipupa de se montrer comme un artiste authentique, un artiste

⁶⁷ voir annexe 9

⁶⁸ ibid

qui valorise la culture congolaise dans le monde mais qui n'oublie pas d'où il vient et participe à l'amélioration des conditions pour ses compatriotes. Plus qu'une simple rhétorique communicationnelle, la démonstration de son authenticité passe également par son œuvre. Dans son album Tokoooss par exemple, on peut retrouver des titres davantage tournés vers les origines de la rumba comme Eloko oyo⁶⁹, clip dans lequel sont mis en lumière le paysage congolais, son patrimoine musical et ses tenues traditionnelles. L'artiste oscille entre ouverture au monde et retour à ses origines. Ainsi son dernier album Formule 7 est présenté comme un album de retour aux sources, un album 100% rumba fait pour son public originel, le public congolais.

Pour l'artiste, l'authenticité est aussi synonyme de sincérité artistique. En recroisant ses différents discours, on voit que l'artiste met systématiquement à distance tous les éléments qui pourraient trahir une stratégie marketing derrière son œuvre. Artiste avant tout, le chanteur s'empresse de rappeler que sa musique il la fait d'abord avec le cœur et affiche une posture détachée par rapport aux indicateurs de succès commercial : "ce n'est pas un album qui doit être validé par des patrons de chaîne de radio", "on peut pas faire la musique que pour le streaming", « vous confondez tous en France, vendre le plus de disque ne veut pas dire être le plus talentueux »⁷⁰. Aux questions concernant la segmentation marketing de ses projets l'artiste défend une versatilité artistique qui est signe d'un excès de talent qu'il se doit donc d'exploiter. Cette volonté de rester toujours authentique, on la retrouve notamment dans son live sur la plateforme de musique allemande Colors⁷¹ qu'il explique avoir voulu faire "à sa manière". Sur une vidéo au fond bleu comme le drapeau de la RDC, l'artiste se livre à une performance de rumba en chantant son titre Par Terre, un titre en lingala dans lequel on peut entendre des éléments typiques de la rumba comme la place centrale de la guitare dans la musique, la structure de la musique qui se veut en plusieurs parties avec une partie lente et une partie plus rapide mais aussi à travers la thématique de l'amour et du cœur brisé, reprenant ici le thème de la femme qui fait souffrir. La gestuelle corporelle de l'artiste rappelle également la rumba traditionnelle, un mouvement lent sur un rythme binaire consistant principalement à une ondulation des hanches.

c) à l'ère du digital : de nouveaux modes de consommation de la musique

⁶⁹ voir annexe 6

⁷⁰ voir annexe 8

⁷¹ voir annexe 6

Dans un dernier temps, on peut évaluer la transformation de ce genre musical à l'aune d'une approche plus matérielle des modes de consommation de cette musique. Dans notre première partie nous avons pu voir que la rumba congolaise s'est initialement fait connaître sur les chaînes de radio, puis elle était majoritairement consommée au sein des bars et grâce à des disques. Or depuis l'avènement du numérique ces pratiques de consommation ont évolué du disque vers le streaming, un constat qui reste cependant à recontextualiser dans le marché français puisqu'au Congo l'usage des plateformes de streaming reste encore minoritaire. À ce phénomène de dématérialisation de l'écoute musicale s'ajoute également un réinvestissement toujours plus fort du clip. L'objet clip n'est pas nouveau mais s'est diffusé massivement grâce à des médias de masse comme MTV ou Youtube et constitue aujourd'hui un lieu d'expression de l'univers artistique de l'artiste. Lorsqu'on se penche sur les clips de l'artiste Fally Ipupa, on voit que ces derniers sont le reflet de sa diversité artistique et de son double ancrage. Là où certains clips reprennent les codes de la culture congolaise locale comme Eloko Oyo cité précédemment ou d'autres empruntent au contraire plutôt à un mélange de référence audiovisuelle occidentale. On retrouve par exemple la remobilisation du mythe de Paris comme ville de l'amour dans son clip Mayday⁷² où sont représentés les rues et les toits parisiens, mais aussi des représentations de l'intérieur bourgeois classique et reprise de l'esthétique anglaise rendue populaire grâce à la série Peaky Blinders dans son clip Se Yo. Les clips permettent à l'artiste de renforcer la force narrative de ses textes et servent également comme moyen de médiation pour transcender la barrière de la langue et permettre à son public international de comprendre les paroles de ses chansons. Enfin, lieu de récit, les clips de l'artiste sont également des lieux d'engagements de sa communauté. C'est notamment le cas dans son clip Bloqué qui a fait l'objet d'un challenge sur les réseaux sociaux à la suite duquel certains participants ont pu voir leur vidéo intégré au clip officiel de l'artiste.

Ainsi, on a pu voir que si la rumba s'ouvre à de nouvelles influences artistiques dans le style tokoooss, elle semble pour autant continuer d'être un lieu d'expression de la culture congolaise. Pour autant, dans la mesure où nous avons défini cette musique comme un langage symbolique où s'exprime une certaine expérience de l'urbanité congolaise entre acculturation et enculturation, on peut se demander comment l'urbanisation de cette musique vient affecter la dimension symbolique de cette musique. En d'autres termes, de quoi la rumba devient-elle le lieu d'expression ?

⁷² voir annexe 6

III- Transgression ou soumission : le paradoxe de la globalisation de la rumba

Après s'être interrogés sur les conditions d'exportation de la rumba congolaise et sur les transformations dont elle a été l'objet à travers l'exemple de Fally Ipupa, nous allons désormais interroger les conséquences de cette globalisation sur ce genre musical. En effet, la mondialisation connaît depuis quelques années un nouveau tournant. Longtemps synonyme d'homogénéisation et de l'hégémonie culturelle de l'occident, les nouvelles tendances musicales comme la Kpop, l'Afrobeats, le Reggaeton laissent présager un réveil des pays anciennement dits du Sud qui parviennent de plus en plus à faire connaître leur musique au delà de leur frontière rebattant ainsi les cartes des grands acteurs de la mondialisation et déjouant le soft power américain. Mais qu'en est-il de la rumba congolaise ? Sa globalisation est-elle le signe d'un rayonnement de la culture congolaise ou au contraire de son absorption?

a) une rumba standardisée

Afin de comprendre l'effet que produit cette combinaison rumba/urban music sur la rumba congolaise nous nous sommes d'abord interrogé sur la nature de ces transformations. A travers nos analyses nous avons pu mettre en évidence un certain nombre d'éléments caractéristiques de la rumba congolaise qu'il était possible de retrouver dans le style tokoooss, mais nous avons aussi pu mettre en évidence toute une série de caractéristiques qui en revanche n'étaient plus utilisées ou alors seulement en marge. Parmi les éléments qui sont retenus on a noté d'abord le rythme rapide avec une présence importante des percussions et la présence de la guitare qui comme dans la rumba congolaise classique joue un nombre réduit de notes du début à la fin du morceau constituant ainsi une boucle musicale. On a également pu noter l'usage de thématiques relatives à un style de vie hédoniste : la fête, les femmes, l'amour. L'ensemble de ces thèmes mis bout à bout sont caractéristiques de ce que l'on a pu désigner dans notre première partie sous le concept de l'ambiance. La rumba congolaise est donc ressaisie en tant que musique de l'ambiance, elle est là pour faire danser tout paname pour reprendre les paroles de la chanson Kiname. Toutefois, là où l'ambiance avait pu apparaître comme une posture existentielle dans notre première partie et avait également des conséquences sur la distribution des rôles de pouvoir au sein de la ville, il semble là qu'elle soit purement ressaisie comme une pratique de divertissement et participe à assigner les individus à des rôles stéréotypés. On retrouve ainsi une division homme/femme dans laquelle

la femme est réduite à un objet de désir convoité qu'il faut séduire, mais on peut également mettre en lumière une division plus latente Afrique/Occident dans laquelle l'individu venu du continent africain est assigné au rôle de faire danser, de divertir l'individu qui habite en Occident.

Certains éléments caractéristiques de la rumba congolaise vont en revanche être eux mis à distance. Par exemple la dimension politique que comportait cette musique et qui en faisait un lieu de contre-pouvoir, ou encore la dimension axiologique, moralisatrice de la rumba qui était également un lieu d'enseignement et diffusion des valeurs de la société congolaise. D'autres éléments plus en lien avec les caractéristiques musicales de ce genre sont également mis à distance : la dimension choral des chants, la place importante laissée à l'improvisation, la présence de nombreuses formules destinées à engager, ambiancer les spectateurs et qui conférait à cette musique un caractère collectif et participatif. L'absence de ces éléments se traduit d'ailleurs par la longueur des chansons qui originellement font plus de six minutes alors que dans les musiques du projet tokoooss les musiques font en moyenne trois à cinq minutes et obéissent à une structure fixe du couplet/refrain/pont avec un seul thème musical du début à la fin du morceau.

La mise à distance de ces éléments n'est pas anodine dans la mesure où comme nous l'avons vu, il ne s'agit pas de simples figures de style musical mais bien d'éléments qui caractérisent ce genre musical et donnent du sens à cette musique comme langage symbolique et pratiques collectives. Ceci nous amène à nous demander si l'usage qui est ici fait des cultures locales congolaises n'obéit pas en réalité à un enjeu marchand, enjeu marchand qui conduirait l'artiste et les labels à réduire les aspérités de cette culture pour la rendre consommable par un public global. L'artiste mettrait en fait à distance ce qui fait l'authenticité de la rumba congolaise c'est-à-dire qu'il soumettrait cette musique à une autorité culturelle et économique. Cette réflexion entre musique et authenticité est développée par les philosophes membres de l'école de Francfort T.W. Adorno et M.Horkeimer⁷³ dans son propos sur ce qu'il nomme la *kulturindustrie*. Ce dernier réfléchit à l'effet que produit l'introduction de l'activité artistique au sein de ce qu'ils désignent comme industrie culturelle. Ils mettent en avant le fait que cette introduction nuit au caractère authentique de l'oeuvre d'art qui auparavant obéissait certes à des logiques économiques du marché de l'art mais renfermait *une finalité sans fin*⁷⁴, et qui aujourd'hui n'existe plus que comme marchandise c'est-à-dire comme produit destiné à générer du profit. Cette absorption de

⁷³ADORNO, Theodor, HORKEIMER, Max *Kulturindustrie*, Éditions Allia, Paris, 2012

⁷⁴ Critique de la faculté de juger, E.Kant 1790

l'œuvre d'art par la logique marchande se traduit notamment par un phénomène de standardisation : l'œuvre va désormais obéir à des normes qui lui sont extérieures pour répondre à des objectifs de rentabilité. Il faut donc que l'œuvre, la musique, soit la plus immédiate possible. Il faut qu'elle puisse être rapidement consommée par les auditeurs à chaque instant. De cette réflexion sur les industries culturelles, T.W.Adorno en aboutit au constat suivant : "les œuvres qui succombent à une fétichisation et deviennent des marchandises culturelles subissent des modifications constitutives, elles sont perverties, une consommation incohérente les dégrade"⁷⁵. Dans cette citation d'Adorno, on pointe le lien que celui-ci fait entre fétichisation, marchandisation de la culture d'une part et dégradation, perversion de l'autre. Cette réflexion d'Adorno sur les industries culturelles nous permet de mieux saisir ce qui se joue ici dans la transformation de la rumba congolaise. Les musiques devant répondre à un objectif de rentabilité, elles sont construites de sorte à pouvoir correspondre au plus près aux habitudes de consommations de musiques des publics occidentaux et de sorte à être diffusées en masse sur les radios. Leur portée symbolique et leur dimension identitaire sont écartées au profit de leur portée économique ce qui produit une perversion. Cette perversion, on peut avancer que c'est celle du passage de la rumba d'une musique populaire à une musique de masse.

b) d'une musique populaire à une musique de masse

Nous avons commencé à évoquer l'hypothèse selon laquelle les processus de globalisation la font passer d'une musique populaire à une musique de masse, mais qu'entendons nous par cette distinction? S'il est vrai que dans la sociologie et les travaux critiques sur les mass media les deux termes ont pu être utilisés comme deux vocables interchangeables pour désigner une culture moins qualitative et accessible à tous par opposition à la culture d'élite, ou culture bourgeoise (notamment dans une tradition de pensée marxiste), il nous a paru indispensable de bien définir les deux termes afin de voir de quelle façon il se recouvre l'un l'autre. La notion de culture de masse apparaît à la fin du 19e siècle pour désigner les productions culturelles diffusées par les industries culturelles (presse, télévision, cinéma, radio) et diffusées auprès du plus grand nombre sans égard pour leur appartenance sociale, culturelle, religieuse etc. Le sociologue Éric Macé rappelle à ce titre dans que la masse

⁷⁵ T.W Adorno, Le caractère fétiche dans la musique et la régression de l'écoute, 2001

renvoie à « une agrégation d'individus formant un groupe désocialisé ». ⁷⁶ La notion de peuple en revanche désigne un ensemble d'individus qui le plus souvent habite un même territoire et partage une culture, une histoire (réel ou mythologique), des institutions. Si culture de masse et culture populaire se distinguent par principe, cette dernière tend à être absorbée par les industries culturelles à des fins de profit et se transforme ainsi en culture de masse.

Dans le cas de la rumba congolaise on peut mettre en évidence deux étapes clés de son absorption par l'industrie culturelle. La première correspond aux années 40, avec l'émergence des premiers studios d'enregistrements (ex : studio Opika, studio Loningisa) tenus par des commerçants qui vont se charger de produire et diffuser les musiques de rumba congolaise notamment à la radio. Cette première phase correspond à une industrialisation de l'activité artistique mais coexiste toujours avec elle une dimension populaire. Les productions des artistes ne s'épuisent pas entièrement dans leur fonction commerciale. Nombreuses continuent de jouer une fonction sociale, politique et d'être le lieu d'expression d'une expérience du monde. La deuxième étape clé de cette industrialisation concerne la période qui suit les années 80 où l'activité artistique se voit absorber dans un processus d'industrialisation culturelle globale. La politique de zaïnarisation mise en place par Mobutu lors de son arrivée au pouvoir dans les années 60 entraîne une précarisation des acteurs de l'industrie musicale désormais nationalisée. Plusieurs facteurs expliquent cette précarisation aujourd'hui selon Léon Tsambu ⁷⁷ : la faiblesse des politiques culturelles, l'échec de la modernisation des techniques de production, l'absence de main d'œuvre hautement qualifiée. Tous ces éléments participent à faire de l'industrie musicale congolaise une industrie au point mort et les artistes confient la production de leurs œuvres à des studios d'enregistrements situés à l'étranger, principalement en Occident. Pour autant, malgré la rationalisation de la production et la division internationale du travail qui est à l'œuvre au sein de ces entreprises, on peut considérer que là encore les œuvres ne s'épuisent pas entièrement dans le concept de culture de masse. Elles continuent d'exister au-delà de simples enjeux économiques et de jouer une fonction sociale, culturelle et politique : lieu de valorisation d'un héritage traditionnel, de questionnement des rouages politiques et de dénonciation, elles demeurent pleinement auto-référentielles. On peut citer en exemple la chanson du Karmapa, Monsieur le député. Produite par le label indépendant parisien Jimmy's production, notre analyse musicale a révélé les éléments autoréférentiel de ce titre qui s'inscrit dans un contexte

⁷⁶ E. Macé Sociologie de la culture de masse : avatar du social et vertigo de la méthode, Cahier Internationaux de Sociologie, 2002 (n°112)

⁷⁷ Bulu, Léon Tsambu. "Épure d'Un Développement De l'Industrie Du Disque Congolaise Par Le Mécénat Privé." Africa Media Review

politique particulier et reprend à son compte les codes traditionnels de la rumba congolaise, et adresse un public spécifique.

Dans le cas du style tokoooss de Fally Ipupa il nous semble qu'il est possible de caractériser ses productions musicales comme des objets de l'industrie culturelle destinés à une masse et ce à plusieurs égards. Tout d'abord dans le modèle de production qui obéit à une rationalisation de l'activité artistique avec une division internationale du travail. Les titres réunissent les expertises d'individus appartenant à des régions différentes du Congo à la France en passant par la Belgique et les États-Unis. Un des autres éléments qui nous amène à penser qu'il s'agit là d'une musique de masse est la prétention internationale de l'artiste qui se traduit concrètement dans sa musique par l'usage du français ou de l'anglais, l'utilisation de mélodie simple avec des refrains qui restent en tête. Ces caractéristiques simplifiées sont pensés en prévision de sa diffusion sur les radios et plateforme de streaming, des canaux qui invitent à une consommation qu'Adorno qualifie d'incohérente : disponible à tout moment, cette musique cesse de s'inscrire dans des rituels collectifs populaires, une dérive pointé par le philosophe J.Attali : *“ l'ère de l'économie de marché, de la globalisation des échanges et de la numérisation du son, la musique devient une industrie et sa consommation cesse d'être collective pour devenir de masse, c'est à dire destinée à un agrégat d'individus solitaires ”*⁷⁸

c) la globalisation comme facteur d'homogénéisation et l'hégémonisme culturel de l'occident

Dans une dernière partie on peut poursuivre notre réflexion sur les conséquences de la globalisation sur ce genre musical en se posant la question de l'homogénéisation. L'ensemble des productions de l'industrie culturelle étant soumises à un même marché économique, elles se conformeraient à un même modèle pour optimiser leur capacité à générer du profit. Dans le cas de la rumba congolaise et notamment du style tokoss de Fally on peut effectivement observer une forme d'homogénéisation. En effet l'emprunt aux musiques urbaines au contraire d'être une marque d'innovation montre davantage un conformisme à l'égard d'un modèle du marché musical actuel. Comme le montre Karim Hammou dans son ouvrage *“40 ans de musiques Hip Hop en France”*⁷⁹, l'hégémonie des musiques de variétés s'est vu mise à mal par l'émergence des nouveaux genres que sont le rock, le hip-hop, l'électro. Aujourd'hui, bien que le terme soit objet de controverses, les musiques urbaines figurent parmi les 3 genres

⁷⁸Attali, Jacques, *Bruits, Essai sur l'économie politique de la musique*, PUF 1977

⁷⁹Hammou, Karim et Marie Sonnette-Manouguian. *“40 Ans De Musiques Hip-Hop En France.”* Web.

musicaux les plus écoutés en France et son poids commercial ne cessent de croître, sur les 10 artistes français les plus vendus en 2022, on compte par exemple 7 artistes rap et urbains selon l'Obs⁸⁰. Urbaniser la rumba congolaise semble donc un moyen de la standardiser pour la conformer à des goûts et pratiques d'écoutes devenues mainstream et garantir sa bonne réception. Cette pratique consistant à utiliser des genres déjà populaires on la voit par exemple avec son dernier titre Afsana qui emprunte très largement à l'esthétique musicale du zouk et du kompa, style musical haïtien qui s'est récemment popularisé en France sous l'effet d'artiste comme Joé Dwet Filé et se voit aujourd'hui approprié par des artistes de la scène urbaine comme Tayc, Naza. Si l'on observe désormais plus largement la façon dont les artistes issus d'autres continents (Asie, Amérique Latine, Afrique) parviennent à pénétrer le marché musical français, force est de constater que cette pénétration se fait systématiquement en s'appuyant sur des genres dominants en occident à savoir la pop ou l'urbain. On peut prendre exemple de l'artiste Rema qui s'est vu décerné le titre de meilleur chanson afrobeat de l'année 2023 sur son titre Calm Down en featuring avec la chanteuse pop Selena Gomez, de la même façon l'artiste Rosalia qui se distinguait d'abord par sa pratique de chant flamenco dans son oeuvre s'est vu accordé une place sur la scène internationale en proposant des musiques plus standardisées aux mélodies répétitives et fusionnées avec des sonorités plus urbaines. Au vu de ces observations du marché musical, il est donc possible de suivre les considérations d'Adorno sur l'industrie culturelle et pointer un effet d'homogénéisation et un renforcement de l'hégémonie culturelle de l'occident, culture à laquelle il faudrait s'adapter pour devenir diffusable et donc commercialisable. Mais peut-on vraiment parler d'une homogénéisation alors qu'une multitude de styles venus de pays différents dont la rumba congolaise semblent réussir à émerger et se faire connaître du grand public grâce à la mondialisation? Dans l'article *La culture à l'âge global*⁸¹ de Vincenzo Cicchelli et Sylvie Octobre publié dans la revue Réseaux proposent un début de réponse à cette question. Ces derniers invitent à s'interroger sur l'accusation d'homogénéisation qui est adressée au phénomène de globalisation. Ils mettent au contraire en lumière des dynamiques en tension au sein de la globalisation entre homogénéisation et hétérogénéisation, entre impérialisme culturel américano-occidental et résistances ethno-nationales de l'autre qui permettent de mieux envisager la tension qui peut exister entre standardisation d'une part et authenticité. Ainsi si la rumba congolaise réussit à conquérir le public occidental, cela semble être dû aussi bien à sa capacité se transformer pour s'adapter à un marché musical occidental et les

⁸⁰ L'OBS, 2022, nouveau bon cru pour le marché de la musique par Nicolas Sonnet 2023

⁸¹ CICHELLI Vincenzo, OCTOBRE Sylvie, « La culture à l'âge global. Une analyse par la circulation des produits culturels », *Réseaux*, 2021(N° 226-227)

pratiques de ses consommateurs qu'à sa capacité à préserver son authenticité et demeurer par conséquent dans les imaginaires un produit culturel de l'altérité.

L'authenticité de la rumba congolaise fait partie des éléments clés de son succès auprès des publics et de son succès à s'intégrer au sein du modèle capitaliste global. Comme on a pu le voir précédemment, la culture globale ressemble davantage à une culture hybride entre global et local qu'à un espace monoculturel. Loin d'être un obstacle à la mondialisation, l'authenticité, l'originalité, et l'insularité s'avèrent être des carburants qui permettent son bon fonctionnement. Edgar Morin qui réfléchit sur le concept d'industrie culturelle développé par Adorno et notamment sur les effets de standardisation que produirait l'industrie culturelle montre l'ambivalence de la création culturelle qui selon lui "ne peut pas pas être totalement intégrée dans un système de production industrielle"⁸². S'il y a bien standardisation d'après lui, cette standardisation s'accompagne aussi d'une individuation. Il ne s'agit donc pas de reproduire du même à l'infini, mais de produire du même à partir du différent, Edgar Morin parle ainsi de "standardisation de l'individuation". Cela permet ainsi aux industries culturelles de proposer constamment quelque chose de nouveau à consommer. Proposer de la nouveauté est d'aujourd'hui d'autant plus crucial pour un système capitaliste qui semble s'épuiser. Dans des sociétés modernes désenchantées on peut observer la multiplication des discours critique vis à vis du modèle actuel et un retour en force de la croyance, du religieux. Les individus sont de plus en plus pris dans une quête de sens qui les poussent à réclamer du vrai, de la transparence, du naturel et de l'authenticité en réaction à un système capitaliste opaque qui aurait été la source d'une grande déroute et serait la cause d'une extinction imminente de l'humanité. Or comme le montre Gilles Lipovetsky dans son ouvrage *Le sacre de l'authenticité*⁸³. Cette nouvelle critique, loin de porter atteinte au modèle capitaliste, lui donne de nouveaux moyens de se renouveler et les marques s'engouffrent dans de nouvelles promesses marketing vantant l'artisanat, le naturel et l'acceptation de soi pour regagner la confiance de leur consommateurs et vendre leurs produits. Ce paradigme de l'authenticité agit de façon plus prégnante encore dans les sphères dites artistiques qui sont nimbées de tout un imaginaire autour de la création et de la figure de l'artiste qui entretient l'engagement de communautés de fan. Parce que l'art est vu comme un moyen d'expression de soi, un lieu de révélation de sa manière singulière de voir le monde, l'artiste doit proposer des œuvres qui sont le reflet de sa personnalité. Cette dimension se voit par exemple à travers la pratique du storytelling des artistes. Sur leur support promotionnel, dans les interviews mais également

⁸² Morin Edgar, *L'industrie culturelle*, Communications, 1961

⁸³ Lipovetsky, Gilles. *Le Sacre de l'authenticité*, Gallimard 2021

sur leur réseaux sociaux, les artistes tendent de plus en plus à donner du sens à leurs œuvres en la racontant à travers leurs histoires personnelles, leur parcours et leurs origines. On observe en plus de cette pratique de storytelling que les artistes tendent à adopter des positionnements de plus en plus différenciants jusqu'à frôler parfois le ridicule comme en témoigne les propos sérieux ou ironiques du rappeur Chilly : "moi je fais de la bikini bottom music". Cette différenciation se fait notamment en capitalisant sur un héritage culturel, on peut le voir par exemple à travers l'exemple de l'artiste pop-urbaine Bianca Costa. Signée chez Parlophone, un label appartenant à la maison de disque Warner Music, l'artiste met en place tout un storytelling autour de son parcours en tant qu'immigrée brésilienne, un récit qu'on retrouve dans son titre *Partout & nulle part* qu'elle présente comme "l'œuvre qui raconte son histoire, d'où elle vient". Ce travail discursif permet de faire passer l'œuvre du statut de produit culturel produit par une Major et destiné à la consommation à une œuvre d'art. De la même façon on a pu voir dans notre analyse sur la présentation de soi l'artiste Fally Ipupa que ce dernier se pare du rôle de l'artiste congolais authentique et met en place tout un storytelling pour mettre en avant ses origines et sa trajectoire artistique. A travers ces deux exemples on voit qu'il s'agit d'une part de proposer du nouveau, mais aussi de l'altérité, de l'ouverture sur le monde : "Fally a su transcender les genres et s'élever au delà des frontières africaines", "Intime et envoûtant ce titre aux sonorités bailefunk de Bianca Costa affirme sa volonté d'effacer les barrières culturelles".

Ainsi, si l'on peut soutenir que la rumba congolaise a dû se standardiser pour conquérir un marché mondial, il semble que cette standardisation n'a pas pour autant conduit à la perte de son authenticité. La globalisation de la rumba congolaise se traduit davantage par un double processus d'ouverture à une culture dominante et de fermeture à cette même culture, si bien que l'on peut penser la rumba congolaise globalisée comme un espace hybride glocalisé de négociations des identités culturelles. Néanmoins, dans la mesure où la rumba congolaise est désormais prise dans des flux d'échanges globaux, elle est nécessairement amenée à se transformer et son authenticité à évoluer. Alors que l'authenticité renvoyait dans notre première partie à une capacité à rester fidèle à la culture congolaise pour proposer un miroir tendu à la société congolaise, on voit ici aussi au contraire que l'authenticité se comprend davantage comme la capacité à être différent de la culture dominante pour proposer un miroir tourné vers le reste du monde.

Après avoir étudié le processus de globalisation de la rumba congolaise et les effets que cela avait sur la musique et son caractère authentique, on verra désormais comment cela affecte la

relation que peuvent entretenir les publics membre de la diaspora congolaise avec ce genre musical globalisé.

Troisième partie : La rumba trivialisée, un genre devenu symbole de la diaspora congolaise

Dans notre dernière partie, nous allons chercher à comprendre comment le processus de globalisation de la rumba congolaise fait de ce genre musical le lieu de construction et d'expression d'une nouvelle identité pour les membres de la diaspora congolaise. Nous commencerons par nous intéresser aux lieux de circulation de ce genre afin de voir comment ce genre musical fait aujourd'hui l'objet d'une multiplicité de réappropriation par des artistes professionnelles mais également par des publics amateurs. Puis nous verrons que cette ré-appropriation de la rumba en fait le lieu d'expression d'une nouvelle identité congolaise propre à la diaspora.

I- La rumba congolaise : un genre qui dégénère

a- un genre au coeur de processus de viralisation

Tout au long de notre mémoire, on a pu voir comment la rumba congolaise, en tant que genre musical se définit et se redéfinit à l'aune d'enjeux culturels, politiques et marchands. Sa globalisation l'a rendu perméable à de nouveaux styles musicaux, mais cette hybridation n'a pas été sans effet sur les caractéristiques de ce genre qui s'est davantage simplifié et standardisé pour se conformer aux pratiques de consommation d'un nouveau public. Néanmoins la rumba congolaise reste associée au concept d'authenticité et l'on voit de plus en plus d'artistes issus de la diaspora congolaise s'en emparer dans leurs œuvres, bien qu'ils ne soient pas des artistes de rumba congolaise. Ainsi on peut citer le titre Mignon garçon réalisé par 4keus, Naza & Keblack dans lequel ils s'inspirent de ce genre musical et multiplient les clin d'oeils à la culture congolaise : drapeau de la RDC, utilisation d'expression en lingala, présence de sapologue, démonstration de danse qui mettent en valeur le mouvement des hanches. Les mêmes éléments sont mobilisés dans le clip vidéo du titre Mafuzzy Style du chanteur Dadju et dans son titre Ambassadeur dans lequel il fait également appel à un animateur (atalaku) et remobilise le concept de dédicaces (libangas). Si

ces artistes professionnels participent à diffuser ce genre musical auprès d'un nouveau public sur des canaux mainstream, on peut également souligner le rôle moteur des réseaux sociaux et notamment de Tiktok dans cette diffusion. En effet, la plateforme a participé au rayonnement de différentes musiques d'artiste de rumba congolaise par le biais de challenge ou de recommandation de pair à pair. En entrant le hashtag rumba congolaise sur la plateforme, on peut tomber sur une série de contenus qui propose des challenges de danse ou bien des quizz ou des playlists permettant ainsi de faire découvrir des musiques. On a pu citer précédemment le challenge #Bloqué mis en place dans le cadre de la promotion du titre éponyme de Fally Ipupa qui cumule 5,2M de vues, mais on peut également citer le challenge #kodoko, un titre de l'artiste Ntaba2london qui a généré 4,7M de vues. Si certains de ces challenges sont générés à des fins promotionnelles, d'autres émergent de façon organique sur la plateforme, ainsi en est-il du challenge #mutuashi qui a participé à faire redécouvrir l'artiste Tshala Muana et qui a généré 21,2M de vues par exemple.

Depuis l'année de son lancement, Tiktok s'est imposé comme un acteur incontournable de l'industrie musicale. Ce réseau social qui réunit 1 milliards d'utilisateurs actifs par mois avance être un lieu de découverte musical essentiel : "80% de nos utilisateurs découvrent de nouvelles chansons sur Tiktok" déclarait la plateforme dans un communiqué officiel en 2021. La plateforme Tiktok qui se positionne aujourd'hui comme un acteur majeur de l'industrie musicale participe en ce sens à la promotion de chansons de rumba congolaise en créant de la viralité autour de musiques qui s'apparentent à ce genre, c'est à dire que la plateforme favorise des pratiques de diffusions et de relai de cette musique. Nous avons voulu interroger cette viralité dans la mesure où elle nous a paru sans précédent par rapport à d'autres moments de grande diffusion qu'a pu connaître ce genre. L'enjeu était à la fois de comprendre pourquoi tiktok était une plateforme qui favorisait des phénomènes de viralité mais aussi de comprendre quelle relation vient se construire entre les utilisateurs et les contenus consommés. En procédant à une approche matérielle de la plateforme Tiktok il a été possible de mettre à jour l'existence d'un architexte qui favorise une hyper-viralisation de cette musique. Le concept d'architexte mise en place par Emmanuel Souchier et Yves Jeannot permet de comprendre l'expérience que les individus ont et font des médias en montrant que les médias ne sont pas seulement des supports de diffusion mais qu'ils sont des dispositifs au sens foucauldien du terme. Le concept d'architexte permet de mettre en lumière l'existence d'une écriture d'écran qui guide et encadre l'usage des utilisateurs sur la plateforme. En appréhendant Tiktok en tant que dispositif et en analysant l'ensemble des signes qui le composent on a pu voir que la plateforme propose une expérience de consommation de

contenu qui se veut interactive jusqu'à sortir l'utilisateur de sa passivité pour le rendre pleinement actif. En ouvrant l'application Tiktok l'utilisateur se retrouve contraint à consommer du contenu vidéo puisque celles-ci se lancent sans même que ce dernier ait à donner son consentement. Mais il est constamment poussé par l'application à interagir avec ces vidéos consommées. On retrouve ainsi les boutons classiques lui permettant de liker une vidéo, de commenter, d'enregistrer et partager la vidéo mais aussi celui lui permettant de s'abonner à un utilisateur. Certains boutons sont d'ailleurs mis plus en avant que d'autre, c'est notamment le cas du bouton "republier" qui apparaît à un endroit isolé de l'écran avec un cercle de couleur, là où les autres boutons apparaissent en blanc. Si l'on s'intéresse plus précisément aux éléments qui sont relatifs à la musique, on voit que la plateforme est conçue de sorte à favoriser la prise de connaissance et le partage de son, à noter que ces sons peuvent être de la musique mais aussi des extraits de dialogue, des répliques de film. Ainsi, lorsqu'une vidéo utilise un son, l'utilisateur a la possibilité de voir le nom de la musique affiché et de cliquer dessus pour l'ajouter à ses favoris, l'ajouter à ses story et pour "utiliser le son". Ce dernier bouton est fortement mis en avant par la plateforme puisqu'il apparaît dans un cercle rouge, à droite en bas de l'écran c'est-à-dire au plus près de là où l'utilisateur est naturellement le plus susceptible d'appuyer. Parmi les autres signes qui favorisent également la viralité des musiques figure le hashtag. Il est le plus souvent rattaché à un challenge, et en cliquant sur un hashtag l'utilisateur a également la possibilité de "rejoindre ce hashtag". Alors que l'expérience faite sur un écran se veut généralement passive, avec ces deux boutons l'utilisateur se voit conférer le pouvoir de créer du contenu et de s'inscrire dans ce que les internautes désignent par le terme de "trend". Il est donc ressorti de notre analyse que si Tiktok participait autant à créer des phénomènes de viralité autour de chanson c'est parce qu'il propose une expérience qui incite à reproduire à l'infini le contenu consommé par des systèmes de relai et de reprise mais on peut ajouter également que la proposition de cette expérience repose essentiellement sur la place centrale qu'y occupe la musique, le son sur cette plateforme.

En effet, comme on a pu commencer à le voir, un certain nombre de signes passeurs viennent conférer au son une place centrale sur la plateforme. On peut même affirmer que le son constitue la monnaie d'échange principale sur ce réseau social. En effet, s'il est vrai que les vidéos circulent et peuvent être partagées, en réalité c'est surtout le son qui permet de proposer une expérience interactive dans la mesure où c'est lui qui fait l'objet d'appropriations multiples à travers une diversité de chorégraphie, mini-sketch et challenges. Un même son peut être utilisé de façon différente sans rapport direct avec le contenu de la

musique : sur le titre kodoko de Ntaba2london certaines personnes postent en vidéo des pas de danse, d'autres partagent un récit personnel, des conseils ou des paroles visées. Si cela est possible, c'est avant tout parce que sur la plateforme, le son existe en tant que signe acoustique comprenant un signifiant sans signifié. Contrairement au mythe qui est un signe plein et figé sur Tiktok les signes sont figés et vides c'est à dire qu'ils sont reproduits à l'infini mais toujours ouverts à des appropriations individuelles diverses et variées. Cette caractéristique de Tiktok qui fait de lui un dispositif de relai et d'appropriation de contenu nous amène à qualifier la plateforme comme un opérateur de trivialisation, c'est à dire qu'elle est un acteur de la circulation, du relai et de la transformation des contenus si l'on s'en réfère à la définition que propose Yves Jeanneret du concept de trivialité. Il faudra désormais nous interroger sur les effets de cette trivialisation puisque comme l'indique Y.Jeanneret, les objets par leur circulation dans les médias viennent prendre des sens nouveaux. Or il nous semble ici que loin de venir donner un nouveau sens ou même d'ajouter un nouveau sens, la plateforme Tiktok participe au contraire à soustraire le sens des objets qu'elle fait circuler et notamment de la rumba congolaise. C'est ce qu'on tâchera de vérifier dans un second temps.

b) la rumba trivialisée : un genre réduit à l'état de fétiche.

Pour comprendre comment Tiktok peut participer à soustraire du sens aux musiques qu'elle fait circuler, il a fallu s'intéresser non plus à la relation entre les utilisateurs et le contenu mais entre la plateforme et le contenu pour comprendre comment elle l'informe pour le soumettre à sa propre architecture. Dans le cas de la musique, on a pu voir que celle-ci circule en étant contrainte par des normes inhérentes à la plateforme. Par exemple, elle soumet la musique à une contrainte de temps extrêmement réduit compris le plus souvent entre 30 secondes et 1 minute. Par conséquent pour réussir à émerger de la plateforme la musique doit être pensée pour être rapidement accrocheuse, ou être proposée aux utilisateurs avec un challenge qui puisse rapidement être compris et reproduit par les utilisateurs. A cette contrainte de temps s'ajoute également un effet de répétition qui s'inscrit dans la logique de reproduction à l'identique que l'on a pu énoncer précédemment. Lorsque l'utilisateur ouvre la plateforme, le son se lance automatiquement et la vidéo tourne en boucle jusqu'à ce que l'utilisateur change de vidéo. Ce mécanisme de répétition vient réduire chaque chanson ou musique à l'état d'une boucle sonore infinie. Ainsi ce que l'on voit à travers ces normes c'est que la plateforme Tiktok incite à une simplification toujours plus poussée des musiques qu'elle diffuse. Dans le cas de la rumba congolaise on voit très bien comment ces normes

viennent affecter les propriétés des musiques : alors que la rumba congolaise pouvait être conçue comme une musique longue qui se compose de plusieurs séquences musicales aux rythmes variées et présentant une richesse instrumentale, dans le cas des musiques de rumba congolaise qui sont diffusées sur Tiktok on constate que les musiques sont réduites à des phrases musicales très simples et hyper rythmées correspondant à ce que l'on désigne comme le sében. On voit donc ici comment la plateforme Tiktok participe à une dégénérescence de ce genre musical qui se retrouve réduit non seulement musicalement mais aussi symboliquement. Dans le cas de la rumba congolaise on a pu voir dans nos deux premières parties que celle-ci représentait pour les populations congolaises un symbole identitaire porteur d'une histoire et des traditions. Diffusée dans des médias de masse ou dans des lieux collectifs elle a accompagné le quotidien de ces populations. Sur Tiktok en revanche, cette musique semble perdre toute dimension symbolique. Ni porteuse de message ni inscrite dans le quotidien, elle est réduite à être une musique accompagnant un contenu vidéo. Pour aller plus loin, on peut même dire que le dispositif absorbe toute capacité de la musique à portée du sens. Relégué à un rôle de second plan qui consiste à accompagner la vidéo pour laisser à l'utilisateur un vaste terrain d'expression, qu'il y ait du sens ou pas ne présente aucune importance. Pour autant, si la musique perd en sens littéral elle ne perd pas pour autant toute signification. On peut émettre l'hypothèse que la plateforme Tiktok vient conférer aux musiques qu'elle fait circuler un caractère fétiche. Confronté à cette musique qui tourne en boucle, l'utilisateur entre dans un état de sidération qui suspend tout recul critique vis-à-vis du contenu sonore. Poussé par l'effet de mode, ce dernier s'empare de ce son et vient alimenter à son tour le phénomène de viralité. Comme le montre Adorno dans le cas du ticket de concert, le son n'est plus utilisé parce que l'utilisateur l'aime bien, mais il est utilisé comme un marqueur social et pour sa dimension socialisante. Il permet de s'intégrer dans une discussion, de se montrer comme une personne tendance qui dispose des codes. Dans notre deuxième partie on s'attachera à cette dimension socialisante pour voir comment la rumba congolaise si elle ne peut plus prétendre au statut de genre musical dans cet état là, peut en revanche continuer d'être pensée comme un symbole.

II- La rumba congolaise trivialisée : un lieu de réaffirmation identitaire pour la diaspora congolaise

Dans notre première partie nous avons pu voir comment la rumba congolaise grâce aux réseaux sociaux et notamment Tik Tok fait l'objet d'appropriation diverse mais également mettre en évidence comment cette plateforme participe aussi au délitement de ce genre musical en portant atteinte à ses caractéristiques pour le soumettre à son modèle. Transformée à nouveau mais persistante, il s'agira de comprendre dans cette dernière partie de quoi rumba congolaise est-elle le nom ? Pour répondre à cette question, on se penchera précisément sur la relation qu'entretiennent les populations de la diaspora congolaise avec cette musique.

a) crise identitaire et afro branding

Pour comprendre la relation qu'entretiennent les membres de la diaspora congolaise en France à la rumba congolaise et les façons qu'ils ont de la réinvestir, il faut d'abord revenir à la notion d'identité et comprendre comme celle-ci est chahutée par l'exposition à des rapports de forces politiques.

Si la France s'est construite comme une terre d'accueil après les vagues de décolonisation favorisant ainsi l'arrivée d'immigrés issus d'Afrique du nord et d'Afrique subsaharienne, elle est aujourd'hui le théâtre de crise identitaire et fait l'objet de vives critiques par des populations qui dénoncent les failles d'un système qui échoue à garantir un égal accès aux droits à toutes les populations sans considération pour leur appartenance religieuse, ethnique ou sociale. Ces failles du système ont notamment été mises en lumière par une série d'événements dramatiques qui ont suscité la colère des citoyens et en particulier des populations appartenant à des minorités. On peut citer par exemple la mort du jeune franco-malien Adama Traore en 2016 qui a suscité une vague de soulèvement contre la police qui en serait responsable ou plus récemment par la mort de Nahel Merzourk, un adolescent franco-algérien tué par balle lors d'une altercation avec la police. Pendant les manifestations les cris dénonçant un système policier raciste se multiplient porté par des figures de l'anti-racisme et des mouvements de pensée décolonialiste comme Rokhaya Diallo ou encore Nesrine Slaoui. En guise de réponse, un statut quo de l'État et la multiplication de mesures visant à brider les expressions identitaires : en septembre 2023, alors que les français se préparent pour la rentrée scolaire, le ministre de l'éducation impose l'interdiction de l'abbaya. Depuis quelques années le conflit entre les institutions étatiques et les populations

escaladent favorisant ainsi des replis identitaires au sein de cellule communautaire. Ainsi le sociologue Emmanuel Todd qui s'intéresse à la question identitaire et réfléchit sur la crise identitaire à laquelle sont en proie les populations vivant en France constate un repli identitaire. Seulement ce dernier met en évidence l'existence de deux types d'identités : l'identité acquise d'une part et l'identité innée. Il explique que l'identité acquise est une identité que se forge l'individu au contact de sphère qui sont extérieur au domicile familiale notamment l'école, le lieu de travail. L'identité innée au contraire correspond à l'identité que l'on hérite de ces parents par la culture et l'éducation qu'ils nous transmettent. D'après lui on assiste aujourd'hui à un délitement des identités acquises et un renforcement des identités innées parce que les institutions publiques échouent de plus en plus à leur mission de service public.

Cette crise identitaire qui suscite par la suite un repli identitaire crée un terrain fertile à tout un ensemble de discours autour de l'identité sur lequel de nombreuses marques, associations et médias viennent capitaliser aujourd'hui. On constate ainsi depuis un peu moins d'une dizaine d'années l'existence d'une afro-mania et plus que jamais l'Afrique fait vendre auprès des africains. On peut citer des marques comme Les secrets de Loly, Japade mais aussi des événements qui sont dédiés à réunir les personnes de la diaspora africaine comme Afro Nation, Business Africa, Je consomme noir. Ces discours trouvent une résonance d'autant plus forte auprès de cette population que cette dernière ne pouvant ancrer son identité par son expérience d'un territoire va surinvestir des objets symboliques qui lui permettent de renouer avec son identité. La rumba congolaise se présente ainsi comme l'un de ces objets privilégiés pour les populations de la diaspora.

b) rumba congolaise comme ancrage identitaire

Le géographe Michel Bruneau qui réfléchit sur la question d'identité chez les diaspora montre à quel point elle est cruciale si ce n'est primordiale. Plus qu'une simple curiosité, il existe chez les membres de la diaspora un "besoin de s'en référer à son territoire d'origine". Besoin d'autant plus fort que ce territoire est éloigné et qu'il n'y a pas de moyen de se rapporter à lui. Face à cette impossibilité de rentrer en contact avec sa terre des origines, ce dernier montre comment ces derniers sont en quête d'ancrage et investissent une diversité de symboles qui puissent les aider à s'y rapporter : monuments, quartiers, restaurants sont autant de lieu dépositaire d'une mémoire qui permettent à ses populations de se rapprocher de leurs

origines. Lorsqu'on observe les discours d'escort qui accompagnent les musiques, qu'ils s'agissent de discours produits par artistes ou par des amateurs, on voit que l'essentiel des discours viennent réaffirmer leur appartenance à la communauté congolaise et marquer leur attachement à cet objet qu'ils considèrent comme emblématique de leur culture. On peut par exemple voir des challenges où les utilisateurs se font deviner des classiques de la rumba congolaise ce qui leur permet de prouver qu'ils appartiennent bien à cette culture. On retrouve également plusieurs discours laudatifs qui viennent soit vanter la richesse et la beauté de leur patrimoine musical soit qui servent à valoriser des qualités qui sont associées à la population congolaise : "c'est vraiment la meilleure musique" "une musique qui illumine ta journée". Ainsi on voit que sur tiktok cette musique est construite comme un signe de reconnaissance et d'appartenance. Pour autant, comme on a pu le voir dans notre réflexion sur la trivialité, les individus ne se positionnent pas seulement comme des objets de réceptions et de diffusions de la culture mais ils participent également à la produire à leur façon. Ce concept mis en place par Michel de Certeau qui s'intéresse à la circulation des objets culturels et à leur réception met en avant comment les publics mettent en avant des stratégies de détournement, de contournement et de transformations des objets culturels pour les adapter à leur pratique et de sorte à leur conférer un sens qui résonne aussi avec leur existence. Par exemple, on peut retrouver sur la plateforme tiktok un mashup du générique du film Barbie sortie en 2023 et des sonorités et rythmes de la rumba congolaise. Loin d'être enfermé dans une catégorie de l'authentique qui déconnecterait cette musique du quotidien de ces auditeurs pour la figer à l'état d'un objet de musée, on voit que cette musique se transforme, évolue avec son temps pour continuer de faire sens pour une population qui détient un double héritage culturel.

Conclusion

Tout au long de ce mémoire de recherche, nous avons cherché à comprendre comment la globalisation affecte la rumba congolaise en tentant de répondre à la question suivante : dans quelle mesure la commercialisation mondiale de la rumba congolaise a transformé son authenticité et son rôle dans la construction de l'identité culturelle congolaise ?

Notre première hypothèse stipulait que la rumba congolaise était un genre musical authentique dans lequel vient s'exprimer l'identité congolaise. En essayant de recontextualiser cette musique dans son contexte d'émergence, on a vu que la rumba congolaise était un langage symbolique né aux confluences d'influences culturelles multiples qui vient exprimer une certaine identité congolaise. Cette identité congolaise, c'est celle d'un peuple nouvellement urbain en proie à une déculturation dans un contexte de colonisation. Les caractéristiques musicales du genre, son rôle dans le quotidien des populations et l'histoire de la nation en font le lieu privilégié d'expression de cette identité congolaise sans cesse en transformation. Néanmoins on a pu voir que cette dimension authentique va être affectée du fait d'appropriation marchande et politique, soumise à des enjeux qui lui sont extérieurs elle se transforme et devient un lieu de mise en scène de l'authenticité congolaise. Notre première hypothèse a donc été validée.

Notre deuxième hypothèse stipulait que pour s'exporter la rumba congolaise a dû mettre à distance les éléments qui la caractérisait pour s'adapter à de nouvelles pratiques de consommation. Cette hypothèse s'appuyait principalement sur les considérations d'Adorno sur les effets de l'industrie culturelle sur l'oeuvre d'art. En étudiant comment la rumba congolaise a réussi à sortir du giron des musiques du monde en s'appuyant sur les musiques urbaines pour aller à la conquête d'un marché plus mainstream on a pu voir des effets de standardisation et d'homogénéisation de la rumba congolaise. Seulement, à la lumière des considérations d'Edgar Morin sur les industries culturelles il a été possible d'envisager le phénomène de globalisation de manière plus complexe avec des phénomènes d'homogénéisation et d'hétérogénéisation, de standardisation et d'individuation. Ce double phénomène rend donc la notion d'authenticité complètement perméable à la globalisation et nos exemples nous ont permis de voir que cette valeur d'authenticité continue d'être une des

valeurs prônées par les artistes de rumba congolaise quand ils s'exportent pour réussir à se différencier sur le marché. Notre seconde hypothèse a donc été partiellement validée et nous amène à nouveau à questionner le concept même d'authenticité. Enfin, notre troisième hypothèse stipulait que la rumba congolaise globalisée n'existait plus tant à l'état de genre qu'à l'état de symbole identitaire. En analysant la circulation de cette musique à l'aune du concept de trivialité on a pu voir comme ce genre musical est, du fait des contraintes imposées notamment par le média Tiktok, évidé de toutes les caractéristiques qui faisaient sa richesse pour devenir un son de divertissement objet d'appropriation multiple. Mais si cette richesse musicale est dissoute, on a aussi pu voir que la circulation participait à ajouter à cette musique une dimension socialisante plus forte en favorisant son appropriation plus spontanée par les membres de la diaspora congolaise. Cette notion d'appartenance identitaire résonne avec un contexte socio-politique et vient répondre à une crise identitaire à laquelle sont en proie les membres de cette diaspora.

Nos questionnements

Pour approfondir notre travail de recherche, nous pensons qu'il serait intéressant d'interroger la globalisation d'autres genres musicaux qui relèvent de ce que l'on appelle les musiques du monde pour comprendre comment ils parviennent également à atteindre un nouveau public, on pense notamment à des musiques comme le zouk ou la kompa qu'on a pu mentionner dans le mémoire et qui semble être au coeur des mêmes enjeux que la rumba congolaise.

. Il nous semble également qu'il peut être intéressant d'interroger le concept de "genre musical" qui a été particulièrement difficile à définir et à maintenir tout au long de notre mémoire. Entre concept musicologique et concept marketing, les genres musicaux semblent être aussi bien des leviers pour promouvoir un genre que des obstacles. Ils assignent les artistes à des champs limités là où la musique est davantage affaire de dialogue, et de mélange d'influences multiples et par ailleurs elles peuvent participer à tenir éloigné certains publics.

Nos limites

Nous avons identifié plusieurs limites lors de l'élaboration de notre mémoire.

La première limite est une limite d'accès aux archives. La rumba congolaise s'étant fait connaître sur des supports qui ont difficilement résisté au temps, il était difficile de trouver des pochettes d'albums qui nous permettent de procéder à une analyse sémiotique exhaustive. La plupart des albums auxquels nous avons pu nous référer sont des albums posthumes qui visent à rendre hommage, faire vivre la mémoire des artistes.

La seconde limite a été une limite linguistique et pratique. Du côté des travaux de recherches comme des textes, une meilleure maîtrise de l'anglais et de lingala nous aurait permis une analyse de corpus plus rapide et plus exhaustive. Une meilleure connaissance de la musicologie nous aurait également permis de procéder à une analyse plus fines des musiques pour caractériser le genre

Enfin nous avons choisi de restreindre notre analyse de la rumba congolaise aux musiques populaires, hors la rumba congolaise comprend également une variété de musique religieuse qu'il aurait été intéressant également d'analyser dans la mesure où les travaux universitaires soulignaient l'influence réciproque entre ces musiques.

Résumé

La démarche de notre mémoire consiste à interroger le processus de globalisation de la rumba congolaise en essayant de comprendre comment cette ouverture à de nouveaux marchés a pu affecter ce genre dans son authenticité. Notre première partie remonte aux origines de la rumba congolaise et permet de voir dans quelle mesure il s'agit d'un genre musical étroitement lié à l'identité congolaise. En mettant en lumière les liens que cette musique entretient avec l'histoire coloniale du Congo il a été possible de caractériser la rumba congolaise comme une musique de l'urbanité dans laquelle s'exprime les aspirations, les revendications et les désillusions de la population congolaise. En partant du constat que la rumba congolaise est une musique qui fait aujourd'hui l'objet d'un engouement nouveau, la deuxième partie nous a permis de montrer d'abord comment la rumba congolaise a réussi à s'introduire les habitudes d'écoutes des populations françaises malgré les barrières culturelles et linguistique, puis on a essayé de comprendre comment cette démarche d'ouverture affecte le genre et son caractère authentique. S'il est vrai que cette musique subit un effet de standardisation, on a pu voir que globalement les artistes tentaient de préserver au sein de cette musique une dimension authentique afin de se différencier sur le marché. Enfin on a voulu interroger les processus de circulation de cette musique et vu comment elle est au cœur de réappropriation notamment sur la plateforme Tiktok. Cette circulation continue d'affecter le genre et participe à le réduire en un objet fétiche, avec des qualités musicales amoindries toutefois il vient injecter dans cet objet une dimension socialisante qui est ressaisie par les membres de la diaspora congolaise pour réaffirmer leur appartenance à la communauté. Signe de reconnaissance, preuve d'appartenance la rumba congolaise se réduit sur ses espaces à un symbole renouant ainsi avec la fonction première du "symbolôn" : un objet de reconnaissance entre les membres d'une même communauté.

Mots clés : genre musical ; rumba congolaise ; globalisation ; trivialité ; authenticité ; identité ; industrie culturelle

Annexes

Annexe 1 - Analyse musicales de chansons de rumba congolaise

Annexe 2 - Paroles chansons traduites Lingala / Français

Chanson 1 Marie Louise, Wendo Kolosoy (1943)

Chanson 2 Ata ndele, Adou Elenga (1956)

Chanson 3 : Taxi bus ya Ford, Tabu Ley Rochereau 1970

Chanson 4 Lolita, Docteur Nico & l'African Fiesta

Chanson 5 Parafifi, Grand Kallé et l'African Jazz

Chanson 6 Mokili zala ata juste, Grand Kalle

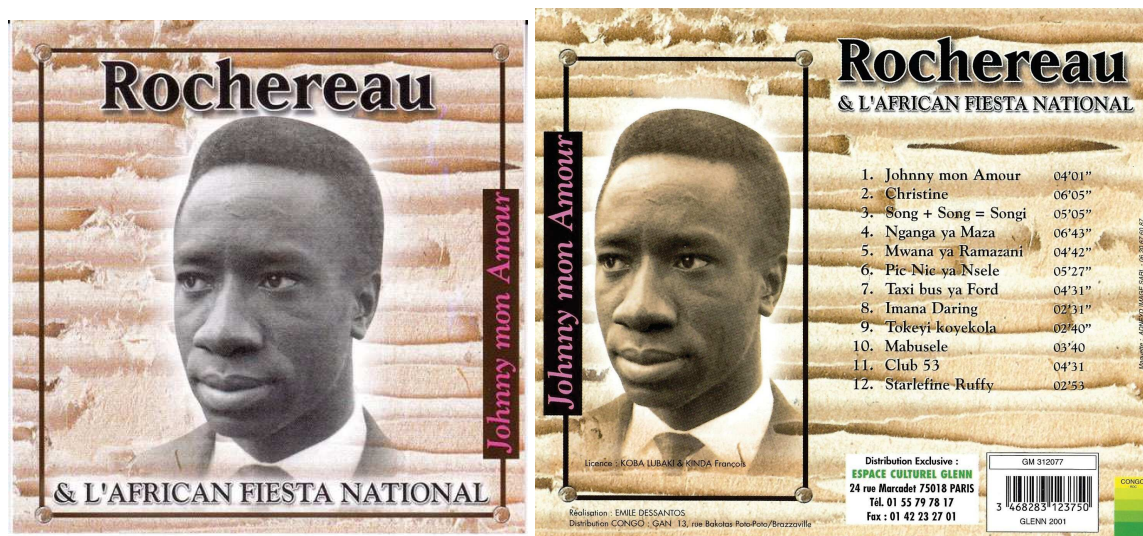
Les pages 58 à 65 ont été retirées de la version diffusée en ligne.

politique se manifeste ici par une indépendance culturelle et linguistique, on chante dans des langues locales et on met en avant des instruments traditionnels, ce qui conduit à réinscrire la rumba congolaise dans le sillon du son cubain, réinscription qui se voit par ailleurs dès le titre “Indépendance Cha-Cha” cha cha renvoyant ici à la danse cubaine le cha cha cha qui a été importé au Congo et a été largement adopté dans les bars de la capitale.

Pour conclure, on peut avancer que cette chanson qui est aujourd’hui comme un hymne des indépendances africaines est une chanson qui semble déjà poser les premiers jalons de ce à quoi doit ressembler et sonner un Congo Indépendant. Les parti pris artistique au niveau des instruments et des sonorités utilisés trahissent un désir de retour aux origines de la rumba en regardant notamment du côté de l’influence Cubaine.

Annexe 3 - Analyse sémiologique pochettes d’album de rumba congolaise

Analyse pochettes d’album Tabu Ley Rochereau & l’African Fiesta National, Johnny mon amour



Un album de Tabu Ley Rochereau & l’African Fiesta National conçu en 1977.

L’enjeu de notre analyse sera de dégager à travers les éléments sémio-linguistique qui sont mobilisés, qu’est ce qui se raconte de l’identité congolaise.

Tout d’abord, au centre de l’album le spectateur voit se détacher d’un fond beige un portrait en noir et blanc de l’artiste leader Tabu Ley Rochereau. Celui-ci n’a pas les yeux tourné vers le spectateur, son regard est porté au loin vers l’horizon. Il est vêtu de ce qui semble être un costume comme en témoigne le col de sa chemise, les bords de sa veste ainsi que sa cravate. Par cette présentation, le chanteur apparaît ici comme une figure de l’élégance, élégance qui se traduit ici par l’adoption des codes vestimentaires occidentaux.

Sur le côté figure un titre en français : “Johnny mon Amour”. On peut émettre l’hypothèse que l’expression “mon amour” qui appartient classiquement au registre galant est ici utilisée de façon détournée pour rendre hommage à une figure qu’il considère comme sa muse : l’artiste Johnny Hallyday. Ce titre témoigne de la large diffusion de la culture occidentale et notamment de la culture yéyé au sein des grandes villes du Congo.

A l’arrière de la pochette on retrouve la liste des titres qui figurent sur l’album, aussi bien des titres en français “Johnny mon Amour”, “Christine”, que des titres en lingala “Song+Song = Songi” “Mabusele”. On peut noter également le titre “Taxi bus ya Ford”.

A partir de cette pochette d’album se dessine une identité congolaise qui est en prise avec les cultures occidentales et se réapproprie ses objets qu’ils s’agissent de célébrité comme Johnny Hallyday, ou d’objet de consommation, le costume, le bus “Ford”.

Analyse pochettes d’album Grand Kallé & African Team



En 1993 le groupe Grand Kallé et African Team sortent leur album. Ce groupe formé dans les années xx par le musicien et chanteur Joseph Kabasele est aujourd’hui reconnu comme un des groupes pionniers de la rumba congolaise. L’enjeu de cette analyse est de comprendre quelle représentation du groupe est faite ici et par extension quelles valeurs sont associées à leurs musiques.

Au premier plan de cette photographie on peut voir le groupe African Team réunit autour du chanteur leader Grand Kallé. Leur organisation est sur deux rangs avec 5 musiciens derrière et un musicien devant. Cette disposition permet de

mettre sur un pied d’égalité les membres de l’orchestre et le chanteur leader en mettant au centre de l’album à la fois le chanteur et le leader. L’ensemble des musiciens sont représentés souriant, le regard droit vers l’objectif à l’exception du chanteur qui lui regarde à sa droite en direction des autres musiciens avec qui il se tient debout bras dessus bras dessous. Ce qui est mis en avant par cette disposition c’est l’esprit de fraternité, on a ici affaire à un orchestre mais il s’agit surtout d’une bande, d’un groupe d’amis d’où l’adoption d’une structure non hiérarchique.

Si l’on se penche désormais sur leur tenue vestimentaire, on peut voir que le groupe entend ici se représenter comme un groupe de musique moderne, avec le port de costume ou de pantalon en jean. Cette dimension de réussite vient se confirmer par la présence d’un avion à l’arrière plan, signe qui peut à la fois renvoyer à leur succès au delà des frontières, le groupe serait ici pris sur le vif avant de se rendre à un concert à l’étranger mais qui renvoie aussi à la mobilité internationale du groupe, qui dispose des capacités financières pour voyager. Enfin les musiciens sont représentés avec leurs

instruments : guitare électrique, clarinette, saxophone , des instruments qui sont arrivés au Congo et dont la pratique s’est diffusée durant la période de colonisation.

Sur le reste de la pochette, on retrouve des éléments informationnels tels que le nom du groupe ou bien les titres de l’album. Dans ces titres, on retrouve un mélange de lingala “Mokili zala ata juste”, de français “La Tribune Africaine” et d’espagnol “Lagrimas negras”.

Ce mélange de langue est la marque d’une musique métisse qui célèbre à la fois son héritage cubain, son ancrage congolais et son ouverture sur l’occident.

Analyse pochettes d’album Mbilia Bel & Tabu Ley & L’Afrisa International



Il s’agit d’un album sorti en 1994 dans lequel on retrouve la chanteuse de rumba congolaise Mbilia Bel en duo avec l’artiste Tabu Ley et l’Afrisa International. Sur cette pochette sont mobilisés une diversité de signe qui permettent de mettre en évidence une certaine représentation de l’identité congolaise alignés avec une vision plutôt traditionnelle. Tout d’abord dans les couleurs qui sont mobilisées on peut noter la présence de vert, de rouge et de jaune soit les couleurs adoptés sur les drapeaux des états africains indépendants. L’artiste est également

représentée de façon traditionnelle et semble célébrer sa négritude. Elle arbore ses cheveux afro et est vêtue d’une tenue en pagne avec des couleurs vives qui entrent en écho avec les couleurs présentes à droites : du rouge, du jaune et du vert.

Le jaune s’avoisine d’un doré comme pour représenter la richesse de l’état sinon de la femme. Une représentation qui se confirme par l’étoffe de sa parure : de grande boucle d’oreille qui tombe le long de son cou, un collier et des bracelets qui recouvrent tout son poignet.

Annexe 4 - Interview

[Tabu Ley Rochereau 1970, Avant la préparation pour l'Olympia de Paris](#)

YouTube FR tabu ley rochereau zenith

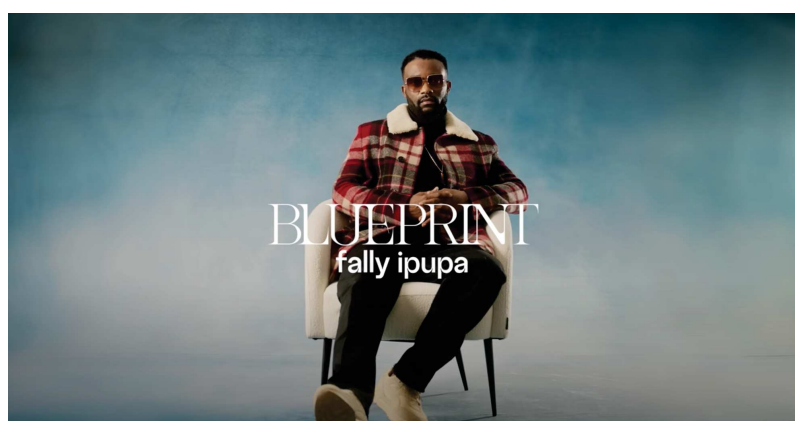


TABU LEY ROCHEREAU 1970, AVANT LA PREPARATION POUR L' OLYMPIA DE PARIS

b bana viva
4,81 k abonnés **S'abonner**

👍 285 🗨️ **Partager** 📄 Télécharger

[Views, Fally Ipupa le retour d'une légende rumba 2023](#)



[Youtube, Trace Music, Posé avec Fally Ipupa 2023](#)



Annexe 4 - Analyse sémiologique de clip de rumba congolaise

Analyse sémiotique du clip : [Bana Zebola Koffi Olomide](#) (2016)



En 2016, l'artiste Koffi Olomide a publié son clip Bana Zebola, titre phare de son album du même nom. Dans ce clip qui musicalement s'inspire des musiques traditionnelles du bas congo, on voit que nous est proposé une représentation du Congo entre tradition et modernité. Le clip s'ouvre sur l'espace du village, et entend représenter ses traditions à travers le vêtement, les danses, les instruments et une mise en scène qui construit le chanteur comme le chef du village. On observe la représentation d'une société patriarcale à travers la place minorisée qui est accordée à la chanteuse phare du titre. Alors que la sortie du chanteur met le village en fête, et est acclamée par une foule celle de la femme n'est seulement acclamée que par les danseurs. La figure masculine principale est constamment mise au milieu du village tandis que celle de la figure féminine apparaît plutôt en marge. On est ici dans une représentation du congo authentique, seulement cette authenticité est mise en tension également avec des éléments qui viennent connoter un ancrage moderne. On note un procédé de mise en abîme qui consiste à nous faire regarder des publics en train de regarder le spectacle authentique proposé. De la même façon, les vêtements qui sont tantôt traditionnels tantôt modernes (polos, jean, costumes) marquent également cette tension. Enfin cette tension se voit dans l'ancrage du clip dans deux espaces : d'une part le village de l'autre, la boîte de nuit. Dans cette dernière on retrouve un groupe de femme effectué des pas traditionnels mais également des pas plus modernes appartenant au hip hop. Leurs vêtements trahissent cette modernité : créole, legging, tshirt crop top. Dans ce lieu moderne encore, l'artiste occupe une place centrale puisque les femmes dansent autour de lui.

Conclusion : Dans ce clip qui présente l'œuvre du chanteur entre tradition et modernité, l'artiste vient réaffirmer son attachement à la tradition et célèbre le Congo authentique, authenticité qui est rattachée au village mais qui vient également se manifester dans la modernité. Cependant plusieurs éléments viennent trahir une mise en scène de cette authenticité, elle est donné à voir

Description détaillée Bana Zebola



00.02 sec Ouverture du clip.
Apparition du titre du morceau "Bana Zebola" et du nom du chanteur interprète Koffi Olomide.



0.12 sec Ouverture du clip.

Sur le plan visuel : Un plan coupé en deux qui montre d'un côté un groupe de personne homme et enfants, et de l'autre le chanteur qui sort d'une maison.



00.18sec

Sur le plan visuel : Un ensemble de signes sont mobilisés pour représenter le village : une petite maison faite de bois, des habitants représentés dans des tenues traditionnelles, et le chanteur principal semble être présenté comme un chef du village. Sa sortie de la maison est un

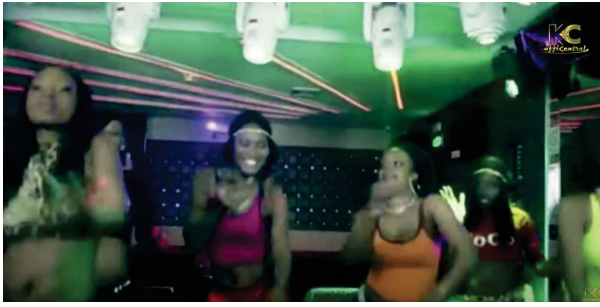
événement. La foule se rassemble autour de lui et l'acclame. **Sur le plan sonore :** on entend des hommes et des femmes pousser des cris et faire des youyou.



00.31 sec

Sur le plan visuel : Après avoir eu une succession de plan où l'on voit le chanteur s'avancer vers la foule en faisant des gestes qui s'apparentent à des gestes de bénédiction, on voit apparaître des plans où l'on voit des groupes de femmes puis d'hommes danser.





00.41 sec

Sur le plan visuel : Changement de décor. On voit désormais des femmes dans ce qui semble être une boîte de nuit, habillé avec des short legging et des débardeurs danser. Comme pour la scène précédente, les femmes portent des hauts qui laissent apparent leur

ventre.



01.13sec

Sur le plan visuel : Nouveau plan, on voit sortir d'une nouvelle maison une femme vêtue de vêtement traditionnelle. Qui s'avance et traverse une file de femme qui font des gestes de bénédiction, de célébration.



01.33sec

Sur le plan visuel : On voit la femme assise sur un siège, elle est entourée d'homme qui exécutent des pas de danse zebola.



03.09 sec

Sur le plan visuel : On a un plan large sur lequel on voit une diversité d'individus, des jeunes et des plus âgés vêtus de façon hétérogène avec des pagnes, des costumes, des tshirt de sport, des polos. Certains sont assis d'autres debout, et tous on des regards qui convergent vers un même point comme s'il regardait un

spectacle.



03.22 sec

Sur le plan visuel : Insert d'image en noire et blanc dans laquelle on voit des étudiants marcher dans une rue habillé de pantalon, polo et sac en cuir.



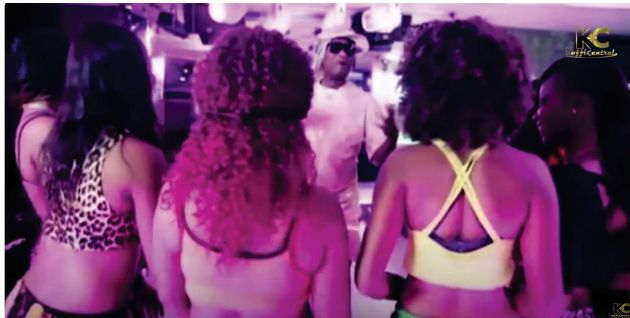
03.35 sec

Sur le plan visuel : un plan en contre plongée qui donne à voir le chanteur au milieu de la foule en train de danser avec elle. Plan qui fait suite à un autre où l'on voit les habitants disposés en cercle et une femme danser au milieu.

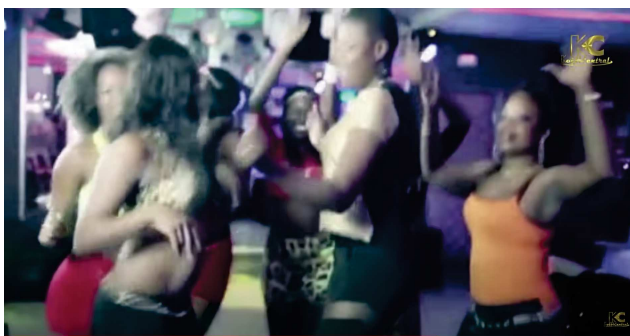


04.55 sec

Sur le plan visuel : un plan principal qui donne à voir l'entrée du chanteur dans une salle moderne. Il est vêtu avec un t-shirt et une coiffe turban sur la tête ainsi que des lunettes de soleil. Il s'avance vers un groupe de filles.



05.44 sec



05.10

Sur le plan visuel : Un plan où l'on voit la chanteuse danser au milieu du groupes de femmes. Elle est habillée avec un t-shirt et un jean.

Analyse sémiotique Eloko Oyo



En 2017, l'artiste Fally Ipupa publie son clip Eloko Oyo, titre qui appartient à son album Tokoooss. Dans cette chanson inspirée par une musique populaire de la culture Mongo, est fait le récit de l'Odyssée de l'artiste entre tradition et modernité, ville et village. Le clip s'ouvre sur un plan progressif où l'on voit l'artiste se diriger vers un rivage, son arrivée suscite un événement et une foule s'empresse de l'accueillir. L'artiste revient sur ses terres, vêtu d'une tenue traditionnelle (voir vidéo 00.34sec). Plusieurs éléments viennent participer à représenter la culture traditionnelle : la représentation d'un village, les tenues traditionnelles, les danses et les instruments. On note cependant également de nombreux éléments qui viennent connoter la ville et le mode de vie urbain : un plan avec une voiture, des vêtements citadins, un mur de tag. Les deux modes de vie sont mis en parallèle et le film dresse une certaine continuité par des plans enchaînés entre danse traditionnelle et danse moderne. Dans les deux cas, il s'agit d'une danse qui met principalement en valeur le mouvement des hanches. Le clip participe ici à démontrer l'attachement de l'artiste à ses traditions, mais aussi son caractère moderne.

Description clip, Eloko Oyo Fally Ipupa (2017)



00.03 sec

Début du clip : Un plan qui dévoile progressivement l'artiste sur un bateau qui arrive sur les côtes d'une terre. Il a un regard porté vers l'horizon et est vêtu d'un turban, d'un débardeur et lunettes de soleil.



00.16 sec

Début du clip : Plan d'ensemble qui donne à voir le rivage avec des barques et des groupes d'enfants qui courent à l'arrivée de l'artiste.



00.27 sec

Début du clip : On voit l'ensemble des habitants quitter leur maison et se presser vers le rivage par où arrive l'artiste. Ils sont vêtus de pagnes et de t-shirt.

Présentation du titre de la chanson et de son interprète.



00.27 sec

Début du clip : On voit le drapeau de la RDC



00.30 sec

Enchaînement avec un plan serré sur le corps d'une femme qui danse en faisant tourner ses hanches. En second plan on peut apercevoir un mur avec ce qui semble être des tags.



00.34 sec

Enchaînement avec un plan qui donne à voir l'artiste sur une pirogue, avec des vêtements traditionnels qui continue de s'avancer vers le rivage pour rejoindre les populations. Plan suivant on le retrouve avec d'autres personnes qui dansent avec lui, ils portent tous haute coiffe avec de la peau d'animaux et plumes de paon



Un plan qui permet de voir le chanteur entouré de danseur, ils portent des habits traditionnels faits à partir de peaux de bête, de pailles, de perles, de plumes de paons. Sur le visage des danseurs on peut également voir du maquillage.



00.56 sec

Enchaînement sur le plan dans lequel on voit une voiture 4x4 avancer sur une route, au fond on peut voir des bâtiments en verre.



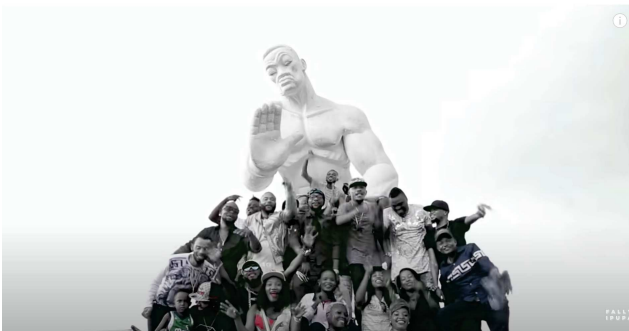
01.22 sec

On revient ensuite à des scènes de danses au village, on distingue au fond une foule de gens composés d'hommes et femmes de tout âge, vêtus avec des pagnes et des tshirts de sport. Ils dansent en exécutant essentiellement des mouvements avec les hanches. Elles sont d'ailleurs mises en avant avec des procédés de zoom, et des plans serrés au niveau de la taille.



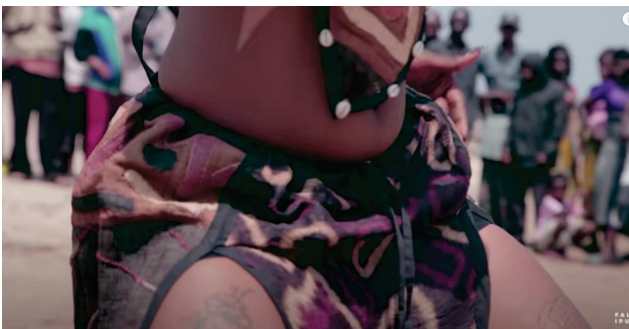
01.32

Après un plan où l'on a pu voir l'artiste sur un jet-ski, on le retrouve avec un groupe d'homme et une femme sur les rives. Ils sont vêtus de façons modernes : casquette, combishort, lunettes de soleil. L'ensemble du groupe danse en exécutant essentiellement des mouvements avec les hanches.



01.39

Un plan qui montre le groupe devant la statue du Joueur de Tam Tam. Ils sont présentés comme un public touristes : ils prennent la pose devant, font la fête autour, sautent de joie.



02.31 sec

Un plan serré qui met en avant le mouvement des hanches.



04.05 sec

Un plan qui montre l'artiste en train de danser aux côtés d'un petit garçon. Celui-ci a un pagne attaché au niveau des hanches.



04.33 sec

Clôture du clip.

On est dans un lieu plutôt moderne comme en témoigne la présence d'un mur avec des tag. Le chanteur est entouré d'un groupe habillé de façon moderne avec une parka, une casquette, un tshirt, et ils exécutent des mouvements de danse.

Analyse sémiotique Kiname



Une chanson réalisé par l'artiste Fally Ipupa en featuring avec le rappeur, et qui figure dans son album Tokoooss. Dans cet album, on constate une hybridation des codes entre urbains et rumba. D'une part des codes urbains qui se voient à travers la reprise de codes de clip de rap : Tenue de booba avec des chaînes autour du coup, représentation hypersexualisée de la femme, démonstration de richesse (geste qui consiste à étaler ses billets), voitures qui explosent. De l'autre côté on a des codes plus rumba avec la présence de danse afro, le port de l'abacoste par l'artiste. Les deux artistes incarnent deux archétypes différents : là où Booba représente la virilité, Fally est présenté sous le jour de l'élégance et du séducteur à travers des tenues plus sophistiquées (port de costume, béret).

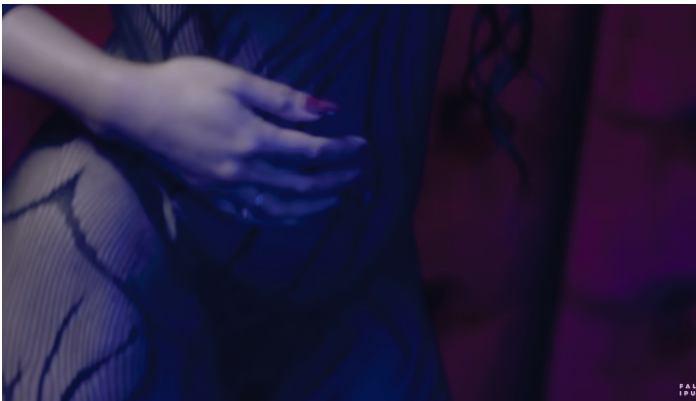
Description détaillée Kiname



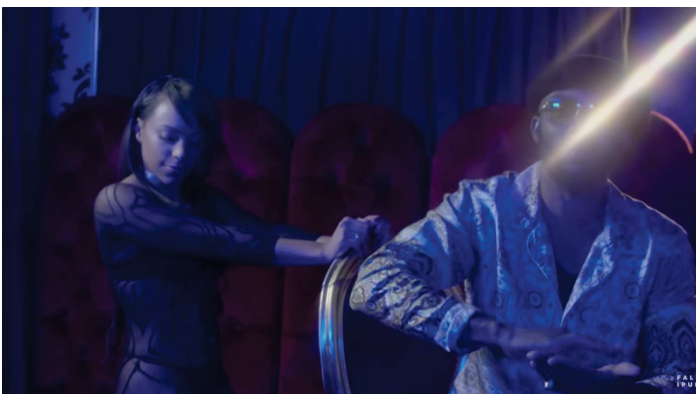
Ouverture du clip
Présentation du titre et des artistes. Usage de lumière rouge et néon qui plante un décor plutôt moderne.



00.05 sec
Un plan large qui permet de situer la vidéo. On voit les deux artistes et au milieu une femme. Le lieu est peu éclairé avec des lumières néons, ce qui fait penser à une boîte de nuit.



00.10 sec
Un plan serré sur le corps de la femme.



Un plan où l'on voit l'artiste assis à une table, et la femme qui danse à côté de lui.



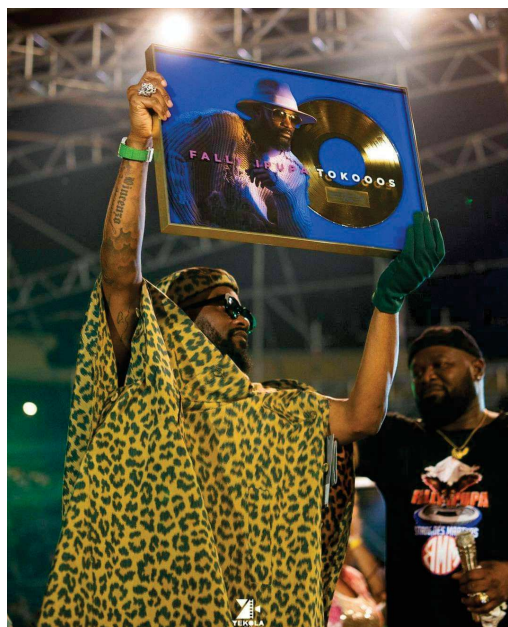
Dans un nouveau lieu inconnu, un plan où l'on voit un groupe de danseurs, habillé en jean et exécuter des pas de danse afro. Une mise en exergue des mouvements effectués avec les hanches.



Plan d'ensemble où l'on voit l'artiste avec une nouvelle tenue : en abacost. Une voiture brûle en second plan et une femme danse sur sa droite.



Annexe 4 - Tenues de chanteurs de rumba congolaise





Bibliographie

Ouvrages théoriques

ADORNO, Theodor, HORKEIMER, Max *Kulturindustrie*, Allia, Paris, 2012

ATTALI, Jacques, *Bruits, Essai sur l'économie politique de la musique*, PUF 1977

T.W Adorno, *Le caractère fétiche dans la musique et la régression de l'écoute*, Allia, 2001

GOFFMAN, Erving *La Présentation de soi. La Mise en scène de la vie quotidienne I*, Éditions Minuits, 1973

LIPOVESTSKY, Gilles. *Le Sacre de l'authenticité*, Gallimard 2021

JEANNERET, Yves *Penser la trivialité volume I*, Hermès Science publications, 2008

Article scientifiques et universitaires

Rumba congolaise

BULU, Léon Tsambu, “*Épure d’Un Développement De l’Industrie Du Disque Congolaise Par Le Mécénat Privé.*” *Africa Media Review*

Biaya, T. K. “*La Culture Urbaine Dans Les Arts Populaires d’Afrique: Analyse de l’ambiance Zaïroise.*” *Revue Canadienne Des Études Africaines*, vol. 30, 1996, *JSTOR*

GRABLI, Charlotte *La ville des auditeurs : radio, rumba congolaise et droit à la ville dans la cité indigène de Léopoldville (1949-1960)*, *Cahiers d’études africaines* 2019

M’BEMBA NDOUMBA, Gaston, *Sociologie de la chanson congolaise*, L’Hartmann 2013

MORIN, Edgar. *L’industrie culturelle*, *Communications*, 1961

MUBANZA sous la direction de MALONGA, Alpha Noël & MUKALA Kadima-Nzuji, *Itinéraire et Convergence de Musiques Traditionnelles d’Afrique*, L’Hartmann et Fespam 2005

W.WHITE, Bob , *Notes sur l’esthétique de la rumba congolaise*, Érudit 2011

W.WHITE, Bob, *Rumba Rules, The Politics of Dance Music in Mobutu’s Zaire*, Duke University Press 2008

Histoire et Approche théorique de la musique

LENA, Jennifer.C, Banding Together, *How Communities Create Genres in Popular Music*, Princeton, Princeton University Press 2014

MASSIN, Brigitte et Jean , *Histoire de la Musique Occidentale*, 1987

Industrie Culturelle et Culture de Masse

MACÉ, Eric *Sociologie de la culture de masse, avatar du social et vertigo de la méthode*, Cahiers internationaux de la sociologie (n°112)

CICCHELLI Vincenzo, OCTOBRE Sylvie, « La culture à l'âge global. Une analyse par la circulation des produits culturels », *Réseaux*, 2021(N° 226-227)

Mémoire et Thèse Universitaire

NADEAU BERNATCHEZ, David *La Musique comme Rapport aux temps, Chroniques et diachroniques des musiques urbaines congolaises*, 2013

MARCK, Oriane *La musique traditionnelle dans la société traditionnelle au Kongo XVe-XIXe siècle*, 2012

Vidéos

Youtube, Maître Gims ft Niska, Sapés comme jamais 2016

Youtube, UNESCO, La rumba congolaise 2022

Youtube, France Inter, La Rumba congolaise, musique de l'indépendance (et de la sape) 2022

Youtube, Concert au Zénith de Paris 2001 Koffi Olomide & Quartier Latin

Articles Web

AUXSONS, Philippe Blanchet, *Les "Musiques du monde" en question, dénomination et domination*, 2022

AUXSONS, *Les "Musiques du monde en question" en finir avec l'étiquette ?* Anne Laure Lemancel

ÉRUDIT, Jacques Rancière "Le partage du Sensible", 2003

L'OBS, 2022, *nouveau bon cru pour le marché de la musique* par Nicolas Sonnet 2023

MBOTE.CD, *Le Karmapa dans B-One Music*, 2023

RADIO FRANCE, *Pourquoi dis-t-on de la musique classique qu'elle est classique*, 2016

Documents administratifs et rapports ministériels

Ministère de la culture, Circulaire du 18 août 1998

Hammou, Karim et Marie Sonnette-Manouguian. "40 Ans De Musiques Hip-Hop En France." Web.