

Oh, rio-Ma ! Musique et guerre des sexes à Kinshasa, 1930-1990

Charles Didier Gondola

Citer ce document / Cite this document :

Gondola Charles Didier. Oh, rio-Ma ! Musique et guerre des sexes à Kinshasa, 1930-1990. In: Revue française d'histoire d'outre-mer, tome 84, n°314, 1er trimestre 1997. pp. 51-81;

doi : <https://doi.org/10.3406/outre.1997.3508>

https://www.persee.fr/doc/outre_0300-9513_1997_num_84_314_3508

Fichier pdf généré le 07/01/2019

Abstract

Popular music culture enabled women to question gender relations in Kinshasa, one of the most fascinating cities of Africa. Originally characterized by male dominance Zairean popular music also became, around the 1950s, an arena in which women were able to undermine colonial values and negotiate the colonial gender imbalance. Through social clubs, organized to promote their own agenda, they afforded themselves of new social and economic opportunities. As a result, women are now empowered to challenge male 's prevalence as depicted in the song Mario. Released in 1985 by the band Ok Jazz, Mario portrays an inversion of gender roles in Kinshasa which is unraveled through the quarrelsome relationship between a young male, Mario, and her much older mate, Mère. Both characters appear to be the result of the new sociability and gender struggle launched through music culture.

Résumé

La culture musicale a permis aux citadines de Kinshasa, l'une des villes les plus fascinantes d'Afrique, de remettre en question les identités et les rôles sociaux affectés aux sexes (gender). Née en ville coloniale — une ville qui a longtemps défavorisé les femmes — et dominée par l'initiative des hommes la musique populaire zaïroise fut investie par les femmes à partir des années 1950. Elle leur a permis de traduire sur le plan de leurs relations sociales avec les hommes le pouvoir économique gagné au sein des clubs féminins d'élégance. Aujourd'hui on assiste à Kinshasa à une guerre et une inversion des sexes dont la chanson Mario, éditée en 1985 par Ok Jazz, explore les ambiguïtés. Les deux personnages de Mario, un jeune diplômé opportuniste, et de sa partenaire, Mère, une femme d'affaires âgée, sont caractéristiques de la nouvelle sociabilité urbaine instaurée à travers la culture musicale.

Oh, rio-Ma !

Musique et guerre des sexes à Kinshasa, 1930-1990

par

CHARLES DIDIER GONDOLA *

La culture musicale a permis aux citadines de Kinshasa, l'une des villes les plus fascinantes d'Afrique, de remettre en question les identités et les rôles sociaux affectés aux sexes (*gender*). Née en ville coloniale — une ville qui a longtemps défavorisé les femmes — et dominée par l'initiative des hommes la musique populaire zaïroise fut investie par les femmes à partir des années 1950. Elle leur a permis de traduire sur le plan de leurs relations sociales avec les hommes le pouvoir économique gagné au sein des clubs féminins d'élégance. Aujourd'hui on assiste à Kinshasa à une guerre et une inversion des sexes dont la chanson *Mario*, éditée en 1985 par Ok Jazz, explore les ambiguïtés. Les deux personnages de *Mario*, un jeune diplômé opportuniste, et de sa partenaire, Mère, une femme d'affaires âgée, sont caractéristiques de la nouvelle sociabilité urbaine instaurée à travers la culture musicale.

Mots clés : Congo belge, Zaïre, Kinshasa (Léopoldville), villes, culture populaire, musique, femmes, habillement, résistances.

Popular music culture enabled women to question gender relations in Kinshasa, one of the most fascinating cities of Africa. Originally characterized by male dominance Zairean popular music also became, around the 1950s, an arena in which women were able to undermine colonial values and negotiate the colonial gender imbalance. Through social clubs, organized to promote their own agenda, they afforded themselves of new social and economic opportunities. As a result, women are now empowered to challenge male's prevalence as depicted in the song Mario. Released in 1985 by the band Ok Jazz, Mario portrays an inversion of gender roles in Kinshasa which is unraveled through the quarrelsome relationship between a young male, Mario, and her much older mate, Mère. Both characters appear to be the result of the new sociability and gender struggle launched through music culture.

* Laboratoire « Dynamique des sociétés en développement », ERS CNRS 91, Université Paris VII-Denis Diderot.

Key words : *Belgian Congo, Zaïre, Kinshasa (Léopoldville), cities, popular culture, music, gender, fashion., political expression.*

INTRODUCTION

Jusqu'à une période relativement récente, l'histoire de la colonisation et en particulier l'histoire de la ville coloniale étaient encore considérées comme des histoires d'hommes. Parce que les hommes étaient venus les premiers vivre et travailler en ville et que pendant toute la période coloniale leur nombre par rapport à celui des femmes fut toujours écrasant, la recherche en histoire de l'Afrique urbaine leur a fait la part belle sans même jamais questionner cet état des choses pour le moins arbitraire. Le malentendu provenait de la mentalité coloniale elle-même qui, en ville, avait donné une place exiguë aux femmes. Dans l'esprit du colonisateur la corrélation entre la migration des femmes en ville et la recrudescence de la prostitution ne faisait aucun doute. La ville était et devait rester une réserve d'hommes.

L'orientation des thèmes retenus par les historiens a contribué également à l'absence des femmes dans les premières études urbaines. On s'est, par exemple, beaucoup intéressé à la politique, mais seulement à la politique institutionnelle, à la formation des partis politiques et à la rédaction des premiers manifestes par les élites africaines. Dans le cas du Congo belge où la politique ainsi conçue n'a commencé qu'au milieu des années 1950, on ne s'est par exemple pas du tout demandé comment les Africains faisaient la politique avant cette date. Les recherches portant sur le travail ont ignoré le travail informel en ville qui pourtant durant la période coloniale était dominé par les femmes. Dans le domaine de l'éducation et du mouvement associatif elles sont également invisibles parce qu'on s'est davantage préoccupé de l'école coloniale et des associations officiellement reconnues (professionnelles, ethniques, d'anciens élèves, etc.) dans lesquelles les femmes furent peu représentées. Ainsi, par exemple, les recherches, neuves à l'époque, de Georges Balandier (1955) sur les « Brazzavilles noires » accordent une place relativement faible aux femmes quand on considère que sa problématique touche éminemment au domaine des sociabilités urbaines. L'arrivée des premières figures féminines et la balkanisation des études africaines ont créé un intérêt subit pour l'histoire des femmes, baptisée *gender studies* par les féministes américaines (Vansina 1994 : 211, 214 ; Hunt 1989 : 359). Cette nouvelle orientation s'est inscrite également dans un contexte (le début des années 1970) où un certain courant de l'histoire (influencé par l'idéologie marxiste) s'est attelé à privilégier l'héroïsme ordinaire des vies ordinaires ; un héroïsme anonyme et collectif du quotidien qui reste avant tout celui des groupes vulnérables et oubliés : les pauvres, les paysans, les

enfants et surtout les femmes. Les études de l'époque se sont alors délibérément concentrées sur le thème des femmes croisés avec des thèmes comme le travail, l'éducation, la culture, les résistances et la politique ¹.

Rien à mon avis ne peut fournir autant d'information et ouvrir autant de pistes nouvelles qu'une étude qui met davantage l'accent sur les interactions hommes\ femmes, sur leurs différents *genders* ² tels qu'ils se sont façonnés dans le creuset de la ville coloniale et sur les nuances qui existent au sein de chacun de ces deux groupes. Et c'est en analysant ces interactions et ces nuances dans des domaines jusqu'alors ignorés qu'il est possible de dégager la nature vraie de la ville coloniale, les transformations qu'elle a apportées et les nouvelles identités dont elle a favorisé la formation ³. A Kinshasa, les identités sociales des hommes et des femmes se sont constituées et ont évolué suivant un faisceau de phénomènes dans lequel le rôle joué par la musique populaire apparaît déterminant. Introduite en ville par les hommes, la musique populaire devint un théâtre culturel des passions autant qu'une arène où se sont ajustés et négociés les rapports de forces sociaux entre les deux sexes. A l'abri du patronage colonial, et dégagées du fardeau imposé par un système qui a privilégié les hommes, les femmes ont réussi à se définir autrement et ont contribué à dessiner les contours d'un nouveau type de masculinité dont son portrait le plus fidèle a été esquissé par Luambo Makiadi dans sa chanson *Mario*. Cet article analyse l'émergence des femmes dans l'une des villes les plus captivantes de l'Afrique subsaharienne et leur passage progressif, via la musique populaire, d'un statut de minorité silencieuse à celui d'actrices sociales incontournables.

L'ARRIVÉE DES FEMMES EN VILLE

Plusieurs raisons ont milité à l'encontre de la migration des femmes à Kinshasa. Dans le milieu rural les chefs de villages et les détenteurs de la terre faisaient reposer le système de la production agricole sur les femmes qui constituaient, comme c'est le cas encore aujourd'hui, le gros de la main-d'œuvre agricole. Laisser partir les femmes revenait à compromettre un système qui

1. On peut se reporter à l'analyse bibliographique et historiographique entreprise par Nancy Rose HUNT (1989) et se référer à l'importante bibliographie qui la clôture (373-379).

2. L'emploi du mot *gender* — que l'expression française « sexe social » traduit pauvrement — se réfère dans cette étude aux rôles sociaux des femmes et des hommes, rarement déterminés mais toujours construits et souvent arbitrairement dérivés du sexe biologique.

3. Deux travaux remarquables embrassent cette orientation : l'ouvrage de Claudine VIDAL (1991) sur Abidjan qui montre comment le nouveau pouvoir économique des femmes abidjanaises interfère dans la façon dont elles s'identifient socialement et définissent la masculinité, et l'étude novatrice de Karen HANSEN (1988) sur la construction artificielle des *genders* dans la constitution de la domesticité en Zambie.

fonctionnait en faveur des hommes dans sa double articulation matrimoniale⁴ et économique. Dans la mesure également où la migration devint peu ou prou une sorte de rite initiatique qui sanctionnait le passage de l'adolescent à l'âge adulte, les femmes en furent d'autant plus exclues que pour elles le mariage continuait toujours à servir de fonction initiatique. Du côté des autorités catholiques qui avaient essaimé les missions de préférence dans les zones rurales on voyait également d'un mauvais œil la migration des femmes vers Kinshasa. La ville a été longtemps dépeinte dans la conception missionnaire comme un milieu dépravé, négatif et corrompateur tandis que le village représenta le paradis du bon sauvage, l'Afrique « innocente » et « traditionnelle ». L'influence des missionnaires sur les autorités administratives contribua à ramener la délivrance des « permis de mutation » aux femmes à un niveau relativement bas. Seules les femmes mariées⁵ étaient autorisées, sous certaines conditions, à rejoindre leur mari en ville.

Dans le milieu urbain les autorités municipales ont longtemps freiné l'installation des femmes en ville en recourant à une législation stricte. Il faut voir dans ces mesures draconiennes à l'égard des femmes africaines l'adaptation aux colonies de pratiques en cours en métropole. Si en Europe les femmes avaient effectivement droit de cité, l'inégalité juridique vis-à-vis des hommes restait encore dans les années 1950 inscrite dans les textes et dans les mœurs. C'est à peine en 1945 et en 1948 que les femmes françaises et belges obtiennent respectivement un droit de vote qui, dans le cas de la Belgique, fut limitée aux élections locales. On peut même se demander si ces réformes auraient eu lieu sans la contribution des femmes à l'effort de guerre (MacMillan 1981 : 139). Le traitement des femmes sous la colonisation était donc, on le voit, enraciné dans l'idéologie et les pratiques quotidiennes qui régissaient la vie des femmes en Europe. Au Congo belge, comme en Europe, le statut des femmes était lié à leur statut marital. La femme mariée ne pouvait quitter le village sans la permission de son mari. En 1922, le législateur lui interdisait d'être engagée comme domestique à moins qu'elle ne présentât une autorisation écrite de son mari⁶. L'idéologie coloniale interprétait généralement la migration des femmes en ville comme un désir de leur part de se livrer à la prostitution. Cette position conduit peu après la fin de la récession des années 1930 à la création de la catégorie des *femmes indigènes adultes et valides vivant théoriquement seules*⁷ soumise à un impôt de 50 francs (qui correspondait alors au salaire que recevaient les boys

4. Le statut polygamique assurait ainsi aux chefs de terre le contrôle et la mobilisation d'une importante main-d'œuvre féminine.

5. Les déplacements des femmes célibataires étaient taxés de manière prohibitive. Voir HUNT (1991 : 483).

6. *Bulletin officiel du Congo belge*, 1922, p. 355.

7. Pour une critique de cette aberration coloniale et de la lexicologie coloniale belge labellisant les femmes, voir HUNT (1991 : 488-493).

pour 10 jours de travail). A Kisangani (ex-Stanleyville), la troisième ville de la colonie, cette taxe représentait pendant la guerre la deuxième source de revenu de la ville (MacGaffey 1986 : 174). L'une des conséquences de ce double standard fut la présence relativement faible des femmes en ville. En 1928, Léopoldville I comptait 21 500 hommes contre 5 000 femmes parmi lesquelles seules 358 étaient légalement mariées tandis que la majorité avait été ou s'était illégalement introduite en ville. De là une précarité de la vie urbaine décrite par beaucoup d'observateurs et notamment le R.P. Van Wing de passage à Léopoldville en 1924.

Je suis dépaycé dans cette foule bariolée, criarde, anarchique. J'ai parcouru l'immense ville noire, où vivent, Dieu sait dans quelle indiscipline de mœurs, près de 20 000 nègres... ; c'est un camp, ce n'est pas un village. Il y a peu de verdure, moins encore d'enfants... peu de mères, peu de joie. Sur tout le parcours, je n'ai vu que deux enfants (cité dans Saint-Moulin 1976 : 468).

Entre 1924 et 1930, cycle de croissance sans précédent de l'activité économique, la population masculine doubla à Kinshasa grâce exclusivement à la migration. Comme observé dans le Copperbelt zambien à la même période (Hansen 1989 : 116), les autorités coloniales se préoccupèrent désormais des problèmes (indiscipline, grèves, épidémies) que posait ce regroupement de travailleurs dans une ville qui n'avait jamais été organisée pour en accueillir en aussi grand nombre. Le choix était clair : ou bien renforcer le caractère précaire des camps de travailleurs en bannissant la présence des femmes et la création de familles ou bien redéfinir la nature de la ville coloniale. En optant pour la deuxième solution, les autorités coloniales ouvraient aux femmes les portes de la ville. En 1933 commencèrent la construction des quartiers africains. Pour garantir la sécurité et la protection sanitaire des Européens, la « ville noire » fut éjectée loin de la « ville blanche », une « barrière écologique » et des camps militaires faisant office d'espace de démarcation.

Plusieurs raisons ont finalement penché en faveur de la migration des femmes à Kinshasa. Les femmes sont d'abord venues en ville pour les besoins des Européens. Jusqu'aux années 1920 la distribution de la population européenne de Kinshasa restait encore très déséquilibrée. Sur les 600 Européennes qui résidaient alors en ville un bon nombre faisait partie du personnel missionnaire tandis que les 2 500 Européens étaient dans leur grande majorité célibataires⁸. Posséder « sa » négresse, à cette époque, n'était pas seulement un

8. La prostitution à Kinshasa est donc à lier au déséquilibre de la démographie européenne. En 1921, le Dr Houssiau décrivait la prostitution des Kinois comme suit : « Il existe à Kinshasa une forme assez curieuse de la prostitution ; c'est ce que l'on peut appeler la *prostitution vagabonde*. Au moment de l'arrivée au Congo des bateaux d'Europe, un certain nombre de femmes quittent Kinshasa et vont se livrer à leur métier à Thysville, Matadi, voire Boma », *L'avenir colonial belge*, 6 mars 1921, p. 7.

fait de brousse mais une mode urbaine surtout parmi les grands fonctionnaires de la colonie. Ne s'en scandalisaient que les voyageurs venus de la métropole⁹ et les missionnaires catholiques. C'est d'ailleurs sous la pression missionnaire qu'à la fin des années 1920 la maîtresse noire cesse d'être un signe ostentatoire de l'exotisme colonial et se retrouve exclue de la sphère publique. Si l'exhibition publique de « sa » négresse devint mal vue il n'en fut pas autant des contacts clandestins qui se multiplièrent, au contraire, surtout au moment de la crise des années 1930 durant laquelle quelques Européens appauvris se montraient de moins en moins insensibles aux charmes des Africaines. Un indice qui ne trompe pas est celui du nombre des enfants métis abandonnés qui passe entre 1932 et 1934 de 108 à 191¹⁰. Il y a eu ensuite le désir de la part de la municipalité d'éradiquer la prostitution à Kinshasa et de stabiliser la main-d'œuvre en favorisant la création d'unités familiales. La raison la plus importante est cependant due aux femmes elles-mêmes. Lorsque la crise frappa l'économie coloniale, beaucoup de travailleurs se retrouvèrent sans emploi et certains parmi eux (6 000 en 1930 et 7 000 en 1932) consentirent à regagner la campagne ou y furent expédiés *manu militari*. La proposition de la municipalité de reconverter les sans-emplois dans les activités agricoles dans l'espace vert aux environs du parc zoologique et à la périphérie des quartiers noirs trouva peu d'écho parmi les travailleurs africains. Les femmes (notamment les Bateke et certaines Balari de Brazzaville venues avec leur mari) prirent en main la culture, le colportage et la vente des fruits, des agrumes et des légumes. Après la guerre, les femmes devinrent davantage visibles en ville. En dehors de la catégorie des femmes mariées, d'autres catégories se distinguaient déjà : les femmes commerçantes par leur statut économique et les (jeunes) femmes d'Européens par leur prestige social.

Même acceptées en ville les femmes restaient cependant négligées, exclues des grands domaines de la vie urbaine et confinées dans les activités domestiques et dans le petit commerce. Tandis que le terme français « évolué » était décerné par le colonisateur aux hommes africains qui s'efforçaient de passer du statut de l'« indigène » à celui du « civilisé », le terme péjoratif lingala *musenzi* (sans manières) était réservé aux femmes qui refusaient la civilisation du Blanc. Si les hommes étaient dirigés vers l'enseignement général, les femmes quant à elles étaient encouragées à s'enrôler dans les foyers d'action sociale où sous l'encadrement de monitrices européennes elles apprenaient la couture, le tricot, le ménage, la lessive, la puériculture et la layette. En 1953, plus de 5 000 citadines étaient enrôlées dans six établissements du genre financés par la municipalité et

9. En témoignent les jugements critiques du journaliste belge CHALUX (1925 : 128) scandalisé, lors d'une visite à Kinshasa, de voir des Blancs parader avec leurs maîtresses noires en plein jour.

10. *Rapport (du substitut du procureur général à Léopoldville) sur la situation des mulâtres au Congo belge*, Archives africaines, ministère des Affaires étrangères (Bruxelles), AI (4674), n° 14.

dirigés par 150 monitrices européennes ¹¹. Une année plus tôt, le conseil de la cité indigène de Léopoldville, un organe peu écouté créé à l'usage de l'élite africaine, réclama en vain que « la femme noire soit éduquée au même titre que l'homme » ¹².

C'est sans doute à cause de cette exclusion qu'une autre catégorie de femmes caractérisées par leur liberté matrimoniale, les *ndoumba* (jeunes filles ou mieux courtisanes), fit son apparition dans le paysage urbain. Son rôle dans la popularisation de la culture musicale reste fondamental. La plupart des femmes propriétaires de bars étaient d'anciennes *ndoumba* qui s'étaient amassées de véritables pactoles en fournissant des services sexuels. Un phénomène similaire a été décrit par Luise White dans la Nairobi coloniale où la prostitution permit à certaines femmes de passer du statut de simples locataires à celui de propriétaires immobiliers (White 1990 : 119). Ce changement social est rendu avec conviction par l'une de ses informatrices : « *I used to go with different men and make a lot of money, and then I became a strong woman...* » (White : 88) C'est donc avec raison que Kenneth Little (1973 : 21) signalait déjà comme l'un des bouleversements introduits par la ville coloniale l'accès des femmes à la propriété.

En terme économique comme du point de vue social les femmes avaient tout à gagner en venant en ville. Dans les villages, contrairement aux hommes qui étaient relativement mobiles, effectuant des va-et-vient entre la ville et le village, les femmes se retrouvaient attachées par les travaux de la terre. Une fois en ville, les hommes étaient à leur tour engagés dans le travail salarié et surchargés par des horaires harassants. Les femmes y devenaient alors plus mobiles, se déplaçant entre la ville et l'intérieur et surtout de bas en haut de l'échelle sociale, et désormais capables de négocier les unions matrimoniales.

Le développement de la musique populaire créa de nouveaux rôles sociaux et économiques pour les femmes et leur permit de remettre en question la primauté des hommes dans les relations entre les deux sexes. L'initiative des femmes à travers la musique fut d'autant plus décisive que, comme je le souligne plus loin, cette musique était dominée entièrement par les hommes.

VILLE COLONIALE, MUSIQUE ET MASCULINITÉ

Par le biais de la création musicale un dynamisme culturel caractérisé par le métissage et une force d'innovation extraordinaire continuent à affecter les couches urbanisées de la société zaïroise. Toutes les modes qui naissent dans

11. *Province de Léopoldville, rapport annuel AIMO 1953*, Archives africaines, ministère des Affaires étrangères (Bruxelles), Rapp/Ann (127), n° 4, p. 112-117.

12. Mission pédagogique Coulon-Deheyn-Renson (1954 : 235) ; pour l'initiative missionnaire dans cette exclusion, voir YATES (1985 : 131).

une ville comme Kinshasa ne se livrent au public qu'à travers le prisme amplificateur de la musique quand elles ne naissent pas directement d'elle. Dans sa façon de s'habiller, de se nourrir, de dépenser, de se distraire, bref de se socialiser, le citoyen kinois a depuis les années 1950 consacré la musique populaire dans le rôle de tuteur, de conseiller, voire de censeur.

Dans le domaine linguistique, la plupart des expressions nouvelles se forment, sont validées et se diffusent via la musique. Ces expressions nouvelles, ou parfois anciennes et remises au goût du jour, identifient l'apparition d'un phénomène social si particulier à la société kinoise qu'une expression étrangère pour le qualifier apparaîtrait limitée ou imprécise. L'expression *mikiliste* est un bon exemple de ce qu'on veut démontrer ici. Pendant longtemps, les Kinois pour identifier les Zaïrois et Congolais vivant en Europe utilisaient le mot « parisien » retenu par la jeunesse lari de Brazzaville, la ville d'en face. Au début des années 1980, les musiciens zaïrois propagèrent un mot dont le sens traduit fidèlement le phénomène des jeunes migrants zaïrois en Europe. Le mot est autant métissé que la réalité qu'il décrit est ambiguë. *Mikili* en lingala signifie « les mondes ». Accolé du suffixe français le mot désigne donc le jeune zaïrois ou congolais parvenu en Europe. Ces « mondes » du nord où la ville joue un rôle essentiel apparaissent, vus du sud, non pas comme un continent mais comme une ville immense. Ville lumière, aseptisée, où l'apparence l'emporte souvent sur la réalité, les *mikilistes* s'y exilent pour briller (Bazenguissa & MacGaffey 1995) et parfois faire payer aux Blancs la dette coloniale (Gondola 1993 : 166). Une telle perception onirique et édénique de l'Europe, due en grande partie à la culture musicale, interfère aujourd'hui avec des images moins brillantes et moins colorées qui représentent l'Europe non plus comme ce paradis¹³ d'antan mais comme un univers hostile où le *mikiliste* débouté de l'asile politique se retrouve piégé, écartelé entre Charibde et Scylla, entre la honte du retour et l'enfer quotidien du SDF¹⁴.

L'expression « Mario », titre de l'une des chansons les plus célèbres de Franco (Luambo Makiadi), répond au même besoin de jeter la lumière sur un phénomène social qui singularise un autre groupe de jeunes citoyens kinois. Elle est aujourd'hui couramment employée au Zaïre comme nom commun pour désigner un type de gigolo façonné par les bouleversements sociaux qui ont eu pour cadre la ville coloniale. Le personnage du Mario se trouve au cœur d'une guerre des sexes que seuls les frustrations de la ville coloniale puis les dérèglements de la ville postcoloniale pouvaient déclencher. Si la ville fut son berceau, c'est pourtant à la musique populaire qu'on doit sa naissance.

13. Dans le langage musical, Bruxelles a longtemps été désignée par le terme *lola* qui en lingala signifie paradis.

14. Sans domicile fixe, donc sans travail et sans papier. Voir mon article, « La sape des *mikilistes* : théâtre de l'artifice et représentation onirique », à paraître en édition bilingue dans *Cahiers d'études africaines* et *African Studies Review*.

Quand elle naît au début des années 1930, la musique populaire du Congo-Zaïre ¹⁵ se distingue des formes musicales dites traditionnelles ou régionales par son développement en marge des bannières ethniques. Kinshasa, appelée Léopoldville à l'époque, connaissait dans ses années une phase nouvelle de migration caractérisée par la diversification des origines géographiques de ses migrants. La musique populaire s'inspira des rythmes régionaux introduits en ville par ces migrants, notamment dans l'utilisation d'instruments comme le tam-tam et le *likembe* (une sorte de piano à pouces). L'empreinte des rythmes « traditionnels » reste d'ailleurs encore visible dans l'orientation actuelle de la musique africaine ¹⁶. Par sa fonction de catalysateur de l'effort colonial belge, Kinshasa a représenté au début de sa fixation un camp pour travailleurs, un bastion mâle où tout était fait pour dissuader la venue d'éléments féminins. Pour ces migrants réunis dans ce qui était alors vu comme la « ville du Blanc » (Dresch 1948 : 5) la musique populaire est apparue d'abord comme un cadre associatif qui abolissait les barrières ethniques, mais dans lequel en même temps chacun pouvait intégrer son folklore et sa sensibilité régionale. Elle offrait ensuite un espace récréatif original à ces travailleurs africains harassés par des horaires stressants et par un cadre professionnel disciplinaire où l'humiliation faisait partie des méthodes de mise au travail. Les performances, informelles au début, prenaient place dans un coin de rue ou dans la parcelle d'un particulier où, après le travail ou pendant les week-ends, se retrouvaient des petits groupes d'amateurs.

Un autre facteur qui renforce le caractère masculin de cette musique tient aux styles musicaux qui l'ont influencée. Comme la musique zaïroise elle-même ces styles se singularisaient par l'initiative des hommes. Le plus marquant, le Highlife ghanéen, a été introduit à Kinshasa par les travailleurs de l'Afrique de l'ouest britannique, les *Coastmen* ou *Bapopo* (Ghanéens, Nigériens, Sierra Léonais, Dahoméens et Libériens), engagés par deux grandes compagnies coloniales, Huileries du Congo belge (HCB) et Sedec ¹⁷, pour remplir des tâches de basse administration. Musique de l'élite urbaine de Cape Coast, Kumasi et Accra, le Highlife s'était répandu entre les deux guerres à l'intérieur de la région

15. Brazzaville, alors capitale de l'AEF, a contribué au même titre que Kinshasa au développement de cette musique (Gondola 1989 : 495).

16. Des musiciens comme Fella, Franco, Manu Dibango, Abeti, Papa Wemba, Alpha Blondy et Ray Lema ont embrassé, selon l'expression de Lupwishi MBUYAMBA (1991 : 14), « la mode qui consiste à chercher l'inspiration dans le traditionnel ». Interviewé par le *New York Times* Franco reconnaissait que la tradition a une grande influence dans sa musique : « Dans ma musique je mets toute mon âme, tout mon esprit ; j'ai une âme traditionnelle parce que je suis né dans une famille qui respectait la tradition. Ma mère chantait toujours des chansons traditionnelles » (traduit de STEWART 1992 : 30).

17. En 1945, la Sedec employait 21 « noirs étrangers des colonies britanniques », le plus ancien ayant été engagé en 1912, cf. Lettre du directeur général de la Sedec au gouverneur de la province de Léopoldville, Léopoldville, le 9 juillet 1945, Archives africaines, ministère des Affaires étrangères (Bruxelles), AE/II 1619 (3260).

située entre la Volta noire et le delta du Niger. Il symbolisait une forme culturelle syncrétique pour ces élites africaines à la recherche de toute expression de nature à les séparer de la masse des colonisés et les rapprocher davantage de la culture du colonisateur. Dans cette recherche du paraître et du prestige qui atteignait son paroxysme lors des performances musicales des orchestres, la mode vestimentaire à l'européenne (haut-de-forme, costume trois pièces, moustache fine à bout relevée et pointue) octroyait un cachet de nobilité souvent superficiel¹⁸. En rendant les hommes visibles dans la ville, la culture musicale renforçait l'invisibilité des femmes¹⁹, cantonnées dans le domaine domestique et qui, par contraste aux hommes, refusaient la mode européenne. Pour les femmes, seul le mariage demeurait l'une des rares institutions qui les projetaient à l'avant-scène, même si l'occasion était arrangée et manipulée par les hommes pour promouvoir leurs propres stratégies sociales et consolider leur statut (Mann 1985 : 17, 18, 27, 29).

Dès le milieu des années 1930, deux autres courants musicaux, la rumba et le maringa (Ortiz 1975), dominèrent profondément l'orientation rythmique de la musique zaïroise alors à la recherche de sonorités nouvelles, donc de nouveaux instruments (Lupwishi 1991 : 22-24). C'est d'abord indirectement que les musiciens zaïrois furent exposés à ces rythmes sud-américains. Wendo Kolosoy, dont la vocation musicale remonte aux années 1936-1937, assista au port de Matadi aux premières représentations de rumba offertes par les marins kru du Libéria²⁰. Cette rencontre précoce orienta de manière décisive la carrière du jeune Wendo vers un style original qui reçut le label de *Tango ya ba Wendo* (l'époque de Wendo) ou *Bankolo miziki* (les pionniers de la musique). C'est cependant par le biais du chanteur corse Tino Rossi, dont les compositions étaient répandues dans le milieu des musiciens de l'époque, que la rumba — une rumba quelque peu européanisée — se popularisa. Grâce aux enregistrements sur vinyle des séries latino-américaines « GV », mises en circulation par *The Gramophone Company, Ltd.* sous le label *His Master's Voice*, les Zaïrois vont découvrir les mélodies captivantes des groupes cubains comme Sexteto

18. Voir BENDER (1991 : 75). En adoptant le Highlife, les Kinois s'entichaient également de la mode *popo* qui, dans les années 1930, se démarquait par un style très ampoulé : chemise en soie, costume en popeline, pantalon recouvrant les talons.

19. Désormais visibles, les femmes sont cependant toujours « maltraitées » à travers un discours musical très phallocrate. Dans leur étude sur le traitement du triangle polygynique mari/femmes, ASANTE-DARKO et VAN DER GEEST (1983) ont souligné le rôle dominateur joué par l'homme. Le Highlife, contrairement à la musique zaïroise, fonctionne encore comme un instrument idéologique proclamant la supériorité des hommes. Cette idéologie est aussi relayée à travers les compositions des chanteuses de Highlife comme Vida Rose ou Janet Osei Donkor.

20. Les Krus, de même que les marins krio (créoles) de la Sierra Léone, ont répandu une variété de rythmes musicaux lors de leurs voyages le long des côtes africaines (BENDER 1991 : 77). En servant ainsi de terreau ils ont contribué à uniformiser les différents styles musicaux de l'Afrique centrale et occidentale.

Habanero et le fameux Trío Matamoros ²¹ fondé à Santiago de Cuba en 1925 par Miguel Matamoros ²².

La musique européenne, qui a aussi beaucoup influencé la musique zaïroise, manifeste également la suprématie des hommes. Dans les faubourgs populaires parisiens des années de l'entre-deux-guerres, les bars, les cabarets et les cafés ont représenté des domaines réservés où peu de spectatrices osaient s'aventurer. Fabriques du parler argotique, où les clients échauffés par l'alcool et le tabac s'adonnaient aux plaisanteries obscènes et en venaient souvent aux mains pour des peccadilles, ils passaient pour des lieux de franche débauche que ne fréquentaient que les femmes aux mœurs légères ²³. C'est aussi là que la culture de la chanson populaire et des guinguettes a trouvé son terreau le plus fertile. Les musiciens zaïrois et congolais ont découvert ces chansons au contact, souvent intime, des quelques « femmes libres » européennes dont l'administration française tolérait la présence à Brazzaville.

On trouve encore cette prééminence des hommes dans trois autres styles musicaux auxquels la musique zaïroise doit la découverte de nouveaux instruments, l'utilisation de la partition et le recours aux exercices vocaux. Beaucoup de musiciens firent leurs premiers pas dans les chorales religieuses. Non seulement, à l'époque, l'Église formait l'élite intellectuelle enrôlée dans les séminaires, mais elle influençait également la vocation de nombreux artistes dont les plus connus restent Pascal Tabu et Joseph Kabasele. Déjà en 1925, le chant religieux était entré dans le domaine séculier grâce à la création de la fanfare Sainte-Cécile à l'initiative du père Raphaël de la Kethulle. Composée exclusivement des jeunes garçons des écoles primaires de Kinshasa, la fanfare se donnait en représentation lors des fêtes officielles (le 21 juillet, jour de la fête nationale belge, Noël et le réveillon de la Saint-Sylvestre). Le scoutisme, introduit à Kinshasa en 1928 par le belge Henri Dunant proposait entre autres activités la fabrication d'instruments musicaux accompagnant les chants exécutés en troupe. Serge Essous, l'un des fondateurs de l'orchestre Ok Jazz, fait remonter sa passion pour le saxophone et la clarinette à l'ambiance créative des camps où de simples bouts de bambou devenaient, entre les mains agiles des boy scouts, des pipeaux,

21. La popularité et l'importance de ce groupe a fait écrire par un spécialiste : « *La música trovadoresca cubana de este siglo contempla dos etapas : antes y después de la aparición del Trío Matamoros* », RODRIGUEZ DOMINGUEZ (1978 : 8). Des compositions comme *Mamá, son de la loma, El que siembra su maíz, El paralítico* et *La mujer de Antonio* (enregistrées entre 1925 et 1939 et distribuées par la maison d'édition Víctor) ont certainement marqué les deux premières générations de musiciens zaïrois.

22. Miguel Matamoros est mort le 15 avril 1971, à Santiago de Cuba, une décennie après la retraite artistique du groupe.

23. Domaines de la prostituée, ces lieux de la sociabilité ouvrière se sont ouverts aux veuves et aux femmes mariées autour des années 1880 grâce à l'augmentation du nombre de propriétaires femmes (HAINE 1996 : 185). Un phénomène analogue s'est déroulé après la guerre dans les bars kinois où la présence d'une tenancière a beaucoup fait pour diversifier et fidéliser la clientèle féminine.

des flûtes et des banjos ²⁴. Les parades militaires ²⁵, le dernier élément de la trilogie coloniale, influença également la musique populaire du Zaïre. Antoine Kasongo qui avait créé en 1942 l'orchestre « Martinique » pour honorer l'amitié qui l'avait lié aux soldats antillais cantonnés à Brazzaville (alors capitale de la France Libre) fut élevé à Boma dans l'ambiance des fanfares militaires dont son père était membre ²⁶. Le recours à la trompette et la cadence martiale qu'il imprima à son style musical dénotent l'influence indéniable des fanfares de la Force publique.

Rien d'étonnant à ce que jusqu'aux années 1960 on ne compte aucune femme qui compose, chante ou même danse. Deux générations de musiciens ont contribué à l'émergence de ce que Sylvain Bemba (1988) a identifié comme la musique du Congo-Zaïre. Antoine Wendo a donné son nom à la génération pionnière des musiciens qui ont commencé leur carrière durant son époque (*tango ya ba Wendo*), en pleine Seconde Guerre mondiale, et ont atteint la célébrité au milieu des années 1950 grâce aux premières maisons d'édition montées par quelques promoteurs grecs (Lederer 1983). La seconde génération est considérée comme celle de l'âge d'or durant laquelle la musique du Congo-Zaïre se répandit à l'extérieur des frontières des deux pays. La formation, en 1951, de l'orchestre African Jazz par Joseph Kabasele marqua le début de ce siècle d'or qui s'acheva en 1970 par l'exhibition du musicien Pascal Tabu sur les planches de l'Olympia de Paris, quelques mois après la dissolution de l'African Jazz.

Bastion des hommes, domaine *gender-oriented*, la musique populaire l'était d'autant plus que la ville coloniale dans laquelle elle se développa a longtemps favorisé les hommes aux dépens des femmes. Et pourtant, dès que les lois coloniales en faveur de la migration féminine en ville s'assouplirent, l'un des domaines vers lequel l'initiative des femmes se porta fut cette même musique.

LES FEMMES ENTRENT DANS LE BAL

On peut se demander maintenant comment cette musique caractérisée dans tous ses aspects par la mainmise des hommes devint l'arène par excellence des femmes et l'un des rares domaines qui les manifesta en tant qu'actrices dans la ville coloniale. Il faut d'abord reconnaître qu'en dépit de la prééminence des

24. Interview avec l'auteur, Vitry-sur-Seine, France, 4 septembre 1990.

25. Il faut inclure au sein de cette catégorie — et non dans la musique religieuse — les fanfares de l'Armée du Salut qui eurent d'autant plus d'influence sur les Africains que cette organisation fut parmi les premières institutions coloniales à « africaniser » ses cadres. L'Armée du Salut fut introduite à Kinshasa en octobre 1937.

26. Interview avec l'auteur, Barumbu, Kinshasa, 27 août 1989.

hommes, toute la création musicale ne tournait cependant qu'autour des femmes. Adulée ou flétrie, la femme demeurerait une source féconde de l'inspiration des musiciens²⁷. Elle est inaccessible et convoitée dans *Marie-Louise* (1949) chantée par Wendo et dans *Parafifi* (1951) de l'orchestre African Jazz où elle jouit de tous les attributs de la divinité.

Félicité dit Fifi motema ya paradizo Félicité, dite Fifi, cœur de paradis
Elongi na yo Fifi anzelu mobateli Ton visage est celui d'un ange gardien

Elle est démasquée dans *Nafanda ndumba*, chantée par Jean Bokelo (orchestre Congo 68) en 1968, même s'il s'agit aussi du procès du mari dominateur et abusif.

Mama nalingi nafanda ndumba Maman, je veux devenir ndumba
Bandumba mpe bazuaka Les ndumba aussi gagnent de l'argent
Bandumba mpe halataka Les ndumba aussi s'habillent
Na lembi libala ya kosuanisa ngai Je suis fatiguée de ce ménage de disputes²⁸.

Elle est également traînée dans la boue dans la chanson sulfureuse de Ngombe Baseko (alias Maître Taureau), *Albertine mwasi ya bars* (Albertine femme des bars), une chanson éditée par la maison Loninguisa, qui la dépeint comme :

Une grosse buveuse de bière ; pas de marmite, ni d'assiette, ni de lit pour dormir. Si vous la voyez dans la rue, vous croyez avoir affaire à une femme respectable, Alors qu'il ne s'agit que d'une chose de rien du tout qui dort partout.

Ce fut surtout avec l'apparition des sociétés féminines d'élégance pendant la guerre que s'affirma le rôle des femmes dans la culture musicale. Bien que la guerre favorisa l'arrivée des femmes à Kinshasa, elles constituaient toujours un groupe minoritaire. Refusant le mariage, la plupart d'entre elles choisirent de rester célibataires — ce qui leur accordait une liberté sexuelle toute neuve fondée sur des relations très courtes et une succession de partenaires. Pour éviter la dépendance économique à l'égard des hommes, elles se rencontraient dans les sociétés d'élégance qui servaient parallèlement de cadre à une épargne pratiquée selon la vieille formule de la tontine (*likelemba*). A leur création, ces sociétés tenaient leur réunion dans la parcelle d'une des membres. Plus tard, les femmes décidèrent de fréquenter les bars-dancings qui commençaient à foisonner dans les années suivant immédiatement la guerre. L'ambiguïté de ces sociétés a été

27. Ce recours à la femme dans le choix thématique a consacré la chanson zaïroise dès ses origines. Il est à relier directement à l'obsession de la femme parmi les travailleurs urbains. La femme, rare dans les années 1930, s'impose encore dans les années 1950 par son statut démographique de minorité (en 1952, Kinshasa comptait deux hommes pour une femme).

28. Je me suis servi de la traduction de TSHONGA-ONYUMBE (1982 : 88).

soulignée par Georges Balandier dans son étude sur Brazzaville où, comme à Kinshasa, on assistait à la même époque à leur éclosion. Tout en reconnaissant les motivations récréatives et d'assistance mutuelle, Balandier (1955 : 146) notait que beaucoup de sociétés offraient la possibilité à leurs membres de pratiquer une prostitution déguisée. Dans son enquête sur le quartier de Poto Poto (la plus peuplée des « Brazzavilles noires ») il identifia huit sociétés dont les noms — *Violette, Éléance, La rose, Dollar, Lolita* — ne laissent aucun doute sur leur caractère suspect. A Kinshasa régnaient alors *Les diamants, Rosette, La lumière, La beauté* (La Fontaine 1974 : 92 ; Kande 1957 : 8) tandis que *La beauté actuelle, La fille gentille, Rosette, Diamant, La plus belle toilette* et *Au chic* faisaient partie de la quarantaine d'associations féminines relevées, en 1956, à Coquilhatville (Thier 1956 : 119).

L'association *La reconnaissance* illustre l'influence acquise par les femmes dans le cadre des bars et à travers la musique. *La reconnaissance* était en compétition avec deux autres sociétés pour la mobilisation des femmes libres de Dendale, l'un des quartiers les plus mouvementés de Kinshasa. Le club avait été créé en août 1958 lorsque « mbuta » Mingiedi, propriétaire du bar du même nom, demanda à son ami Victor Monguba de « créer une association de jeunes filles du quartier et de les réunir ne fut-ce que trois fois par semaine [dans son bar], pour attirer la clientèle »²⁹. Le club pris corps en trois jours avec un effectif de départ de sept « bana » (« enfants »). Victor Monguba en fut logiquement le *tata mokônzi* (président). Lors de la deuxième réunion qui se tint au bar « Chez Mingiedi », *La reconnaissance*, étoffée de cinq autres membres, constitua son comité au sein duquel M^{lle} Henriette Aziza fut élue *mama mokônzi* (présidente) et M^{lle} Suzanne Nganze secrétaire. Elle établit également ses statuts comme suit :

- 1) Les jours de réunion sont fixés aux lundis et mercredis, tout retard entraînant une amende de 10 francs et toute absence non motivée 15 francs.
- 2) Le comité se réunit chaque dimanche matin.
- 3) Les avantages sont les suivants :
 - a) Chaque membre qui se marie reçoit en cadeaux un lot de vaisselle.
 - b) En cas de décès dans la famille d'un membre, l'association offre un cercueil, des draps et des bougies.
 - c) En cas d'hospitalisation d'un membre : visite tous les jours des autres membres à tour de rôle ; préparation des repas. S'il s'agit de l'hospitalisation du mari, chaque membre remet 25 francs à la concernée.
 - d) Aucune des associataires n'étant encore enceinte, l'association laisse en suspens les cas de naissance.

A chacune des réunions « Chez Mingiedi » le propriétaire offrait un casier de bière à l'association, soit une bouteille à chaque membre. Grâce à *La recon-*

29. Sauf mention spéciale, les informations sur *La reconnaissance* sont tirées de D. MALINGWENDO (1958 : 10).

naissance l'affluence au bar augmenta rapidement, ce qui fit remarquer à une *mwana* (« enfant ») : « Nous remportons déjà un grand succès : il y a plus de clients les jours de nos réunions que les autres jours ». Deux fois par mois l'association faisait l'acquisition d'une tenue complète, « pièce » (pagne), mouchoir de tête et sandales afin qu'à chacun des rassemblements tous les *bana* apparussent en « uniforme ». *La reconnaissance* prévoyait sa « sortie officielle » en mars 1959. Elle aurait alors organisé une grande fête « Chez Mingiedi » à laquelle auraient été conviés maris, parents et amis, sans compter deux ou trois autres sociétés. Seule une telle sanction lui aurait permis d'être reconnue « officiellement » et de figurer aux concours de danse, de beauté et d'élégance. Les sources ne mentionnent pas si la « sortie » a effectivement eu lieu, mais compte tenu de la durée de vie éphémère de la plupart de ces sociétés on peut soupçonner que *La reconnaissance* ait jamais atteint la consécration tant convoitée.

La portée sociale des sociétés féminines peut être saisie en soulignant quelques caractéristiques. D'abord, le refus des formes et des valeurs européennes paraît évident, notamment dans la construction du paraître. Alors que les hommes ont rapidement adopté le costume européen³⁰, les femmes ont toujours décliné l'influence de la mode à l'européenne. La « pièce » de wax à motifs colorés³¹, dans laquelle on taillait habituellement un pagne plus son corsage (et qu'à dessein on portait pieds nus), n'a jamais pu être supplantée par la robe ou la jupe. Elle recevait des appellations³² qui suffisaient à donner à l'ensemble un cachet d'originalité : *King Georges*, *Messo ya Putain*³³, *Massa ya la mer*³⁴, *Elamba ya zikida*³⁵, *les six bougies*, *Inzo ya Nzambi*³⁶, *Marie simba vélo*³⁷. Les « sorties » des *bana* dans un bar coïncidaient presque toujours avec le lance-

30. Pour preuve, cet extrait du rapport de Jean-Rémy AYOUNÉ, « Occidentalisme et Africanisme », remis au gouverneur général Éboué pour être présenté à la conférence de Brazzaville : « Le Noir d'Afrique se prononce de plus en plus pour la tenue de l'Européen. Ce n'est pas du copiage, c'est une question de similitude de goût. [...] Or, du point de vue esthétique de l'habillement, la tenue de l'Européen est considérée comme présentant la plus parfaite forme de beauté à laquelle soit parvenu le sens esthétique de l'homme. » *Brazzaville, Conférence africaine française*, Actes, Paris, 1945, p. 96-97.

31. La commercialisation du wax européen (anglais, hollandais, suisse) en Afrique remonte aux années 1890. Le wax anglais fabriqué par la compagnie A. Brunnschweiler Ltd. inonda le marché zairois avant d'être concurrencé par le wax hollandais et même japonais (après la Seconde Guerre mondiale). Les motifs du wax étaient dessinés par des artisans européens au fait du goût des consommatrices africaines sauf dans les nombreux cas de commandes commémoratives. Ainsi, en 1946, un wax très prisé à Kinshasa commémorait la victoire des alliés : une colombe de la paix et plusieurs chars encadraient les bustes de Churchill et d'Eisenhower (NIELSEN 1979 : 477, 483).

32. Si la conception était souvent européenne, l'appellation était toujours laissée à l'imagination des consommatrices (NIELSEN : 481). Cette labellisation avait son importance. Elle octroyait au wax une valeur marchande et sentimentale, une identité et une durée de vie.

33. « Les yeux de putain » [*sic*].

34. « L'eau de la mer ».

35. Pièce de tissu qui reprenait des motifs symbolisant le collier de perles dont les femmes s'entouraient les reins et qui était tenu comme un élément indispensable de séduction.

36. Expression kikongo pour désigner l'église, littéralement « la maison de Dieu ».

37. « Marie tient le vélo ».

ment d'un *mai ya sika* ³⁸ dont on prenait un soin particulier à innover la coupe. Du bon déroulement de l'exhibition dépendait la bonne fortune du pagne et son adoption par l'ensemble des citadines.

Ce souci du paraître, qui va au-delà de l'exhibition d'un simple idéal esthétique, sanctionne une transformation identitaire telle qu'elle est formulée par Valerie Steele (1988 : 280) dans son étude sur la mode parisienne : « *The real motive for fashion's change originates in people's changing identities* ». La ville coloniale étant elle-même, il est vrai, un puissant medium de changement identitaire a développé une hiérarchisation des citadins suivant une série de rôles « prêts-à-porter ». Boy, commis, « évolué », *coastman* furent autant de rôles fabriqués que venaient remplir les migrants de la ville coloniale. Une des particularités du vêtement masculin de l'époque renforçait d'ailleurs la lisibilité de ces différents rôles sociaux. Même si bon nombre de citadins étaient déjà engagés dans la quête effrénée du paraître, la mode masculine restait encore un bon indicateur du positionnement social des travailleurs africains. L'« évolué » envoyait la mise sophistiquée du *coastman* tout en tenant à bien se distinguer des boys qui souvent paraissaient avec les fripes héritées de leurs maîtres européens. La mode féminine fut elle moins socialement lisible. Une sorte de cryptage rend difficile sa lecture à l'aide exclusive de repères socioprofessionnels. N'en doutons pas, les constructions du paraître féminin renvoient plutôt à un manifeste de visibilité qui n'est pas tant sociale mais sexuelle (*gendered*). Pour se rendre visibles et imposer leur présence dans l'arène publique, les femmes choisissaient des pagnes aux coloris chatoyants et vifs pour mieux briller et attirer l'attention, négligeaient de se chausser et utilisaient une plante locale pour blanchir les dents et jaunir les lèvres. Le changement fréquent des motifs du pagne africain, outre le fait qu'il leur permettait de paraître dans du neuf, avait pour but de captiver et de ne jamais laisser le regard des citadins. On est ici en présence d'une sorte d'*ego-screaming* collectif selon l'expression d'Orrin Klapp (1969 : 80). Ainsi, contrairement au paraître masculin, sujet au mimétisme et au protectionnisme, gradué en valeurs et en rangs sociaux bien définis, le jeu des apparences féminin fut créateur de rôles contestés et de valeurs nouvelles. Il constitua à la fois le résultat d'un glissement identitaire (que seule la ville coloniale pouvait rendre possible) et les signaux revendicateurs du destin nouveau de la femme zairoise.

Il y a ensuite le fait que la majorité des femmes élégantes refusaient de parler français (préférant le lingala ou le kikongo) et rejetaient la cuisine européenne considérée sans goût, même si certaines d'entre elles, ne sachant pas cuisiner, satisfaisaient l'appétit de leurs amants en sollicitant (en cachette) l'aide de parentes.

Enfin, à peu près tous les grands succès musicaux des années 1950, en commençant par *Marie-Louise*, furent popularisés par les associations des *bana*.

38. « Nouvelle eau », c'est-à-dire nouvelle série de pagne.

Lorsqu'elles étaient particulièrement enthousiasmées par une chanson, les *bana* (parmi lesquelles beaucoup de musiciens comptaient leurs égéries) créaient une danse inédite qu'elles assortissaient d'une nouvelle pièce de wax. Il faut ajouter que même s'il semble que ces sociétés féminines ont eu pour but d'accroître l'affluence des hommes dans les bars et leur offrir des services sexuels, les femmes sont restées maîtresses d'un jeu dont elles ont progressivement imposé les règles. S'il est vrai que les hommes (comme Victor Monguba) jouissaient d'un rôle important dans ces sociétés, il serait erroné de conclure qu'ils détenaient un réel pouvoir. La grande majorité des clubs avaient certes un *tata mokônzi* qui les représentait officiellement, mais la fonction restait honorifique, une couverture et une façade en quelque sorte. Les *bana* étaient tout à fait conscientes que toute tentative d'organisation de leur part apparaîtrait suspecte à moins qu'une figure masculine en soit mise à la proue. Même si la plupart des sociétés féminines restaient informelles, voire clandestines, elles devaient se plier aux contraintes de la ville coloniale. Beaucoup de sociétés engageaient des *tata mikônzi* qu'elles utilisaient comme prête-noms pour l'ouverture de comptes d'épargne où étaient déposées les cotisations des membres. Bien loin d'avoir été manipulées au sein des sociétés d'élégance, les femmes ont au contraire utilisé la position dominante que la ville coloniale avait allouée aux hommes pour accroître leur influence et mettre en place un cadre de promotion sociale et économique.

Il est évident que les sociétés d'élégance ont servi de tribune de contestation des valeurs coloniales et du modèle occidental. Ce message de contestation était clairement compris par les autorités coloniales.

En 1954, l'administration coloniale, animée par le désir de contrôler le mouvement associatif africain, rendit obligatoire l'ouverture de compte d'épargne par les associations qui avaient des activités financières³⁹. C'est par ce biais que devenait possible un recensement des associations mutualistes et, partant, leur contrôle. La municipalité de Kinshasa en compta ainsi 89, en 1954, tout en concédant que ce chiffre ne représentait que la partie visible de l'iceberg. La majorité des sociétés féminines préféraient une existence tacite à un enregistrement officiel, soit par ignorance des procédures de déclaration, comme observé à Brazzaville (Gamandzori 1989 : 74), soit parce qu'elles craignaient le contrôle administratif et financier auquel ces procédures donnaient lieu.

En 1958, un décret interdit aux femmes mariées d'adhérer aux sociétés d'élégance. Pour être affiliée à un club la femme mariée devait obtenir l'autorisation de son mari. La femme mariée qui s'y était enrôlée avant son mariage ne pouvait continuer à être membre qu'à moins d'obtenir l'accord de son mari⁴⁰. Ce qui montre, s'il en est encore besoin, que les autorités coloniales

39. *Congo belge, rapport annuel AIMO 1954*, Archives africaines, ministère des Affaires étrangères (Bruxelles), RA/CB (73) n° 4, p. 35.

40. *Bulletin officiel du Congo belge*, 15 juillet 1958, p. 1169.

considéraient ces associations comme des lieux de débauche et de contestation. Le résultat de ce décret fut de renforcer la présence des jeunes femmes célibataires. Si les hommes mariés peuplaient les bars et avaient chacun sa maîtresse parmi les *bana*, ils étaient opposés à laisser leurs femmes fréquenter les bars ou adhérer à une société. Certaines femmes s'y aventuraient, mais il est vrai, à leurs risques et au péril de leur mariage. Le bar devint donc le lieu de rencontre de la *ndoumba* et de l'« évolué ».

ATA NDELE...

La culture musicale du Congo-Zaïre devint, grâce à l'intervention des femmes, un moyen de remettre en question l'inégalité du rapport colonial des sexes, puis le rapport colonial tout court. Les femmes ont changé les règles de la ville coloniale pour en établir de nouvelles. Les pratiques polygamiques, interdites par la loi coloniale ⁴¹, étaient ouvertement acceptées et encouragées au sein des sociétés féminines d'élégance. L'originalité de ce phénomène tient au fait que le privilège n'appartenait plus exclusivement aux hommes. La plupart des *bana* avaient également plus d'un partenaire et étaient fières de s'offrir à plusieurs hommes. Cette situation leur permettait de promouvoir leur position sociale en provoquant la compétition parmi leurs courtisans. Du coup, une nouvelle image de la femme africaine se dessinait aux antipodes de celle que voulait imposer le modèle colonial. Vue à travers le prisme colonial la femme se devait être une actrice diurne, éduquée en vue du mariage, confinée aux tâches domestiques sous la tutelle masculine. Au vu et au su de tous la *mwana* cultivait au contraire un style de vie qui lui a valu les critiques les plus acerbes.

Elle vit généralement avec sa mère ou toute autre parente, tante, sœur... qui fait le marché, la cuisine et élève les enfants, tient la maison en un mot. La « *ndoumba* », elle, s'habille, court la ville pour dénicher les nouveaux tissus et les derniers produits de beauté, passe des commandes chez le bijoutier, essaie ses toilettes chez la couturière, va tresser ses cheveux chez les amies avec qui elle papote, quand elle ne s'exhibe pas dans les bars (Mambou-Gnali 1967 : 1).

41. Voir HUNT (1991). En 1914, une circulaire rappelait aux administrateurs territoriaux la distinction entre la polygamie des indigènes vivant sous la coutume (« tribalisés », donc villageois) et celle des indigènes vivant hors de la coutume (« détribalisés », donc citadins). La première était tolérée moyennant une taxe jusqu'à la trentième femme, la seconde strictement prohibée. En interdisant, dans les années 1950, la résidence en ville de toute personne polygame, le législateur renforçait par là même le caractère « extracoutumier », « moderne » et européen de la ville coloniale.

La remise en question du modèle colonial n'était pourtant pas totale dans la mesure où les valeurs sociales affectées à chaque sexe par la colonisation restaient encore en vigueur dans beaucoup de domaines de la vie urbaine. Dans la société diurne, les femmes étaient toujours sous la tutelle des hommes. Les femmes ne pouvaient quitter le village pour venir en ville sans au préalable obtenir l'autorisation d'un tuteur masculin (mari, père, oncle, frère, etc.). Une fois en ville, elles étaient enregistrées comme dépendantes des mêmes tuteurs qui les inscrivaient comme telles dans leurs cartes d'identité. La complexité de ces relations entre les deux sexes reproduit d'une certaine manière l'ambiguïté du rapport des forces entre les Africains et les colonisateurs européens. Bien que le système colonial belge tenait l'homme africain sous une chape de plomb, certains domaines lui accordaient cependant des marges de manœuvre. Les églises, par exemple, ont pratiqué l'indigénisation des cadres plusieurs décennies avant le reste de la société coloniale.

L'influence des femmes à travers la musique a également connu des répercussions politiques. Elle a contribué à fournir à la musique un discours social et à en faire un terrain de contestation politique. En 1954, le musicien Adou Elenga composa et chanta *Ata ndele* durant la veillée funèbre (*matanga*) d'un de ses amis décédé de mort naturelle. Cérémonie dominée par les femmes, le *matanga* est ponctué par les chants d'adieu et les lamentations. Adou Elenga avoua que son chagrin était si profond qu'il lui a semblé que seul le colonisateur devait être tenu responsable de la mort de cet ami cher. Il entonna alors :

Ata ndele mokili ekobaluka
Ata ndele mondele akosukwama

Tôt ou tard le monde va changer
 Tôt ou tard les Blancs vont être balayés

Ata ndele fut immédiatement interdite et son compositeur emprisonné pour « trouble de l'ordre public », ce qui dans le langage colonial belge correspondait à un délit politique majeur⁴². Un musicien prisonnier politique ! Fait inédit quand on sait qu'en cette année 1954 aucun parti politique n'existait encore dans tout le Congo belge et que ceux qui allaient plus tard faire l'histoire politique du pays n'étaient encore que de simples sujets coloniaux — Patrice Lumumba n'était alors qu'un modeste fonctionnaire dans l'administration postale à Kisangani.

La chanson zairoise s'est ainsi trouvée à chaque tournant politique : célébrant l'indépendance et la nomination de Patrice Lumumba à la primature⁴³,

42. Les Anglais au Ghana ont fait preuve d'une attitude moins répressive vis-à-vis du Highlife. Des compositions comme *Nkrumah ne mourra jamais*, *Nkrumah est un homme puissant* et *Nkrumah est plus grand que jamais*, composées en langue twi, étaient ouvertement chantées par les orchestres de Highlife dans les années 1950 (ASANTE-DARKO & VAN DER GEEST 1982 : 33).

43. Les membres de l'African Jazz (Kallé, Nico, Déchaud et Izeidi) de retour de la Table ronde de Bruxelles à laquelle les avait conviés la famille Kanza chantent *Indépendance cha cha* en lingala avec des couplets en kikongo. L'OK Jazz de Franco compose, en 1960, *Lumumba Héros national*.

mais aussi se faisant l'écho de la douleur nationale après son assassinat⁴⁴. On doit d'autant plus attribuer ce rôle précurseur et pionnier à la musique populaire que lorsque les premières organisations politiques naissent, c'est dans les bars qu'elles choisissent d'organiser leurs réunions. Entre 1956 et 1959 Lumumba avait l'habitude de haranguer ses fidèles au bar « Petit pont » qui accueillait régulièrement les réunions de la fédération des Batetela, son groupe régional. La connexion entre la musique et l'éveil de la conscience politique au Zaïre reste d'une évidence telle que dans sa pièce, *Une saison au Congo*, Aimé Césaire (1966 : 13) fait entonner à un de ses personnages, « le joueur de sanza », la chanson *Ata ndele* comme si l'auteur voulait montrer que c'est par la musique et en musique que le pays s'éveille soudain de son long sommeil colonial. Il présente également Lumumba au bar « Chez Cassian » dansant avec une jeune fille lulua (Hélène Bijou) en célébration d'une victoire politique et militaire majeure (Césaire : 67). Dans un autre bar, Lumumba tient une conférence de presse et s'entretient avec mama makosi [*mama mokônzî*], la propriétaire du bar (Césaire : 51). Le personnage de mama makosi et son rôle central dans la pièce de Césaire sont des plus politiques. Non seulement elle offre à Patrice Lumumba une tribune politique, mais elle le protège lorsque sa vie est menacée et continue à soutenir ses idées même après la mort du leader⁴⁵. En novembre 1960, en pleine guerre civile, Césaire met en scène Lumumba donnant sa dernière conférence de presse dans un bar de la capitale. Pendant qu'il s'entretient avec les journalistes, mama makosi vient secrètement le prévenir que les soldats de Mokutu [Mobutu] ont investi sa résidence (Césaire : 97). Lors d'un grand meeting populaire organisé par Mokutu, une année après son coup d'état de 1965, mama makosi, qui y assiste, tient seule tête aux partisans du nouveau dictateur aux cris de *Uhuru* (indépendance avec) *Lumumba !* (Césaire : 115)

Pour les premiers hommes politiques zaïrois le bar a représenté le sanctuaire inviolable de la souveraineté et de l'initiative des colonisés, une sorte d'espace de résistance à l'angle mort du modèle et du contrôle coloniaux, le théâtre d'un jeu nocturne dont les règles appartenaient aux femmes. Le fait que les bars aient continué à exister en dépit de leur mise à l'index par les autorités coloniales prouve suffisamment qu'ils symbolisaient aux yeux de beaucoup d'Africains une barrière contre l'oppression coloniale.

44. *Liwa ya Lumumba* (La mort de Lumumba) de l'OK Jazz paraît en 1961. Il faut aussi mentionner *Toyokana Tolimbisana na Congo* (Entendons-nous, pardonnons-nous au Congo) et *Matata masila na Congo* (Que cessent les troubles au Congo), deux 45 tours composés par African Jazz au moment de la guerre civile. On peut utilement comparer l'évocation de la carrière politique de Lumumba dans la chanson zaïroise à celle de Nkwame Nkrumah dans le Highlife ghanéen (BENDER 1991 : 81-82, COLLINS 1976 : 53-54 ; ASANTE-DARKO & VAN DER GEEST 1982 : 33).

45. Tandis que la musique chantait la mort de Lumumba (voir note précédente), les femmes se paraient de *Uhuru* — un pagne sorti en 1960 représentant le portrait de Lumumba encadré par l'étoile du drapeau national et encerclé de l'inscription « Congo Indépendance 1960 MNC ». *Uhuru* fut vendu à plus de 50 000 métrages les jours suivant l'assassinat de Lumumba (NIELSEN : 493).

OH ! RIO-MA

Aujourd'hui, grâce au rôle des femmes dans la culture musicale, Kinshasa n'est plus tout à fait une ville à prédominance masculine. Même dans la société diurne les femmes ont réussi à grignoter le monopole des hommes. Traduite maintenant en terme économique le pouvoir acquis par les femmes dans le cadre des sociétés d'élégance est considérable. Les femmes zairoises sont aujourd'hui présentes dans divers secteurs économiques, femmes d'affaires brassant d'énormes sommes d'argent et commerçant avec d'autres pays africains et même l'Europe et les Amériques. En 1984, une enquête sur l'emploi informel à Kinshasa indiquait que le groupe des « indépendants » était le seul groupe socio-professionnel affichant un « rapport de masculinité » favorable aux femmes : 94 hommes pour 100 femmes (Enyuka Ngamba 1988 : 7). A Kisangani, la troisième ville zairoise, le succès des femmes dans les affaires est devenu proverbial. En 1980, les grandes femmes d'affaires, celles qu'on appelle *basi ya kilo* ou *basi ya poids* (femmes de poids, l'équivalent des *nana benz* de la côte occidentale), détenaient 28 % du grand secteur commercial. Elles se sont spécialisées dans le commerce international de gros et demi-gros, exportant et important des marchandises entre Kinshasa et l'intérieur du pays par camion, bateau et avion. Quelques unes parmi elles vont en Europe trois fois l'an ; à Bruxelles et Amsterdam pour les pièces de wax, à Bologne et d'autres villes italiennes pour les chaussures (MacGaffey 1986 : 166, 172). Dans une autre ville africaine, Abidjan, Claudine Vidal a elle aussi observé une guerre des sexes dont l'enjeu est la maîtrise du pouvoir économique. La plupart des Abidjanaises ont leurs propres revenus que leur rapportent leurs activités indépendantes ou salariées dans les usines de la place. Leur autonomie financière et leur pouvoir d'achat créent des tensions dans les relations conjugales qui, selon Vidal (1991 : 37), jouent également dans le répertoire des passions et de la représentation de l'autre sexe. A Abidjan, la majorité des hommes voient leur « femme idéale » habituée aux tâches ménagères, gardant la maison propre et maintenant le budget et l'harmonie du foyer. La femme idéale ne devrait pas travailler mais rester à la maison et compter sur son mari pour tous ses besoins financiers. La réalité est cependant différente. Les hommes, travaillant ou sans emploi, dont les femmes travaillent, exigent qu'elles contribuent aux dépenses domestiques. La guerre économique sert en fait d'alibi. Ce dont il est question va au-delà d'une simple querelle de sous. Ce sont les rôles sociaux et l'identité même de chaque sexe qui se trouvent en jeu. Ces rôles sociaux attribués aux sexes (*gender roles*) sont donc, comme l'indique Karen Hansen (1989 : 5), faits et non pas donnés : leur construction dépend d'un enchevêtrement complexe de facteurs culturels et de pratiques sociales motivés par un jeu de forces économiques et des questions de pouvoir. Comme toute construction culturelle ils évoluent également dans une

trame temporelle qui les forge et leur confère leur légitimité sociale. La ville coloniale a conféré aux sexes des rôles sociaux dont la renégociation fait partie de l'un des bouleversements majeurs qui affectent aujourd'hui les villes africaines.

La chanson *Mario* de l'orchestre Ok Jazz décrit l'inversion des rôles sociaux que le modèle colonial puis, après lui, la société zaïroise postcoloniale ont affecté aux sexes. La chanson dont la première version marathonique — 1 251 mots que les danseurs chantaient sur la piste pendant près de 14 minutes — commence par cette exclamation de Franco : « Oh ! rio-Ma ». Rio-Ma (Mario écrit à l'envers) est certainement une référence au verlan, une construction linguistique des adolescents des banlieues-HLM françaises comme Montfermeil à Paris ou Vaulx-en-velin à côté de Lyon. Tout un vocabulaire et une syntaxe parfois à double sens sont nés de cet effort de la jeunesse immigrée de la deuxième génération de s'auto-identifier en dehors des repères d'une société qu'ils rendent responsable de leur marginalisation. En verlan l'expression « laisse tomber » devient « laisse ber-tom » qui, dans l'esprit de ces jeunes ghettoïsés dans les cités-dortoirs et dont le quotidien est souvent fait de promiscuité et d'ennui, veut aussi dire « laisse béton ».

L'utilisation du verlan au début de *Mario* met l'accent sur ce bouleversement des *gendres* qui dans la suite de la chanson prend les allures d'une véritable guerre des sexes. La version originale de *Mario* est sortie au début de 1985 et resta près de deux ans au hit parade zaïrois. La raison de l'engouement du public tient d'abord à l'histoire d'amour captivante que relate la chanson — une histoire qui rappelle à certains égards les *soap operas* américains — entre une femme âgée et son jeune amant, Mario. L'intrigue se déroule sous la forme d'une plainte amoureuse très caractéristique de la chanson populaire zaïroise⁴⁶. Le refrain de la chanson est chantée par Madilu « System » tandis que Franco débite les couplets avec une verve persuasive et un ton accusatoire. L'humour pétillant de Franco quand il raconte les griefs de la femme à l'égard de Mario est souvent mentionné comme une autre raison du succès de la chanson.

Depuis sa création en ville coloniale, et surtout à partir de 1965, lorsque le mobutisme mit hors-la-loi toute forme d'expression politique, la musique populaire zaïroise trouve son inspiration la plus féconde dans les scènes et les sentiments de la vie quotidienne. Ce qui a donné naissance à d'innombrables peintures caricaturales comme *Albertine mwasi ya bar* ou *Ngai Marie nzoto ebeba*⁴⁷. Dans un registre différent, *Mbongo ezali suka te* (L'argent n'a pas de

46. Voir la classification de FABIAN (1978 : 321).

47. « Moi, Marie au corps flétri », composée par Mujos de l'orchestre OK Jazz et éditée en 1963. Cette chanson est symptomatique du glissement des identités, des rôles et des responsabilités dont *Mario* symbolise la phase de rupture. La *ndumba* à qui le musicien donne la parole s'adresse aux épouses de ses clients : « La faute incombe à vos époux et non à moi ; ils savent que je suis célibataire, qu'ils cessent de venir nuitamment me demander de leur ouvrir. »

fin) et son récent remake, *L'argent appelle l'argent*, s'attaquent cette fois-ci aux jeunes citadins ambitieux qui se prosternent devant le dieu Argent. Koffi Olomide a par ailleurs repris ce thème suranné en l'associant au thème non moins ressassé de la femme objet dans une chanson de son album Ngobila (édité en 1987) : « *Olingi mwasi kaka mbongo, ozana mbongo ozana nyonso* » (Tu veux la femme, il faut l'argent ; tu as la femme, tu cherches l'argent ; tu as l'argent, tu as tout). La musique zaïroise est allée bien plus loin et reste à ma connaissance l'une des rares cultures populaires africaines⁴⁸ à lever le tabou du sida. En chantant *Attention na sida*, en 1987, Franco se fit l'interprète des Zaïrois frappés par la maladie et alerta le public sur la gravité du mal auquel il devait succomber lui-même en novembre 1989, à la suite d'autres musiciens connus et moins connus. C'est dans une perspective similaire qu'il décrit dans *Mario* un phénomène qui est devenu pleinement visible dans les années 1980 et qui est dû à la convergence de deux autres phénomènes : L'apparition des *basi ya kilo* et la recrudescence du nombre de jeunes diplômés sans emplois. *Mario* est une critique virulente de ces jeunes garçons qui jouent les gigolos auprès de femmes riches mais bien plus âgées.

Mario, un jeune à la recherche de son avenir, s'attache à une femme aisée d'une trentaine d'années son aînée. Le personnage de Mario est révélé au fil des couplets. Outre sa jeunesse, on apprend qu'il vient d'une famille pauvre qui cependant a réussi à le scolariser avec succès. Dès l'obtention de son diplôme universitaire Mario se donne peu la peine de chercher un emploi mais se précipite dans les bras de celle qu'il finira par appeler « Mère »⁴⁹. Mère, on l'apprend incidemment, est considérée comme *mama kulutu* (elle pourrait être aussi âgée que la grande sœur de la mère de Mario). Elle est également *mama mobokoli*, un titre conféré à celle qui a élevé ses enfants jusqu'à leur âge adulte. Rien n'est mentionné à propos du statut marital de Mère, ce qui laisse l'auditeur libre d'imaginer qu'elle peut être soit veuve soit divorcée. Le style de vie qu'elle maintient est peut-être ce qui a séduit Mario : bijoux, Mercedes neuve, maison luxueuse et argent liquide. Elle possède un commerce au marché et sa parcelle sert de *nganda*, une sorte de bar-restaurant qui accueille les clients jour et nuit.

L'identité de Mario se découvre ensuite suivant une double ambiguïté. Il est présenté comme *l'homme*, avec tous les préjudices qui accompagnent un certain type de masculinité dans la culture urbaine zaïroise. Il est dominateur, violent et par-dessus tout coureur de jupon. Sa relation avec Mère s'effiloche à cause de l'autre facette de son identité. Ce côté efféminé de Mario⁵⁰ est celui justement

48. La peinture zaïroise, une expression culturelle qui suscite désormais l'attention des chercheurs, traite également de ce sujet, voir Bogumil JEWSIEWICKI (1991 : 130-175).

49. Le lingala de Kinshasa a emprunté ce terme français pour nommer avec respect une femme d'un certain âge tandis que « tantine » ou « sœur » désignent une femme plus jeune.

50. Côté renforcé par le choix même du nom du protagoniste. Mario (dérivé de Marie ou Maria) est, en effet, l'un des rares prénoms masculins qui ont pour racine un prénom féminin.

qui a valu à une catégorie de femmes zairoises les plus vives critiques de la part des musiciens. Comme ces femmes qui tentent de se débarrasser de leur couleur naturelle à coups de produits décapants, Mario commence à jaunir sa peau⁵¹ en dévalisant la trousse de toilette de sa compagne. Des deux, Mario est le plus jaloux, le plus capricieux, le plus menaçant et le plus avide de luxe : dépensant sans compter l'argent qu'il emprunte chez les voisins quand il a dilapidé tout ce que Mère lui donne, trônant fièrement au volant de la Mercedes de Mère et fréquentant régulièrement le bijoutier et le teinturier.

Mario, mokolo mususu nawuti zando nakuti Mario asiliki

Nakanisi balambeli ye malamu te

Nga moko nakoti cuisine nalambeli Mario

Nati biloko na mesa, Mario aboyi kolya

Abengi nga à côté alobi : « te Mère oyebi pourquoi nasiliki ? »

Ngai nalobi : « nayebi te »

Alobi : « chaîne oyo ya munene ebimi na kuruzu epayi ya Jacques Desmeres,

Soki nazwi yango te Mère okolanda nga, oyoki hein ! »

Un beau jour, je reviens du marché et trouve Mario en colère

Il n'a certainement pas aimé la nourriture qu'on lui a préparée, me suis-je dit

Je suis moi-même entrée dans la cuisine pour lui préparer un autre plat

J'ai fait la table, mais Mario a refusé de manger

Il m'a appelée à côté et m'a dit : « Tu sais Mère pourquoi je suis fâché ? »

Je lui ai dit : « Je ne sais pas »

Il a répondu : « Jacques Desmeres vient de sortir une chaînette en or avec une médaille en croix.

Si je n'ai pas ça, Mère, tu vas me courir derrière, tu as compris, hein !

Tout à l'opposé du rôle supposé de la femme, Mère offre à son jeune compagnon le confort matériel que les femmes et les maîtresses exigent de leurs hommes. En compensation de l'attention sexuelle qu'il lui fournit, Mère héberge Mario dans sa villa luxueuse et lui accorde toute l'assistance financière nécessaire. Toutefois, ce que Mère fait pour Mario va au-delà des exigences des femmes les plus demandeuses. Elle comprend bientôt que Mario ne tient à elle que par intérêt.

Mario, nasala lisusu nini po na yo ?

Nasi nasalisi yo ndenge nionso

Ba famille na yo basala matanga kaka nga mutu nakipaka bango

Mama na yo azanga bilamba nga mutu nasombaka

51. On aurait tort de trop souligner le caractère féminin d'une telle pratique. L'histoire montre que le soin de l'épiderme a préoccupé les hommes au même titre que les femmes : dans la Rome impériale, les hommes se faisaient apposer des « mouches » pour rehausser leur teint et paraître jeunes (Gilles LIPOVETSKY 1987 : 38) ; au XVIII^e siècle et encore au XIX^e siècle, la dentelle, les bijoux et se poudrer le visage étaient regardés comme parfaitement masculins (Valerie STEELE 1988 : 119).

*Mario, ba niongo ya mike mike okendaka kodefaka
 Bakoya koyokis'o soni ti na misu na nga, nga mutu nafutaka Mario
 Bipayi mususu kutu bakoma kobengaka yo « gang » !
 Mario, naloba nini, basalisaka mobali ndenge nini ?*

Mario, que puis-je encore faire pour toi ?
 J'ai tout fait pour toi
 Que ta famille ait un cas de décès : c'est moi qui prend tout en charge
 Que ta mère ait besoin de vêtements : c'est moi qui achète
 Mario, toutes les petites dettes que tu vas contracter,
 Et pour lesquelles on vient te ridiculiser jusqu'à mes yeux, c'est moi qui paie
 Il y a des endroits où on t'appelle maintenant « voyou » !
 Mario, que dois-je dire, jusqu'où une femme doit-elle aller pour aider un
 homme ?

La relation entre Mario et Mère, n'étant pas des plus officielles et à cause de la différence d'âge, devient honteuse pour l'un et l'autre. Personne ne veut voir la liaison publiée au grand jour. L'appréhension de Mario tient à sa réputation de casanova auprès de femmes bien plus jeunes que Mère. Mère réalise quant à elle que ses affaires pourraient être ruinées si la liaison était connue. A bout de patience elle se résout à mettre Mario à la porte. Et c'est un Mario honteux, le profil bas, qui retourne chez ses parents n'emportant avec lui que les souvenirs d'une vie facile auprès de Mère. Ce retour ramène Mario non seulement à une vie difficile et misérable, mais également à l'enfance puisqu'il est réduit à dormir dans la position fœtale sur le vieux matelas troué de son enfance. L'expression utilisée avec esprit par Franco, « *Okuti obe berceau na yo* » (Tu es retombé dans ton berceau), montre la déréliction de Mario, une sorte de seconde naissance en dehors de la protection nourricière de Mère. Une fois le cordon ombilical coupé, il est jeté de nouveau dans un monde cruel et redonné à ses parents qui sont autant incapables de prendre soin de lui qu'ils le sont d'eux-mêmes.

La portée didactique de *Mario* non seulement repose sur le fait qu'il évoque un phénomène nouveau et authentique, mais tient au jugement moral porté par Franco. Pour Franco la liaison entre Mère et Mario n'a pas d'avenir dans la société zaïroise et n'aurait pas dû même commencer. Le ton railleur et contempteur suffit à démontrer le scandale de *Mario*. Dans une version ultérieure de la chanson Franco vilifie Mario sans fards.

*Mario, papa, ebele ya basi oyo batondi Kisasa omoni nanu bango te ?
 Oyokisa nzoto na yo soni, yo moto ozwa ba diplômés ebele !*

Mario, mon vieux, toutes les femmes dont Kinshasa est remplie, ne les as-tu pas encore vues ?
 Tu fais honte à ton corps, toi qui as tant de diplômes !

Mario demeure le résultat de la nouvelle sociabilité et de la guerre des sexes instaurées via la culture musicale. Dans *Mario*, la femme-enfant hypocrite,

infidèle, capricieuse, dépensière, légère, querelleuse, faible, versatile, impitoyable et croqueuse d'hommes qui a inspiré bon nombre de chansons zaïroises⁵² laisse la place à une femme-mère entreprenante, compatissante et responsable. L'homme, au contraire, revêt ces stigmates dans une sorte de permutation des rôles sociaux qui transgresse « ce que la norme sociale prescrit dans la division sexuelle des émotions, des attitudes devant la souffrance [et] la douleur »⁵³. Matondo Kube Turé (1988 : 20-24), dans une étude dont on peut regretter le laconisme, a remarquablement bien exploré cette *révolution* à travers plusieurs compositions musicales des deux rives. L'homme est donc celui « qui pleure, qui se met à genoux, qui supplie, qui projette le suicide » (Matondo : 20). Il est d'abord destitué de ses prérogatives sociales et économiques comme le chante Bavon, en 1967, dans une composition de l'orchestre Négro-Succès.

Ngai mobali mobimba na koma salité
Na kokaka kosomba ata chaussettes te ba ndeko

Moi un homme respectable je suis devenu crasseux,
 Incapable, mes frères, de m'acheter même une paire de chaussettes

C'est cette déchéance et la remise en cause de sa primauté économique et sociale qui l'expose à ce que Matondo appelle sa « désintégration virile » et le projette dans un « territoire désigné empiriquement comme féminin ou comme infantin » (Matondo : 22). Ce passage d'une chanson du groupe zaïrois Choc Stars, produite en 1984, préfigure les frasques infantiles de Mario à l'encontre de Mère.

Male, Male ko boya te
Ba pimela nga biberon
Na zalaka mwana moke
Tango ekokaki te
Yango lolemo etikala
Koluka-luka mabele

Male, Male ne me quitte pas
 J'étais encore très petit
 Quand je fus sevré
 Avant le temps
 C'est pourquoi j'ai la langue
 Qui cherche toujours le lait maternel

Déjà dans *Locataire*, produite en 1981, Franco chantait l'homme dénudé, dépouillé de ses attributs virils, auquel la femme enseigne les rudiments de la vie du couple puis, lassée, chasse sans ménagement. En reprenant sa liberté, la femme, une femme jeune-mère qui annonce Mère, accepte sans broncher

52. FABIAN (1978 : 329) souligne à juste titre la corrélation entre l'expérience de la ville coloniale telle qu'elle était vécue par les migrants et les complaints amoureuses dans lesquelles les femmes jouent le rôle phare. La résignation sentimentale, les frustrations et le fatalisme dans la chanson zaïroise trouvent leur origine dans les contradictions identitaires des colonisés de la « ville du Blanc » (*mboka mondele*) ; voir TSHONGA-ONYUMBE (1982) pour un inventaire et une analyse des rôles féminins à travers la chanson zaïroise après 1960.

53. MATONDO (1988 : 21).

l'insécurité financière à laquelle la réduit l'absence de son compagnon. Elle reste ferme dans sa décision malgré les menaces, les plaintes et les cancans de l'amant éconduit.

<i>Na loba nini po na likambo ya mama</i>	Que dire de l'affaire que j'ai avec cette
<i>oyo</i>	femme ?
<i>Abengi nga locataire</i>	Elle m'appelle locataire
<i>Lobi natongo nani akofutele ndako</i>	Mais demain matin qui payera son loyer ?

La déposition sociale de Mario, son émasculatation, son impuissance à assumer sans équivoque son rôle masculin, l'expression de ses émotions à travers une série de réponses attribuées généralement aux femmes amènent la question de savoir *s'il* est véritablement *l'homme* : *il* est celui qui déclenche les querelles et a recours à ses ongles dans les bagarres qui l'opposent à Mère ; *il* est celui qui est pris en charge ; *il* est finalement celui qui est chassé : tous traits considérés comme uniques à la femme zairoise. Mario emblématise le nouvel homme zairois dont la crise économique et l'émergence des *basi ya kilo* ont considérablement érodé la suprématie et qui n'est plus ce coq d'antan régnant au milieu de sa basse-cour.

CONCLUSION

Cette étude sur l'évolution des identités sociales des hommes et des femmes à Kinshasa remet en question certaines idées reçues. Il faut d'abord tenir pour questionnables les orientations qui tentent de limiter les études sur le *gender* aux domaines traditionnels de l'histoire. Dans la ville coloniale africaine, comme je l'ai montré, les champs du politique et de l'économie sont restés hors de portée des femmes et, dans une certaine mesure, des hommes africains eux-mêmes. Il faut à mon avis renoncer à fonder l'analyse du *gender* en ville coloniale exclusivement sur ces grands domaines. Sous la colonisation et surtout durant le régime de la postcolonie, l'expression politique s'est souvent élaborée à l'intérieur de domaines apparemment anodins comme le sport, la musique, la peinture, la mode et même l'humour populaire (Barber 1987). Explorer ces nouveaux champs riches en problématiques historiques est une étape fondamentale que les historiens de l'Afrique doivent entreprendre.

Si la ville coloniale a servi de creuset à ces cultures populaires, c'est parce qu'elle s'est située au carrefour de plusieurs modèles culturels et s'est définie selon la formule juste de Georges Balandier (1955 : vii) comme la « fabrique de la nouvelle Afrique ». Si l'on ajoute à cela qu'elle a constitué, suivant l'expression de Catherine Coquery-Vidrovitch (1993 : 20), une place privilégiée de colonisation, on est en mesure de mieux saisir comment, à l'instar de l'ethnie ou

du concept de classe sociale, le *gender* a été l'objet d'une construction de la part des colonisateurs et d'une négociation de la part des acteurs et des actrices africains.

Ch. Didier GONDOLA

RÉFÉRENCES CITÉES

- ASANTE-DARKO, Nimrod & Sjaak VAN DER GEES
 1982 « The Political Meaning of Highlife Songs in Ghana », *African Studies Review* 25 (1) March, p. 27-35.
 1983 « Male Chauvinism: Men and Women in Ghanaian Highlife Songs », 242-255, in Christine OPPONG (ed), *Female and Male in West Africa*, London, Allen & Unwin.
- BALANDIER, Georges
 [1955] 1985 *Sociologie des Brazzavilles noires*, Paris, Fondation nationale des sciences politiques, 306 p.
- BARBER, Karin
 1987 « Popular Arts in Africa », *African Studies Review* 30 (3), September, p. 1-78.
- BAZENGUSSA, R. & J. MACGAFFEY
 1995 « Vivre et briller à Paris. Des jeunes Congolais et Zaïrois en marge de la légalité économique », *Politique africaine* 57, mars, p. 124-133.
- BEMBA, Sylvain
 1984 *Cinquante ans de musique du Congo-Zaïre (1920-1970)*, Paris, Dakar, Présence africaine, 188 p.
- BENDER, Wolfgang
 1991 *Sweet Mother: Modern African Music*, Chicago, University of Chicago Press, 235 p.
- CÉSAIRE, Aimé
 [1966] 1973 *Une saison au Congo*, Paris, Seuil, 115 p.
- CHALUX (pseud.)
 1925 *Un an au Congo belge*, Bruxelles, Les grandes enquêtes de la Nation belge, 725 p.
- CHENOUNE, Farid
 1993 *A History of Men's Fashion*, Paris, Flammarion, 336 p.
- COLLINS, E. J.
 1976 « Ghanaian Highlife », *African Arts* 10 (1), p. 62-68.
- COQUERY-VIDROVITCH, Catherine
 1993 « La ville coloniale: "lieu de colonisation" et métissage culturel », *Afrique contemporaine* 168, octobre-décembre, p. 11-22.

- DRESCH, Jean
1948 « Villes congolaises », *Revue de géographie humaine et d'ethnologie* 8, juillet-septembre, 24 p.
- ENYUKA Ngamba
1988 *Le secteur informel et la création d'emplois à Kinshasa*, Kinshasa, Université de Kinshasa, 36 p.
- FABIAN, Johannes
1978 « Popular Culture in Africa : Findings and Conjectures », *Africa* 48 (4), p. 315-334.
- GAMANDZORI, Joseph
1989 « Le mouvement associatif des jeunes dans la dynamique sociale au Congo, 1945-1973 », *Cahiers Afrique noire* 12, p. 69-90.
- GLASSER, Ruth
1995 *My Music is my Flag : Puerto Rican Musicians and Their New York Communities, 1917-1940*, Berkeley, University of California Press.
- GONDOLA, Ch. Didier
1989 « Kinshasa et Brazzaville : brève histoire d'un mariage séculaire », *Zaire-Afrique* 249-250, novembre-décembre, p. 493-501.
1992 « *Ata ndele...* et l'indépendance vint. Musique, jeunes et contestation politique dans les capitales congolaises », p. 463-487, in C. COQUERY-VIDROVITCH & alii (eds), *Les jeunes en Afrique. La politique et la ville*, t. 2, Paris, l'Harmattan.
1993 « Musique moderne et identités citadines : le cas du Congo-Zaïre », *Afrique contemporaine* 168, octobre-décembre, p. 155-168.
- GRAHAM, Ronnie
1992 *The world of African music*, London, Pluto Press, 235 p.
- HANSEN, Karen
1989 *Distant Companions. Servants and Employers in Zambia, 1900-1985*, Ithaca, Cornell University Press, 321 p.
- Hommage à Grand Kallé*
(1985) collection « Témoignages », Kinshasa : Éditions Lokolé, 118 p.
- HUNT, Nancy Rose
1989 « Placing African Women's history and locating gender », *Social History* 14 (3), October, p. 359-379.
- JEWSIEWICKI, Bogumil
1991 « Painting in Zaïre : From the Invention of the West to the Representation of Social Self », p. 130-175, in Susan VOGEL (ed), *Africa Explores. 20th Century African Art*, New York, Center for African Art.
- KANDE, Jean-Jacques
1957 « Les adeptes de la Mode, de la Lune, de la Taille et du Diamant : pagnes, casiers de bières, bijoux et solidarité », *Quinze* 1, 11 juillet, p. 8-9.
- KLAPP, Orrin
1969 *Collective Search for Identity*, New York, Holt, Rinehart & Winston, Inc., 383 p.
- LA FONTAINE, J.
1974 « The free women of Kinshasa : Prostitution in a city in Zaire », p. 89-113, in J. DAVIS (ed.), *Choice and Chance. Essays in honour of Lucy Mair*, London, Athlone.

- LEDERER, André
1983 « L'odyssée des réfugiés grecs au Congo pendant la Deuxième Guerre mondiale », *ARSOM bulletin des séances* 27 (3), p. 315-330.
- LIPOVETSKY, Gilles
1987 *L'empire de l'éphémère : la mode et son destin dans les sociétés modernes*, Paris, Gallimard, 345 p.
- LITTLE, Kenneth
1973 *African women in towns. An aspect of Africa's social revolution*, Cambridge, Cambridge University Press, 242 p.
- LUPWISHI, Mbuyamba
1991 *Les très riches heures de la musique en Afrique*, Stockholm, Publications de l'Académie suédoise de musique, 84 p.
- MACGAFFEY, Janet
1986 « Women and Class Formation in a Dependent Economy : Kisangani Entrepreneurs », p. 161-177, in ROBERTSON, Claire & Iris BERGER (eds), *Women and Class in Africa*, New York, Africana Publishing Co.
- MALINGWENDO, D.
1958 « Une nouvelle association de jeunes filles : "Reconnaissance" », *Actualités africaines* 208, 10 octobre, p. 10.
- MAMBOU-GNALI, Aimée
1967 « La jeune africaine, un cas : la ndoumba congolaise », *Etumba*, 28 septembre, p. 1-4.
- MANN, Kristen
1985 *Marrying Well. Marriage, Status and Social Change among the Educated Elite in Colonial Lagos*, London, Cambridge University Press, 194 p.
- MATONDO KUBU, Turé
1988 « Amour et permutation ludique des rôles sociaux entre l'homme et la femme dans la chanson contemporaine des orchestres congolozairois », *Cahiers congolais de l'imaginaire* 2, juillet, p. 20-24.
- MCMILLAN, James
1981 *Housewives or Harlots : The Place of Women in French Society (1870-1940)*, New York, St. Martin's Press, 229 p..
- MISSION PÉDAGOGIQUE COULON-DEHEYN-RENSON
1954 *La réforme de l'enseignement au Congo belge* (rapport présenté au ministre), décembre.
- ORTIZ, Fernando
1975 *La música afrocubana*, Madrid, Biblioteca Júcar, 339 p.
- RODRIGUEZ DOMINGUEZ, Ezequiel
1978 *Trios Matamoros : treinta y cinco años de música popular cubana*, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 197 p.
- SAINT-MOULIN, Léon (de)
1976 « Contribution à l'histoire de Kinshasa (I) », *Zaire-Afrique* 108, octobre, p. 461-473.
- STEELE, Valerie
1988 *Paris Fashion : A Cultural History*, New York, Oxford University Press, 317 p.

- STEWART, Gary
1992 *Breakout : Profiles in African Rhythm*, Chicago, Chicago University Press, 157 p.
- THIER, Franz de
1956 *Le centre extra-coutumier de Coquilhatville*, ULB, Institut de sociologie Solvay, 144 p.
- VANSINA, Jan
1994 *Living With Africa*, Madison, University of Wisconsin Press, 312 p.
- VIDAL, Claudine
1991 *Sociologie des passions (Côte-d'Ivoire, Rwanda)*, Paris, Karthala, 180 p.
- WHITE, Luise
1990 *The Comforts of Home. Prostitution in Colonial Nairobi*, Chicago, The University of Chicago Press, 285 p.
- WIPPER, Audrey
1972 « African Women, fashion, and Scapegoating », *Canadian Journal of African Studies* 6 (2), p. 329-49.
- YATES, B.A.
1982 « Colonialism, Education, and Work : Sex Differentiation in Colonial Zaire », 127-152, in Edna BAY (ed.), *Women and Work in Africa*, Boulder, Colo., Westview Press.