

## LA RUMBA CONGOLAISE : UN GENRE MUSICAL AUTHENTIQUEMENT AFRICAIN

### Introduction

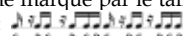
**Simon MONDO MUMBANZA,**  
Professeur à  
la Faculté des  
Lettres et Sciences  
Humaines de  
l'Université  
de Kinshasa.  
mondopapy12@  
yahoo.fr

La rumba congolaise est un genre musical qui s'est taillé une place de choix dans la sphère musicale du monde. Son succès a depuis longtemps dépassé les limites continentales pour devenir un phénomène mondial, cela grâce au talent artistique des fils du Congo<sup>1</sup>. Depuis plusieurs décennies, certains Asiatiques et Occidentaux s'y intéressent. Les Africains dansent la rumba au quotidien et s'en inspirent incessamment pour leurs créations musicales. Cet article apporte un éclairage sur ce genre musical, en le définissant dans le grand panorama des musiques du monde tout en le situant dans l'espace et le temps. Il évoque sa genèse, ses acteurs majeurs et ses œuvres phares. Il trace son évolution et ses différents courants. Le but est de permettre au lecteur de mieux appréhender sa physionomie actuelle et sa différence avec la rumba cubaine.

### 1. Caractéristiques rythmiques de la rumba

La rumba congolaise est une danse et une musique fondées initialement sur deux rythmes différents. L'un est : <sup>2</sup>, sur lequel se jouait la musique des Martiniquais et des Cubains imitée par les Congolais dans les années 1935-1955. Ce rythme, plus ou moins lent, était caractérisé par une certaine douceur. Il inspira l'émergence à l'intérieur du Congo des formations musicales dénommées *matiniké* ou *matindiké*. À l'ouest, chez les voisins immédiats des Léopoldvillois<sup>3</sup>, précisément les *Bantandu*<sup>4</sup> dans la *Lukaya*, au Kongo Central, le rythme *matiniké* est

1 Le Congo s'entend ici comme l'espace culturel des territoires situés de part et d'autre du fleuve Congo.

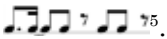
2 Rythme marqué par le tambour suivant la combinaison des mains ci-après : 

3 Léopoldvillois est l'habitant de Léopoldville, ancienne appellation de la ville de Kinshasa.

4 L'histoire musicale des *Bantandu*, tribu *kongo* très proche de l'ancienne ville de Léopoldville, illustre ce que fut l'impact des musiques martiniquaise et cubaine sur les populations de l'intérieur du Congo.

apparu autour de 1940-45. Les jeunes ont formé des ensembles dits *matiniké* qui se sont répandus dans toute la *Lukaya*, avec une grande concentration dans le territoire de Madimba. Leur musique consistait à plaquer, avec des instruments rudimentaires, les chansons qui se jouaient à Léopoldville. Ces orchestres utilisaient le tambour-sur-cadre de forme polygonale à une peau (modèle introduit par les Martiniquais) que les Bantandu appelaient *kinutuna*. Il marquait le rythme et symbolisait ce type de musique. On y employait aussi deux ou trois hochets en boîtes de conserve et une bouteille frappée qui marquaient également le rythme. Pour jouer ce tambour, le batteur restait assis sur un escabeau et pinçait l'instrument entre ses cuisses, en le frappant avec ses deux mains. Par moment, il amortissait le son avec son coude gauche, une technique propre au *kinutuna*. Ce tambour avait un tel succès qu'il donna son nom à un autre type d'orchestre *ntandu*.

Contrairement à d'autres formations musicales traditionnelles des *Bantandu*, ce sont les chanteurs qui commandaient dans les *matiniké*. Ils connaissaient tout le répertoire de Kinshasa et possédaient l'art d'animer la foule. Ils ne chantaient pas exclusivement en langue *lingala*, mais traduisaient partiellement certaines chansons en *kikongo*. Deux des chansons populaires des *matiniké* chez les *Bantandu* sont : "Matoko ma Kilumbu" et "Ma Mbonga". Leur tempo plus ou moins lent et leur rythme combien doux, assuré par les frappes continues des hochets, sous forme de roulement, et celles du tambour *kinutuna*, auxquels s'ajoutaient celles de la bouteille, suggèrent une notation en 4/4. L'équipement musical sommaire et modeste servait de cadre velouté dans lequel la voix du chanteur-leader évoluait de manière posée et mélancolique, n'exigeant le moindre effort de sa part. À ses débuts, on faisait constamment usage des chants, danses et instruments originaires de la Martinique. Mais, la vie des ensembles *matiniké* fut très courte. Déjà, vers 1950-55, beaucoup d'entre eux s'éteignirent dans la *Lukaya*. Cette disparition précoce était la conséquence de la pénétration massive et rapide des phonogrammes qui servaient à jouer directement la musique de Léopoldville gravée sur disque. Des premières compositions locales sur ce rythme, citons "Marie Louise" de Wendo, "Parafifi" de Joseph Kabasele, "Bolingoya esengo" de Lucie Eyenga, "Kalala" de Léon Bukasa, auxquelles s'ajouta "Kelya" de Rochereau.

L'autre rythme fondateur de la rumba congolaise est . Il est celui sur lequel ont été chantés "Nzela ya Ndolo", "Mabele ya Polo" de Paul Kamba et Antoine Mundanda, "Makwandungu" de Baudouin Mavula, "Marguerite mwana mwimpe" de Léon Bukasa, et un peu plus tard, "Bana Bosenge" de Luambo Franco. À l'opposé du premier, ce rythme-ci était vivace.

5 Rythme marqué essentiellement par le hochet, mais aussi par d'autres instruments avec des variantes.

L'un et l'autre de ces deux rythmes se dansaient en couple. Les deux trouvent leur origine dans les cultures musicales traditionnelles du Congo. Le premier est celui sur lequel se joue le xylophone à résonateurs multiples dit *madimba* employé par les *Luba* et les *Songyé* du Kasai<sup>6</sup>. Le second rythme est celui sur lequel se jouent nombre de musiques ethniques, notamment au Kongo Central, dans l'ex-province de l'Equateur, dans l'ex-grand Bandundu, dans l'ex-province Orientale, dans une partie du Kasai, précisément chez les Tetela et dans certaines contrées du Katanga<sup>7</sup>. Chez les *Ntandu*, au Kongo Central, ce rythme accompagnait les chants des jeux dansés pratiqués par les adolescents au clair de la lune : *Sola-sola*, *Lafirio* et *Liyoka*. Ce rythme se retrouvait aussi dans la musique *yombe* qui fut révélée au grand public par les groupes *Kintueni* dans la décennie 1960. Les adolescents *ntandu* exécutaient dans leurs jeux dansés la *marche*, le *pas-glissé* et une danse en couple identique à la *rumba*. Ces jeux se déroulaient en cercle. Chanter et danser au clair de la lune constituaient le divertissement le plus courant dans presque tous les villages congolais.

## 2. Historique

La pénétration des Occidentaux en Afrique Centrale, dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, est parmi les principaux événements qui occasionnèrent la naissance au Congo de la musique urbaine communément appelée "rumba congolaise". En effet, lorsque les exploitants occidentaux, Anglais surtout, arrivent dans la région traversée et décrite par Henri Morton Stanley, dans le but de l'exploiter, ils se font accompagner des Noirs d'Afrique de l'Ouest qui leur servent de clercs. Ces coastmen devaient leur faciliter la communication avec les autochtones, essentiellement dans l'exploitation du caoutchouc, la construction du chemin de fer Matadi-Léopoldville et l'implantation des premières usines textiles à Léopoldville.

Les coastmen ne furent pas les seuls Noirs sur le sol congolais. On y trouvait aussi des militaires Martiniquais venus pour la seconde guerre mondiale<sup>8</sup>. Pendant leurs heures de détente, les membres de ces deux communautés pratiquaient leurs musiques respectives. Les Congolais ne restèrent pas indifférents à ce qui se déroulait devant eux. Certains y manifestèrent un grand intérêt.

Il existait déjà des Congolais possédant les notions de solfège et du chant, et d'autres initiés à l'usage des instruments à souffle dans les écoles des missionnaires. Ils n'ont eu aucune difficulté à passer de la musique d'école à celle profane pratiquée par les étrangers. Les premières formations

6 Il s'agit d'un xylophone à résonateurs multiples doté de calebasses sous les lamelles et joué en duo dans deux registres différents, dégageant une harmonie parfaite entre l'accompagnateur et le soliste.

7 Lire MONDO MUMBANZA, "Tabu Ley Rochereau et le rythme subsaharien", in *Congo-Afrique*, n° 542, février 2020, p. 169.

8 Il faut y ajouter les Cubains qui venaient se produire à Léopoldville (selon madame Kanzaku interrogée en 1999).

musicales ont été purement vocales. Mais, quelques anciens de la colonie scolaire de Boma, dont Baguino, Bolamba, Fernande et Muzina n'ont pas tardé à se servir du banjo, de la mandoline, de la guitare sèche et du violon. Leur groupe se mit à animer des réunions extraordinaires organisées dans des bars. En 1942, les coastmen créent la formation dénommée Excelsior considérée comme le tout premier orchestre sur le sol congolais. Kalolo, Kaniki et Muanda écrivent à ce sujet :

Les Kinois poussés comme par une sorte d'émulation, sentent eux aussi le besoin de se regrouper. Trois formations naissent de ce regroupement : Américain, Odéon et Martinique<sup>9</sup>.

Ces orchestres ne font qu'imiter les chansons étrangères. La danse la plus en vogue fut la « polka ». Une autre danse que raffolaient les Congolais entre 1955 et 1960, c'est le cha cha. Toutefois, de toutes les danses venues de l'étranger, seule la rumba intéresse les Congolais au plus haut point, sans doute du fait de sa proximité avec les danses déjà présentes dans les traditions musicales congolaises. Tout en interprétant les chansons étrangères introduites sur disque ou diffusées par les radios installées à Léopoldville et à Brazzaville, les artistes des deux pays commencent à orchestrer avec des instruments modernes des chants préexistant dans les répertoires ethniques et des compositions personnelles. Ainsi, naquit la rumba congolaise. La nouvelle musique favorise l'émergence de nombreux groupes dans les villes et agglomérations des deux Congo. Elle favorise également l'expansion géographique de la guitare, instrument d'origine occidentale aux possibilités immenses qui séduit vite les musiciens congolais et qui, dans certains coins, rivalise avec la *harpe*, la *sanza* et le *xylophone*<sup>10</sup>. Dans les années qui suivent, la rumba congolaise est sans cesse alimentée par les musiques traditionnelles et connaît une évolution rythmique remarquable.

La meilleure connaissance de la rumba congolaise et de son évolution au fil du temps, passe par celle des grandes périodes qu'elle a traversées et des grands courants qui l'ont caractérisée. Jusqu'à ce jour, en effet, l'histoire de la rumba congolaise s'articule en trois périodes différentes : la première dite *Tango ya Bawendo*, s'étend des années 1935 à 1953 ; la deuxième dite *Belle Epoque*, va de 1953 jusqu'aux années 1970. Elle est marquée par la coexistence de deux grands courants : l'African Jazz et l'OK-Embonga. La troisième ou *Nouvelle Génération* a débuté vers 1970 et continue à nos jours. Cependant, l'âge des musiciens pousse une certaine opinion à parler d'une 4<sup>e</sup> génération dont la naissance se situerait autour de 1990 et coïnciderait avec la création du groupe Wenge Musica.

9 KALOLO, KANIKI, MUANDA, "La Musique congolaise moderne : l'Inventaire", *Revue ZAÏRE*, Kinshasa, 1974, p. 23.

10 L'intégration de la guitare (occidentale) dans les orchestres traditionnels et l'interprétation des chansons modernes éditées à Léopoldville ont favorisé l'usage du système tempéré dans certaines musiques ethniques.

## 2.1. La période dite "Tango ya Bawendo"

Est désignée ainsi la musique pratiquée dans les années marquant la gestation de la rumba congolaise, c'est-à-dire, des environs de 1935 jusqu'au lendemain de 1953, date de la création de l'orchestre African Jazz par Joseph Kabasele. *Tango ya Bawendo* ou *le temps des Wendo* signifie "la génération de Wendo et alliés". Le nom de Wendo incarne cette période parce que, de tous les pionniers de la rumba congolaise, Wendo Soy, très jeune chanteur à l'époque, est celui qui enregistra la première composition locale : "Marie Louise". Celle-ci connut un grand succès pour sa qualité mélodique, pour le charme de la voix de Wendo et pour l'effet de nouveauté sur le public<sup>11</sup>. Le *Tango ya Bawendo* est caractérisé par l'imitation excessive des chansons européennes, sud-américaines et antillaises. Notons que les stations de radio installées à Léopoldville et à Brazzaville vers 1940 possédaient des émetteurs très puissants qui couvraient toute l'Afrique centrale. D'autres caractéristiques de cette époque sont l'usage des instruments rudimentaires et non électrifiés, la création de l'industrie phonographique dans la ville de Léopoldville, l'apparition des premières compositions en langues locales, la production des artistes en solo plutôt qu'en groupe, la danse en couple et la durée très courte des chansons : 2 à 3 minutes.

Outre les deux stations de radio qui diffusaient les variétés des régions ci-haut citées, les orchestres cubains qui venaient en tournée à Léopoldville permettaient aux musiciens locaux de connaître leur musique et l'ossature des groupes cubains. On assiste, comme indiqué ci-haut, à un début timide des compositions locales chantées en *lingala*, langue de communication inter-ethnique dans les deux capitales congolaises. L'équipement musical de cette époque était composé d'un bugle remplacé parfois par un cornet à pistons ou une trompette, d'un saxo soprano, d'une guitare sèche et d'un *patengué*<sup>12</sup>. Par moment, deux tambours à peau jumelés remplaçaient le *patengué*. Une autre formule d'accompagnement fut celle où une basse obtenue avec le tuba ou la contrebasse à cordes servait d'appui à un piano accompagnateur alors qu'une trompette reliait les strophes du chant et jouait le solo instrumental. Au début, ces petits groupes se produisaient exclusivement dans les boîtes de nuit qui fonctionnaient dans les parties de la ville occupées par les expatriés. Petit-à-petit, tous ces groupes se produisent dans des manifestations à caractère social : levée de deuil, mariage, etc. Ils animent aussi des rassemblements à caractère professionnel et inter-ethnique. Mais pour garantir leur vécu quotidien, ils décident d'organiser des concerts dans des bars qui naissent à travers la capitale. Ces concerts<sup>13</sup> se tiennent les après-midi et permettent aux

11 Wendo pratiquait le style mélismatique et la broderie comme dans le *chant grégorien* et le *bel canto*.

12 *Kinutuna* désignait et désigne encore, dans les formations des tambours *ntandu* (nekongo), une manière de jouer en boucle qui emballait les danseurs. Plus tard, ce nom fut collé au tambour-sur-cadre, originaire de la Martinique.

13 Certains de ces concerts étaient livrés par les formations des studios avec l'autorisation de leurs éditeurs.

travailleurs de la cité européenne de se relaxer avant de regagner leurs domiciles. Beaucoup de ces bars sont concentrés dans la périphérie de la cité européenne appelée “ville” : communes de Kinshasa, Lingwala et Barumbu.

Intéressés par le talent musical des Congolais, certains commerçants d’origine européenne, des Grecs notamment, décident d’exploiter cette forme nouvelle d’art. D’où, la création dans la ville de Léopoldville de quelques maisons de disque : Loningisa<sup>14</sup>, Ngoma, Esengo, Opika et Cefa. Les relations entre chacune de ces maisons et les auteurs-compositeurs ne sont guère celles d’éditeur à artiste mais plutôt d’employeurs à employés. Les Congolais estiment ne pas tirer une part significative du fruit de leur travail. Cependant, grâce à cette industrie, la promotion des aînés de la rumba congolaise tels que Paul Mwanga, Zacharie Elenga dit Jhimmy, Antoine Kasongo, Wendo, Bowane, etc., est évidente. La rumba congolaise nouvelle franchit rapidement les frontières nationales. D’autres artistes finissent par se faire connaître aussi : Depewé et Mundanda publient pour la première fois des disques en *kikongo* avec l’accompagnement de la *sanza* ; Lucie Eyenga défendit tant bien que mal le genre dans cet art nouveau ; Feruzi, Jean Bosco Mwenda, Adou Elenga, etc., se sont fait connaître. Les chansons susmentionnées témoignent de leur talent.

## 2.2. La belle époque

C’est la période qui s’étend de la naissance des orchestres African Jazz (1953) et OK-Jazz (1956) jusqu’à l’apparition en public du Trio Madjesi, au lendemain de 1970. La différence entre cette période et la première se situe à deux niveaux : celui de l’organisation des groupes et celui du produit musical. Du point de vue organisationnel, la Belle Epoque se caractérise par la gestion autonome des entreprises musicales, l’appropriation de l’industrie phonographique par les Congolais, la fixation définitive du format orchestral, et enfin, la coexistence de deux grands courants. Concernant le produit musical, cette période est caractérisée par l’exploitation d’un répertoire tricéphale, l’existence des chansons locales simples et faciles à saisir, la prédominance de l’amour et de la satire comme thématiques, la danse en couple d’abord puis individuelle après, l’exploitation abondante des chansons traditionnelles, la naissance d’un rythme saccadé et accéléré à côté de la rumba<sup>15</sup> : chaque chanson comporte un couplet en rumba et un refrain ainsi qu’un *sebene*<sup>16</sup> en saccadé. On assistait ainsi à la succession de deux danses différentes.

14 *Loningisa* provient du terme *Koningisa* qui signifie « bouger », Ngoma = tambour, Essengo = la joie.

15 Ces changements intervinrent au milieu de la décennie 1960, avec la naissance de la danse *bouchée*.

16 *Sebene* désigne, dans la rumba congolaise, la partie réservée exclusivement aux instruments et à la danse.

### **2.2.1. Gestion autonome**

C'est autour de 1955<sup>17</sup> que certains musiciens de studio de la Voix de la Concorde et de CEFA : Dula, Izeidi, Kabasele et Kasanda, s'organisent pour se produire en public sous la direction de Grand Kallé. La formation est dénommée African Jazz. Elle ne tarde pas à faire parler d'elle grâce à la qualité de ses chansons telles que "Parafifi", "Ambiance", "Kallé Kato" et "Nzungu ya kala".

Les capacités des Congolais à organiser et à diriger un groupe musical se confirment en 1957 lorsque Franco, De La Lune, Rossignol et Bosuma Dessouin qui enregistraient aux studios Loningisa et qui se produisaient chez OK Bar depuis un an, font leur entrée "fracassante" sur le marché de disque avec "Bolinga na ngai Béatrice", "Marie Catherine", "Elaka Nzakomba" et "Bana Bosenge" de Franco. Ces deux derniers morceaux sont d'un style vivace, tandis que les deux premiers sont doux. Très vite, Vicky Longomba se joint à Franco. Le groupe qui portait déjà le nom de OK-Jazz, initiales du propriétaire de OK Bar (Oscar Kashama) ne tarde pas à devenir aussi célèbre que l'African Jazz, grâce surtout au style "guitaristique" de son soliste Franco de Mi Amor. Ce dernier étonne les Léopoldvillois par sa façon propre à manier la guitare électrique. Il en tire une sonorité "perçante" qui impressionne le public congolais. On raconte que la guitare électrique était introduite à Léopoldville par Bill Alexandre, un guitariste belge qui fut jadis élève de Ringo Renhard, le célèbre guitariste de réputation internationale dans les années 1940-50.

À côté de l'African Jazz et l'Ok-Jazz apparaît une autre formation dénommée Rock-a-Mambo, née du premier éclatement de l'African Jazz. En 1960, pendant son voyage en Europe pour agrémenter le mariage des enfants Kanza, Grand Kallé s'inspire des événements du pays et compose "Indépendance cha cha", chanson emblématique qui devient vite l'hymne des indépendances de tous les pays subsahariens. En 1961, Franco réussit à faire casser le contrat qui le liait à Papa Dimitriou, patron des éditions Loningisa, suite à l'intervention de Justin Bomboko, alors ministre des Affaires Étrangères. Il s'en suit la création de sa première maison d'édition sous le nom d'Epanza Makita, sur la rue Dima, en face du marché Somba Zikida. S'inspirant de Luambo et de Kabasele, patron des éditions Surbourn-Africa, d'autres congolais, musiciens ou non se lancent dans l'édition musicale. Apparaissent progressivement à Léopoldville les éditions : Vita et Londende puis Sukisa, Matata, Flash, K.J., Alamoulé, Boma Bango, etc. Cette floraison de maisons de disque confirme l'autonomie du Congolais dans la gestion du produit musical.

---

17 KALOLO, KANIKA, MUANDA, *Op. cit.* (Les affirmations de ces trois auteurs contredisent ce qui est généralement connu sur la naissance de l'African Jazz, c'est-à-dire 1953).

### 2.2.2. *Format orchestral définitif*

Le tâtonnement qui a caractérisé le *Tango ya Bawendo* quant au nombre et aux types d'instruments d'accompagnement prend fin. De même que disparaissent les instruments tels que le piano, le tuba et la contrebasse à cordes. La formule simple qui consistait à voir Wendo, Bukasa ou Jean-Bosco Mwenda chanter en s'accompagnant avec leur guitare ou Lucie Eyenga chantant, soutenue par le piano de Botho et la trompette de Lompongo, structure extrêmement simple, découlant de la tradition européenne dite « Récital », disparaît. Elle laisse la place à des formats orchestraux précis et plus ou moins complets, répondant aux impératifs culturels du moment. Le nouveau format privilégie l'usage de la guitare. Celle-ci, à cause de ses possibilités sonores énormes, mille fois revalorisée par les progrès technologiques, concernant l'amplification et la diversification du son, va avoir une place prépondérante à côté des vents, du tambour à peau ou tumba et des hochets.

Certaines formations musicales alignent jusqu'à quatre guitares dont un solo, un accompagnement, une basse et un demi-solo, appelé mi-solo. Les orchestres les moins nantis n'utilisent que trois guitares, considérées comme l'ossature instrumentale principale. L'usage du mi-solo n'était pas indispensable dans un premier temps. Cependant, un orchestre complet utilise quatre guitares, deux ou trois trompettes, deux ou trois saxophones, une clarinette et/ou une flûte, au moins deux tumbas et des hochets. Tel est le format par excellence de l'African Jazz, de l'OK-Jazz, de Cobantou, de Conga Succès, de Révolution, etc.

### 2.2.3. *Répertoire tricéphale*

À cette époque, la rumba ne s'exécutait pas seule. L'influence des musiques étrangères était telle que pour satisfaire le public, chaque orchestre possédait un répertoire composé de trois types de chansons : celles en langue *lingala*, composées par les musiciens eux-mêmes, constituant le principal du groupe et accompagnant la danse rumba ; celles dites de variété et plus tard de *musique pop*, tirées du répertoire des variétés françaises et nord-américaines, et enfin, celles dites latino-américaines ou afro-cubaines comprenant à la fois des interprétations de ces musiques et des compositions congolaises du genre. Aucun de ces trois genres musicaux ne fut négligé. Certaines maisons d'édition ont produit des chansons composées par les musiciens congolais sur des rythmes afro-cubains. On parlait des danses telles que *cha cha*, *calypso*, *meringuè*, *charanga*, *slow*, *bolero*, etc. Ce sont là des noms qui ne disent plus rien aux mélomanes d'aujourd'hui. De même, le public actuel ignore les chansons françaises et américaines, telles que "Ma vie" et "Katy-Katy" de Marc Aryan, "Aline" de Christophe ou encore "Noir c'est noir", "Aussi dur que du bois" de Johnny Halliday,

“Please Please Please” et “Sex Machine” de James Brown, “Fa-Fa-Fa” d’Ottis Redding et “When a man loves a women” de Percy Sledge, etc., que les orchestres congolais aimaient interpréter pour satisfaire les fervents de ces musiques (à l’époque, aussitôt une chanson sortie en Europe, on la retrouvait en vente à Kinshasa).

Le caractère tricéphale du répertoire de cette époque méritait d’être souligné parce que les variétés tant françaises qu’américaines étaient chantées dans chaque orchestre par celui qui était communément appelé “chanteur pop”. Étant chargé essentiellement d’animer la scène, le chanteur pop a influencé les bouleversements remarquables dans la rumba congolaise. C’était toujours un chanteur exceptionnel par son talent de danseur et d’animateur scénique, d’une certaine élégance, vêtu d’une tenue impressionnante en vue d’épater le public. La partie du concert où s’exécutaient les musiques étrangères attirait l’attention de beaucoup de gens. Même les passants tenaient à voir comment dansait le chanteur pop. Celui-ci avait le devoir de séduire tant par la maîtrise et la diversité du répertoire, par ses capacités vocales et corporelles que par sa tenue de scène, toujours insolite. Parmi les chanteurs pop les plus célèbres, citons Mbuta Mashakado qui chantait dans Zaïko Langa-Langa, Champro King qui animait dans Cobantou, Ye Bondo alias Bovic, chanteur-guitariste qui a évolué successivement dans African Fiesta, Fiesta Sukisa, Vévé et Afriza. En ville, se produisaient dans les boîtes de nuit entre autres Gérard Kazembe et Lolo. Le premier fut le leader du groupe Les Punaises qui animait à l’Afro Mongambo, boîte située derrière la Grande Poste, au croisement des avenues Kasavubu et Du Livre ; le second venait de temps en temps à la cité pour animer dans l’Ok-Jazz. Plus tard (dans la troisième période), les chanteurs pop disparurent en laissant la place à d’autres types d’animateurs inspirés d’eux, mais évoluant avec des supports tant rythmiques, vocaux qu’instrumentaux essentiellement traditionnels. Contrairement à la formule individuelle des chanteurs pop, cette fois, c’est soit un petit groupe (les Atalaku), soit tous les chanteurs du groupe qui se livrent à l’animation scénique. Ce revirement a modifié profondément la philosophie de la rumba congolaise. Il a influencé de façon remarquable la fonction des instruments et la durée des œuvres.

### **2.3. La troisième période ou *Nouvelle Génération***

La Troisième ou *Nouvelle Génération* de la rumba congolaise débute au lendemain de 1970, notamment avec l’apparition en public du Trio Madjesi. La Nouvelle Génération est caractérisée par l’éclosion des phénomènes apparus pour la première fois dans la seconde moitié de la décennie 1960. Il s’agit notamment de la notion de spectacle, de l’usage des cris d’animation, de l’exploitation abondante des musiques traditionnelles<sup>18</sup>. À cette liste

<sup>18</sup> Lire MONDO MUMBANZA, « Regard rétrospectif sur la contribution des musiques traditionnelles à l’enrichissement de la musique moderne au Congo », in MUKALA KADIMA-NZUJI et Alpha

s'ajoutent le non respect de la structure classique de la chanson congolaise de cabaret, la prolifération des groupes et des danses, la conquête du marché européen, la production d'œuvres kilométriques, la suprématie du clan Langa-Langa d'abord puis Wenge ensuite et, enfin, la prédominance de la musique du corps sur celle de l'esprit.

En effet, contrairement aux années 1960, aujourd'hui, la rumba congolaise n'est plus seulement auditive, elle est devenue avant tout visuelle. Le goût du Congolais pour le spectacle musical trouve ses racines dans les prestations des chanteurs dits "pop" ou "yéyé" qui animaient dans chacun des grands orchestres. La soif du spectacle a été aussi inculquée chez le Congolais par les groupes de "Jecoka" qui se produisaient dans les salles de cinéma à travers Kinshasa avant 1970. Jecoka serait l'abréviation de "Jeunesse Congolaise du Katanga". Il s'agit d'une catégorie musicale des jeunes en vogue à Kinshasa depuis une date qui nous est inconnue jusqu'aux environs de 1970. Chaque groupe était composé d'une demi-dizaine de jeunes de 12 à 20 ans qui chantaient en dansant sur des rythmes américano-britanniques. Le mouvement est venu du Katanga. Le Jecoka se caractérisait par une tenue d'apparat impeccable, une expression scénique remarquable et riche, des productions à caractère compétitif. Il faut ajouter aussi que les shows de Johnny Hallyday et de James Brown, en 1968, ont attisé la soif du spectacle et imposé celui-ci dans les habitudes musicales congolaises.

Le spectacle a deux formes : le jeu, sous forme de comédie et la danse proprement dite. La comédie débute brusquement avec Franco et Verckys qui, en 1967, à l'occasion de l'un de leurs premiers concerts télévisés sur la chaîne de la Télévision nationale nouvellement implantée, simulent une querelle de leurs instruments respectifs dans la chanson "Course au pouvoir". Leur expression corporelle accompagne cette querelle instrumentale. Sous forme de danse, le spectacle a commencé avec le show de Rochereau à l'Olympia de Paris en décembre 1970. En vue de satisfaire le public européen, Tabu Ley a élagué la partie rumba de ses chansons pour ne présenter que la partie *sebene*. Il a estimé que seule cette partie pouvait accompagner une danse de spectacle. En prévision de son show, il intégra dans son groupe une troupe de danseuses dénommées Rocherettes, à l'image de celles de Claude François appelées Claudettes<sup>19</sup>. En marge du show de Rochereau qui a connu un franc succès en Europe, Franco présente à Kinshasa une série de concerts avec des danseuses appelées Francorettes. Cependant, le spectacle est présenté, dans sa forme intégrale, le jour de la première sortie en public du groupe Trio Madjesi qu'accompagnait l'orchestre Sosoliso. On est à la fin de 1972. La tenue

---

Noël MALONGA, *Itinéraires et convergence des musiques traditionnelles et modernes d'Afrique*, Actes de la 5<sup>e</sup> Édition du Festival Panafricain de la Musique 2003, Paris, FESPAM-L'Harmattan, 2005, p. 203.

19 Rochereau fut un grand admirateur du chanteur français Claude François et s'est inspiré de lui pour le spectacle.

de scène, la synchronisation des mouvements corporels et l'organisation vocale ont fait des Madjesi l'un des groupes les plus redoutables d'Afrique. Leur sortie en public fut précédée de la publication d'une série de leurs chansons très appréciées par les Africains. Les mélomanes avaient déjà une idée de leur talent.

Dans certains pays, comme la Côte-d'Ivoire, les concerts des Madjesi ont provoqué des morts vu que leur spectacle était beau à voir et attirait ainsi plus de spectateurs. Le jeu de scène est vite récupéré par Zaïko qui a l'avantage de l'âge sur les Madjesi. Ainsi depuis 1973, année de la consécration de Zaïko comme meilleur groupe du Congo, le jeu scénique est devenu pratiquement le critère de base pour évaluer la performance d'un groupe de la rumba au Congo. Généralement, la danse rumba n'occupe que la première partie de l'œuvre, le couplet ; dans la seconde, le refrain, le rythme s'accélère et accompagne la danse de spectacle à laquelle se livrent les chanteurs. Selon les époques, on a parlé de danses *sousous*, *nguabin*, *foot*, *silikoti*, *cavacha*, *rumba rock*, *mokonyonyo*, *sundama*, *ndombolo*<sup>20</sup>. Très souvent, chaque danse est soutenue par un cri ou série de cris d'animation spécifiques et propres au groupe qui les a inventés ou devenus communs à l'ensemble des groupes. Chaque série de cris et chaque danse dérivée, variante de la rumba ou purement saccadée, d'inspiration traditionnelle ou autre, caractérise une période donnée de la rumba congolaise.

### **3. Les deux grandes écoles de la rumba congolaise**

Les deux rythmes du départ ont permis à la rumba d'évoluer avec deux styles musicaux différents, devenus de véritables écoles entre 1956 et 1970. L'une est l'école du guitariste-solo Nicolas Kasanda avec Joseph Kabasele et Rochereau comme chanteurs et compositeurs ; l'autre est l'école du guitariste-solo Luambo Franco, à la fois chanteur et auteur-compositeur avec Vicky Longomba et tant d'autres chanteurs.

#### **3.1. L'École AFRICAN JAZZ ou Ecole FIESTA**

Elle est celle qui a privilégié la beauté mélodique et la qualité vocale. On disait de Joseph Kabasele qu'il exigeait de ses chanteurs des caractéristiques vocales appréciables et faisait un choix judicieux des compositions. Le rythme Fiesta était doux. La musique avait un caractère mélancolique et l'amour était le thème dominant, le tout presque exclusivement composé pour accompagner la danse rumba se déroulant en couple, avec une intimité évidente.

Le soliste Nicolas Kasanda dégageait de sa guitare des sons langoureux qui semblaient glisser d'une corde à l'autre. En écoutant Nico, l'auditeur était émerveillé par sa façon particulière de paraphraser les paroles

<sup>20</sup> Lire MONDO MUMBANZA, « La musique de la Troisième Génération : diagnostic et thérapeutique », in *Pensée Agissante*, Philosophat St Augustin, Kinshasa, 2003, p. 75.

du chanteur. Il éprouvait autant de plaisir à suivre l'évolution presque "savante" du soliste que le message qu'il accompagnait et ponctuait de mille manières. Les constructions de docteur Nico allaient de la note la plus grave à la plus aiguë, voire suraiguë, traduisant un usage rationnel des particularités de chaque registre pour ses accompagnements en formules récurrentes ou pour ses solos langoureux. Nico savait rester en étroite communion avec le chanteur : ("Nzongo", "Munga", "Marie Nella")<sup>21</sup>. Il savait le devancer pour lui suggérer pas à pas où placer les mots. Il savait aussi le talonner en appuyant avec un son spécifique et appréciable chaque expression verbale, conférant une certaine force à celle-ci. Ce mariage dont il était le seul soliste à réaliser suscitait beaucoup d'enthousiasme chez le public. Son admiration était d'autant plus grande que Nico fut aussi un "génie" de la guitare "hawaïenne" qui a la particularité de prolonger le son en le faisant couler sur plusieurs degrés dans le sens ascendant ou descendant, ce qui rendait sa musique larmoyante et émouvante. La guitare hawaïenne apparaît comme l'instrument par excellence pour accompagner les chansons exprimant les blessures intérieures ("Pauline", "Tu m'as déçu chouchou", "Kashita"). En Afrique de l'Ouest, le talent instrumental de Nico lui a valu le titre de "docteur de la guitare". La chanson qu'accompagnait Nico chez Kallé Jeff comme chez Rochereau "Majolina", "Seli Kutu", "Nin'zi", et plus tard chez Chantal "Ngalula mipende ya milangi", "Annie, suka bolingo", "Marie Souza", "Jolie Bébé", etc., cette chanson, faut-il le souligner, était toujours construite sur une mélodie aux intervalles naturelles et d'un agencement agréable à l'oreille. Docteur Nico en tirait des fragments qui, émis concomitamment ou alternativement avec la mélodie chantée, conférait une dimension appréciable à l'œuvre ("Pauline", "Marie Nella").

Une autre caractéristique de l'École African Jazz est le chant monodique. À l'époque de Grand Kallé comme au début de Rochereau, le chant était, si pas totalement, du moins dans le couplet, assuré par une seule voix. Ce mode d'expression incitait le chanteur à accorder une attention particulière à sa prestation, mettant en valeur sa spécificité vocale et se surpassant par moment. Lorsque l'élégance vocale du chanteur se conjugait avec le charme des mots d'un côté et les sonorités de la guitare soigneusement sélectionnées par Nico de l'autre, le Fiesta devenait quelque chose de précieux auquel on avait du mal à résister.

On peut dire que la rigueur appliquée par Grand Kallé dans la direction de son groupe, rigueur à la manière d'un maître formant une élite dans son domaine, a donné de bons résultats. Kallé Jeff a formé et influencé des chanteurs qui se sont distingués partout où ils ont évolué. Rochereau, quant à lui, a brillé par la qualité de ses compositions sentimentales : "Mulangi ya Malasi", "Dis Coco", "Majolina", "Suké", "Seli kutu", "Jalou-

21 Sur les rapports entre la guitare de Nico et la voix de Rochereau, lire MONDO MUMBANZA, « Tabuley Rochereau et le rythme subsaharien », *Op. cit.*, p. 160.

jalou”, etc. Le public reconnaîtra aussi que le doigté “quasi-scientifique” de Nicolas Kasanda a réussi à asseoir au Congo et en Afrique une grande école musicale fondée sur la douceur et la mélancolie, sur une utilisation cartésienne des cordes et des avantages sonores apportés par les progrès technologiques à la guitare. C’est l’École Fiesta<sup>22</sup>.

L’École African Jazz créée par Joseph Kabasele en 1953 avec comme soliste Nico Kasanda, que rejoint Tabu Ley Rochereau en 1959, connaît son premier éclatement en 1963 avec le départ de Nico Kasanda et Rochereau qui partent former l’African Fiesta. Celui-ci récolte un grand succès grâce à une multitude de chansons de qualité en grande partie composées par Rochereau en 1963-64. Trois ans après, en 1966, Nicolas Kasanda et Rochereau se séparent. Le premier s’en va former l’African Fiesta Sukisa avec comme chanteur étoile Étienne Kazadi dit Chantal. Rochereau de son côté monte l’African Fiesta International avec le guitariste Vangu Guvano comme soliste. Bien que produisant de belles chansons, le mariage de Nico et Chantal ne dure pas. Celui-ci quitte avec une grande partie de musiciens pour aller former l’African Soul dont l’existence fut éphémère. Toutefois, les artistes ayant presté à leurs côtés et d’autres qui se sont formés dans le sillage de Kabasele, Rochereau et Nico iront perpétuer leur manière de concevoir la musique. En RD Congo<sup>23</sup>, la rumba Fiesta a été jouée par Comet Mambo, Tabu National et Loupe Jazz en provinces ; Los Nikelos et Yéyé National en Europe ; African Team, African Soul, Baby National et, plus tard, Diamant Bleu, Bella-Bella, Grands Maquisards, Empire Bakuba, Bakuba Mayopi, Les Maquisards, Lipwa-Lipwa, Les Kamalés, Bella Mambo, Makoso, Zaïko Langa-Langa, Victoria Eléison, etc., ont pris la relève.

### 3.2. L’École OK-JAZZ ou OK-EMBONGA

Est désigné sous ce nom, le courant musical né du rythme vivace. Il s’est caractérisé par une façon directe et naturelle de chanter, une manière simple de jouer la guitare sans chercher des sons magiques et sophistiqués. L’école OK-Embonga, en effet, trouve ses fondements dans la vivacité et la précision rythmique, le son détaché voire martelé de la guitare, rappelant par moment celui de la *sanza* ; la vitalité dans l’expression vocale ; la primauté des apports authentiquement africains. Le terme *Embonga* lui-même est significatif. Il renvoie à la culture musicale *mongo*<sup>24</sup> où il désigne le rythme vivace, à l’opposé du rythme *Odemba* qui est plus ou moins doux et lent.

22 Lire MONDO MUMBANZA, “L’Ecole Fiesta dans la musique congolaise moderne”, *Analyse Sociale*, n° IX, Faculté des Sciences Sociales, Politiques et Administratives, Université de Kinshasa, janvier-avril 2005.

23 NDOMBASI MAVATIKU, « Les trois écoles de la musique congolaise moderne », in *ZAÏRE*, n°388, Kinshasa, 1976, pp. 18-21.

24 Les *Mongo* constituent une grande population dans l’ex-province de l’Equateur. Ils sont réputés pour la beauté et la richesse de leurs ballets *bobongo* qui se produisent lors du festival marquant la fin du rite *walé*.

Dès le départ, la musique de l'*enfant terrible* de Léopoldville (c'est ainsi qu'était considéré Franco au début de sa carrière à cause de sa manière de jouer la guitare) s'est distinguée de celle de Kabasele considérée comme réservée aux évolués, aux fils à papa. La musique de Franco et son inspiration ont été proches du Congolais de la cité, du commun des mortels et pas éloignées du folklore pratiqué dans les rassemblements extra-coutumiers. Ces caractéristiques révélées aux mélomanes à travers les œuvres comme "Bana Bosenge", ont valu à son créateur la confiance de la catégorie du public qui ne se retrouvait pas dans la musique de Kabasele jugée trop occidentalisée (il est vrai qu'au début de sa carrière, Kabasele affectionnait les musiques étrangères). En effet, issu de l'école buissonnière, n'ayant connu aucune culture en dehors de la sienne propre, entendez congolaise, et ayant échappé à toutes les formes d'initiation religieuse, Franco a été ce petit du quartier (connu de tous), qui a bafoué les influences extérieures et les sentiers bâtis pour ne répondre qu'à un seul souci, celui de satisfaire d'abord son propre public, pour ne pas dire son entourage. C'est ainsi que ses rumbas ont été populaires dès le départ. Bien sûr que Franco a interprété des musiques étrangères : *slow*, *boléro*, *cha cha*, *meringue*, *twist* et autres, et a même composé beaucoup de chansons sur ces rythmes : "Cha cha cha de Mi Amor", "Bela-bela mambo", etc. Cependant, deux choses ont préoccupé Franco : divertir et moraliser la société en utilisant pour support une rythmique authentiquement africaine et accessible à tous. Ainsi, a-t-il privilégié un langage direct et une voix naturelle qu'accompagne une musique d'une certaine vitalité et se démarquant de la rumba Fiesta<sup>25</sup>.

Contrairement à Kabasele et Nico qui entraînaient l'assistance dans une sorte de méditation, de souvenirs, Franco, quant à lui, à la fois musicien et chanteur-compositeur, voulait la maintenir dans le réel, le vécu, le présent. Non seulement les thématiques de ses chansons concernaient ce que la population vivait à travers Léopoldville, mais aussi, il le lui rappelait dans les différentes parties de ses œuvres avec un humour corrosif. Négligeant souvent l'amour au bénéfice de la satire, considérée comme arme pour faire passer le message éducatif, et prenant les conflits de ménage, la débauche, la rivalité, l'argent ou la politique comme sous-thème, les chansons de Franco constituaient de véritables poignards pour les uns et de vrais régals pour les autres, selon la position dans laquelle on se trouvait. Entre les années 1960-66, en effet, chaque nouveauté de Franco constituait musicalement et thématiquement une véritable matraque, si pas une bombe qui venait ranimer la vie du Congolais à peine sorti des griffes de la colonisation. C'est le rôle qu'ont pu jouer les chansons telles que "Timothée abangi makambo", "Quatre boutons" et plus tard, "Dodo oubliez le passé", "Kathérine", "Ngai Marie nzoto ebeba" en 1964<sup>26</sup> ; "Matinda" et surtout "Chicote" et "Course au

25 Ce n'est pas pour autant que Franco ne composait pas des chansons douces, ex. « Marie Cathérine » sortie en 1957.

26 TSHONGA ONYUMBE, « L'amour dans la musique Zaïroise moderne de 1960 à 1981 », in *Zaire-Afrique*, n°197, CEPAS, Kinshasa, p. 248.

pouvoir” en 1966. Le style de Luambo contrastait manifestement avec celui de Nico comme si l’un jouait une musique du corps, l’autre une musique de l’esprit.

Cependant, avec le temps, le public réalisera que Franco est demeuré plus moralisateur que n’importe quel autre de ses contemporains. En effet, la rumba s’est révélé un genre musical dont le rythme a su permettre à ce grand auteur d’asseoir sa notoriété en Afrique dans l’art de socialiser ses compatriotes par la musique. Il a pu produire des fresques sociales d’une longueur et d’une profondeur inédites, lesquelles se sont révélées comme de véritables miroirs placés au milieu du village afin que chacun vienne s’y regarder et reconnaître son vrai visage, sa vraie personnalité dans cette société en pourrissement continu : “Polo”, “Mibali ndoki”, “Mobali tapalé”, “Likambo ya ngana”, “Makambo ezali boureau”, “Azwaka te azwi lelo”, “Tuba-tuba”, “Layile”, “Tonga”, “Mamou”, “Mario”, “Lettre à monsieur le DG”, etc. Les témoignages sur Luambo sont abondants, tant pour son talent de guitariste que pour celui d’auteur. Le voyant sortir du néant, Jean-Jaques Kande disait déjà de lui, en 1957 :

Il est de ceux qui bâtissent leur renommée à la force du poignet. Car, bien que ses premiers disques furent un fiasco complet, il ne sombra pas un instant dans le désespoir. Il multiplia les répétitions, revit toute sa technique. Aujourd’hui, il peut être satisfait d’avoir tenu son serment : détrôner Jhimmy<sup>27</sup> [...] aidé de Rossignol [...] Franco est la vedette recherchée des enregistrements<sup>28</sup>.

Quant au talent multidimensionnel du Grand Maître Franco, Tshonga Onyumbe écrit :

Dans l’homme Franco, trois personnalités rivalisent pour l’accomplissement de sa mission d’informer et d’éduquer : le guitariste, le compositeur et le chanteur. Au fil du temps et de l’expérience, il a su ménager tant bien que mal ces trois personnalités en les rendant complémentaires, parfois avec succès<sup>29</sup>.

Ce talent multidimensionnel et les capacités de créateur prolifique de son fondateur sont à la base du succès que connut l’École Ok-Embonga. Franco savait composer ce qui répondait au goût de son public et n’hésitait pas à le dire. Au travers de ses œuvres, il a démontré une façon tout à fait originale de jouer la musique : chanter et commenter pour égayer le public tout en le moralisant. La simplicité de son style a permis sa popularité à l’intérieur de la RD Congo. À titre d’exemple, on trouve dans les agglomérations de la province du Bas-Uelé : Dingela, Aketi, Titule et dans la ville de Buta, le chef-lieu, des jeunes *Baboa* qui chantent sur ce rythme en s’accompagnant à la harpe. Parmi les orchestres qui ont pratiqué le style

27 De son vrai nom Zacharie Elenga, d’origine centrafricaine, Jimmy était un guitariste de renom vers 1950.

28 J.J. KANDE cité par M. LONOH, *Essai de commentaire sur la musique Congolaise moderne*, SEI/ANC, 1969, Kinshasa, pp. 124-125.

29 TSHONGA ONYUMBE, « Franco Luambo », in *Annales Aequatoria*, n° 19, Mbandaka, 1998, p. 207.

OK-Jazz citons : Bantou de la capitale et Mando Kwalakwa à Brazzaville ; Négro à Kisangani ; Conga, Conga Succès, Cobantou<sup>30</sup>, Révolution, Lovy du Zaïre, Simba, Los Angel, Super Baka, Négro Succès, Los Baki, Thu Zaïna, Sosoliso, Dynamic Jazz, Stuckas Mombombo, Macchi, Somo-Somo, Kiam, Etumba na Ngbaka, etc., à Kinshasa et Zembe-Zembe de Kisantu, au Kongo Central. Les orchestres qui ont évolué dans la décennie 1960 ont brillé dans le traitement du rythme et de la danse *bouché* nés au Congo-Brazza et récupérés par les groupes de la RD Congo avec Ok Jazz, Cobantou et Negro-Succès en tête.

### 3.3. La fusion des deux écoles

Les bouleversements intervenus au lendemain de 1970 ont mis fin à l'existence de deux écoles de la rumba. En effet, chez les aînés, Franco a accueilli au sein de l'OK-Jazz des artistes venus du camp African Jazz. C'était une façon de récupérer cette crème artistique bourrée de talent qui, jadis, évoluait dans le sillage de Nico Kasanda et Joseph Kabasele. Ceux-ci étaient déjà essoufflés et en retraite anticipée. Franco incorpora Ndombe Opetum, Mavatiku Visi, Wuta Mayi, Djo Mpoyi, Josky Kiambukuta, Sam Manguana et plus tard Ntesa Daliens, Lokombe et Madilu System. Grâce à la spécificité vocale de chacun d'eux, ces chanteurs ont contribué, en quelque sorte, à la "mutation" de la rumba de l'Ok-Jazz en l'adoucissant. On peut affirmer que grâce à eux et surtout au concours de Madilu, dont les qualités vocales se sont accommodées avec les exigences nouvelles des compositions de Luambo et de Lutumba, le succès de l'OK-Jazz a pu traverser la tumultueuse époque de la Troisième Génération.

Cette génération a été incarnée principalement par Zaïko Langa-Langa au sein duquel le soliste Felly Manuaku<sup>31</sup> a su réaliser la symbiose entre les éléments des deux écoles. Il savait accompagner le chant en recourant aux techniques de Nico Kasanda et de jouer le *sebene* selon les approches de Luambo Franco. C'est le même esprit qui a prévalu dans les groupes des jeunes du Clan Langa-Langa, à savoir : Isifi, Isifi Lokole, Yoka Lokole, Langa-Langa Stars, Viva-la-Musica, Victoria Eleison, etc. C'est aussi cette symbiose qui a caractérisé Empire Bakuba, Quartier Latin (et son transfuge Fally Ipupa) sans oublier Wenge Musica (dont Werrason, JB Mpiana et Ferre Gola). Toutes leurs musiques reflètent deux tendances : douceur et vivacité à la fois, prestation vocale et scénique soignée.

---

30 Ces trois premiers orchestres ont appartenu à Dewayon (ancien maître de Franco) et son frère Johnny Bokelo.

31 Dans une vidéo réalisée en 2020, Felly Manuaku explique que, par rapport à Franco et Nico, son style à lui a consisté à monnayer les sons, c'est-à-dire, à instaurer une sorte de fluidité résultant d'une exécution ultra-rapide et d'une sorte de glissement entre les cordes. Ce style a l'avantage d'élargir la marge de l'expression corporelle du danseur.

## **4. Les forces et les faiblesses de la rumba congolaise**

La rumba congolaise est un genre qui a su s'imposer parmi les musiques du monde. Longtemps boycottée dans certaines régions, pour des raisons incompréhensibles, la rumba congolaise a fini par pénétrer des cercles qui jadis lui étaient hostiles. Certains occidentaux, hier réticents, ne peuvent plus lui résister. Aujourd'hui, ils l'apprécient. Les nombreuses invitations adressées aux artistes congolais pour participer aux festivals organisés en Europe en constituent la preuve<sup>32</sup>.

On peut donc, à juste titre, se demander où cette musique tire-t-elle sa force ? Quelques raisons justifient cet attrait pour la rumba congolaise et en constituent la force : son caractère authentiquement africain ; la diversité de ses sources ; la qualité mélodique, vocale et rythmique des œuvres ; la diversité de ses spectacles ; la multitude d'artistes talentueux qui y œuvrent et le soutien des promoteurs.

### **4.1. Une musique authentiquement africaine**

Le genre musical dont les racines se situent dans les musiques traditionnelles et celles du Cuba et des Antilles (une musique africaine revenue sous un autre format), et auquel Kabasele, Kasanda et Luambo ont donné forme, constitue un genre tout à fait authentique. Jamais nulle part ailleurs cette musique n'avait existé avant la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Ceux qui lui ont conféré son essence et son caractère se sont appuyés à la fois sur leurs expériences antérieures dans les milieux qui les ont vus grandir, sur les leçons de leurs maîtres et sur les apports matériels et organisationnels extérieurs sans oublier leur propre talent artistique et leurs influences ethniques respectives. Ceux qui ont pris la relève ont développé à leur façon certains éléments fondamentaux en les enrichissant de diverses manières, grâce à leur esprit de recherche, à leurs talents instrumentaux et vocaux et à leur capacité d'adaptation.

Contrairement à l'opinion longtemps soutenue en Occident, et qui, avec le temps, s'est avérée comme propre au seul genre classique, la musique est un art en perpétuelle évolution. Elle reflète les aptitudes du créateur-interprète et répond aux goûts de l'heure et du milieu, lesquels sont souvent changeants, tout en obéissant à un certain nombre de caractères initiaux qui préservent son identité. Du point de vue instrumental, la rumba congolaise est essentiellement fondée sur la superposition des fragments mélodiques exécutés dans un même registre ou dans des registres différents et articulés différemment selon le rôle assumé (solo, accompagnement médium ou grave, mi-solo, etc.). Ces bribes mélodiques apparaissent comme des morcellements des chants matérialisés de manière

<sup>32</sup> La sensibilité manifestée par les membres de la Société Française d'Ethnomusicologues, SFE, à la rumba congolaise lors de la soirée clôturant les travaux scientifiques à Lyon, en 2012, a agréablement surpris.

répétitive. Alors qu'on reconnaît à la guitare-solo la liberté de naviguer, selon son talent, dans les méandres de l'espace sonore le plus large, tout en privilégiant les phrases mélodiques de base, on assigne à l'accompagnateur une fonction d'encadrement mélodico-rythmique se déroulant de manière cyclique et préservant les couleurs fondamentales du morceau. La guitare basse apporte souvent un soutien métrico-rythmique grave fondé sur les notes-pivots, dans un style entraînant. La trame mélodico-instrumentale ainsi construite apparaît sous une forme expressive. C'est sur cette trame récurrente servant de matelas que se superpose la mélodie vocale. Et souvent, les auditeurs à l'oreille musicale développée, reconnaissent sans trop d'effort les répertoires ethniques exploités ou les traits des musiques du passé qui réapparaissent dans les lignes instrumentales. Qu'il s'agisse du style Fiesta ou du style OK-Jazz, cette façon de jouer la musique est propre aux Congolais. Sa spécificité a permis à l'OK-Jazz d'obtenir, en 1976, le prix de la BBC-Afrique pour l'authenticité de sa musique en 15 ans (1960-75). Le style musical congolais a donc fait son bonhomme de chemin et s'est confirmé en Afrique et dans le monde.

#### 4.2. Une musique aux influences diverses

Depuis sa naissance, la rumba congolaise est demeurée un art ouvert à toutes les influences. Cela constitue un avantage parce qu'elle s'enrichit de manière continue et multiforme. Au début des années 1950, Kabasele et son African Jazz ont énormément exploité les musiques étrangères. Quelques temps après, lorsque Franco monte sur la scène, il n'a pas tardé à prouver que le terroir congolais renfermait des richesses musicales considérables. Tandis que Franco joue un style à cheval entre le Kongo Central, le Maï-Ndombe et l'Équateur, Nicolas Kasanda prouve ses capacités à introduire dans sa musique urbaine les spécificités du Kasai, et les résultats sont éloquentes. Jean Bokelo n'a pas attendu pour chanter ses Mwambé (dans la décennie 1960) et chaque Congolais a pu découvrir les cultures musicales de chaque province. La même tendance s'est poursuivie et s'est même accentuée chez les artistes des générations suivantes.

La RD Congo constitue une mosaïque d'ethnies possédant chacune sa propre musique. Or, sur la scène musicale se retrouve des artistes provenant de presque toutes les provinces du pays et connaissant une bonne partie des musiques du terroir. L'incorporation constante des éléments traditionnels dans les œuvres modernes contribue à la diversification de celles-ci au quadruple plan : mélodique, rythmique, instrumental et scénique. Cette diversité a pour avantage de combattre la monotonie dans le répertoire de chaque groupe musical. Ok-Jazz, African Fiesta, Afriza International, Empire Bakuba, Zaïko Langa Langa, Stukas Boys, Viva-la-Musica, Wenge BCBG et Maison Mère, etc., se sont abreuvés à la source ethnique pour enrichir leurs répertoires<sup>33</sup>.

<sup>33</sup> Lire MONDO MUMBANZA, « Regard rétrospectif sur la contribution des musiques traditionnelles à l'enrichissement de la musique moderne au Congo », *Op. cit.*

### **4.3. Une musique d'une richesse mélodique, vocale et rythmique indéniable**

Ne pas reconnaître la richesse des mélodies de la rumba congolaise ne peut s'interpréter autrement que par l'ignorance du concept « musique ». Car, la toute première richesse d'un genre musical réside dans les caractéristiques des mélodies qui s'y chantent. Dans la rumba congolaise, depuis l'époque de Wendo jusqu'à celle de Fally Ipupa, en passant par Grand Kallé, Tabuley Rochereau, Luambo Franco, Youlou Mabiala, Lutumba Simaro et Madilu Système, pour ne citer que ceux-là, le Congo a enregistré dans son répertoire urbain des chansons d'une valeur sociale et d'une beauté mélodique incontestables. L'évocation de quelques œuvres peut rafraîchir la mémoire sur les qualités de l'une et l'autre. Vers les années 1950, on peut se rappeler "Marie Louise" de Wendo, "Parafifi" de Kabasele Jeff, "Marguerite" de Léon Bukasa, "Bolinga ya la joie" de Lucie Eyenga, "Marie Cathérine" de Franco. Les années 1960 marquent l'éclosion du talent de Tabuley Rochereau et de Luambo Franco en tant qu'auteurs et compositeurs. Tout en étant de styles différents, chaque série composée par chacun d'eux renferme des succès dus à la qualité mélodique. Citons pour Rochereau "Molangi ya malasi", "Tango ekoki", "Dis Coco", "Ndaya paradis", "Suké", "Café Rio", "Sangana", "Djeke", "Maria Suza", "Mokolo nakokufa", "Sarah", "Soronzon", "Maze", "Christina", "Mundi", etc. Pour Franco citons "Balingaka ngai te", "Course au pouvoir", "César aboya yo", "Marie Hélène", "Luvumbu ndoki", "Matinda", etc. Certains groupes de la veille de 1970 méritent d'être cités au regard de la qualité de leurs œuvres. Il s'agit de Grands Maquisards de Ntesa et Lokombe avec leurs chansons "Jarya", "Bibi", "Maria Mboka", "Sonia", "Essessée", etc. Et que dire de Bella-Bella, de l'Empire Bakuba, de Bakuba Mayopi, de Les Kamalé, de Trio Madjesi et de Zaïko Langa-Langa qui inondent le marché de disque dans les toutes premières années de 1970 avec "Mengha", "Moni", "Kinalo", "Kamalé", "Houleux-Houleux", "Nakomitunaka", "Nazoki", "Nkotele", "Photo ya Madjesi", "Zanga-Zanga", "La tout neige", "Mbeya-Mbeya", "Eluzama", "Onassis", etc.

L'observation de la production postérieure aux œuvres énumérées jusqu'à ce jour, atteste que non seulement les musiciens congolais produisent des chansons appréciables, mais aussi nombre d'entre eux sont prolifiques. L'espace congolais est toujours plein de mélodies nouvelles qui donnent du vertige au public. L'embarras est d'autant plus grand qu'à chaque époque de l'année, surtout aux approches des fêtes de nouvel an, pas moins d'une dizaine de groupes se disputent le marché, chacun avec un ou deux albums de qualité. Manda Tshebua n'a-t-il pas écrit que le Congo était une terre de la chanson ?<sup>34</sup>

34 TCHEBWA MANDA, *Terre de la chanson: la musique zaïroise hier et aujourd'hui*, Louvain-la Neuve: Duculot, 1996.

#### 4.4. Une musique riche en spectacle

Le jeu scénique a apporté une autre dimension à la rumba congolaise. Car, contrairement au passé, les progrès technologiques ont permis aux nombreux mélomanes à travers le monde de visionner des vidéos de musique produites très loin de leur milieu naturel. Ils ont pu connaître, avec le temps, des groupes musicaux d'autres cieux. Cela constitue un avantage pour la rumba congolaise dans la mesure où les groupes arrivent à se faire connaître très loin du pays et parfois sans trop d'effort de leur part. Le seul effort réside dans la préparation ingénieuse des spectacles.

En effet, grâce aux soins apportés à l'aspect scénique de leur musique, les groupes de la RD Congo avec leurs leaders que sont Werrason, Koffi Olomidé, Papa Wemba (décédé en 2016), JB Mpiana, Wazekwa, Ferre Gola, Fally Ipupa, Fabrikas, Gaz Mawete, etc., sont souvent cotés parmi les meilleurs d'Afrique. Le nombre de trophées jusque-là gagnés dans le cadre du Kora le confirme. En 2005, par exemple, Koffi Olomidé a gagné un kora exceptionnel, délivré seulement tous les dix ans et ce, avec un montant de 100 mille dollars américains<sup>35</sup>. Or, une consécration internationale dans un domaine artistique signifie tout simplement l'accroissement du nombre de mélomanes.

Un coup d'œil sur les clips des artistes congolais montre que nombre d'entre eux prennent leur travail au sérieux, surtout lorsqu'il s'agit de monter une vidéo promotionnelle. Celle-ci est devenue le miroir au travers duquel transparaît la santé de l'artiste ou du groupe. Certains leaders musicaux mettent de gros moyens pour la réussite de leur projet et généralement ils parviennent aux résultats escomptés. Wemba faisait aussi de même de son vivant. Parmi les clips qui ont fait monter la cote de la rumba congolaise figurent : "Pentagone" de Wenge Musica, "Mbongué" d'Evoloko, "Ultimatum", "Efrakata" et "Monde Arabe" de Koffi Olomidé ; "TH" de JB Mpiana ; "Solola bien", "Alerte générale", "Sous-Sol" et surtout "Kibwisa mpimpa" de Werrason.

#### 4.5. Des artistes au talent immense

Tout ce qui précède témoigne de l'immensité du talent des artistes congolais. Qu'il s'agisse de la qualité de leurs œuvres, de la performance des éléments visuels mis en vente que de l'abondance de leur production discographique, aucun résultat ne serait concluant si les artistes eux-mêmes étaient médiocres. Il s'est érigé au Congo une véritable industrie musicale qui attire sans cesse de nombreux jeunes talents. Ceux-ci, conscients des enjeux qui les attendent, se préparent sérieusement, au point qu'à leur première apparition publique, ou à la sortie de leurs premiers disques, ils arrivent à convaincre par leur talent. Toutefois, la rumba congolaise connaît parfois des dérapages résultant soit d'un relâchement de contrôle

<sup>35</sup> Information livrée par Koffi Olomidé lui-même sur les chaînes de télévision congolaises en février 2006.

des poulains au sein d'un groupe musical ou de l'activité, relâchement de la part des chefs de groupes ou de l'État. Cette déviation est souvent d'ordre verbal et/ou gestuel. Il arrive, en effet, que dans une belle chanson l'on retrouve des passages contenant des propos tellement indécents que leur audition en famille heurte la sensibilité<sup>36</sup>. Il en est de même lorsque les chanteurs ou les danseurs du groupe se lancent dans des mouvements et gestes traduisant la fécondité. Toutes ces paroles et ces expressions physiques détériorent la qualité des œuvres, à tel enseigne que souvent une certaine opinion estime que la commission de censure ne remplit pas convenablement sa mission. Malgré toutes les critiques formulées à son endroit et tous les cris poussés par le public pour attirer son attention, cette commission est demeurée inefficace<sup>37</sup>.

Au-delà de cette faiblesse, force est de reconnaître que dans l'ensemble, les artistes font montre d'un talent remarquable. Les œuvres citées ci-haut et des milliers d'autres qui ont pour titres "Maya", "Non", "Mario", "Mamou", "Eau bénite", "Dati pétrole", "Fièvre Mondo", "Ya Jean", "Kalidjogo", "Mwana Molokai", "Ngonda", "Ceci cela", "Événement", "Willo Mondo", "Nzinzi", "Foula ngéngé", "Kaful Mayay", "Longue histoire", "Sisi Silivi", "Yaya", "Frère Edouard", "Coucou", etc., constituent de véritables chefs-d'œuvre. Elles témoignent de la profondeur d'inspiration des artistes, de leur créativité inépuisable et du sérieux qui caractérise leur travail. Qu'il s'agisse d'arranger la partie instrumentale par rapport aux exigences vocales ou d'organiser les voix entre elles, qu'il s'agisse d'ajuster un solo vocal face à un chœur, les musiciens du Congo font montre d'une certaine ingéniosité : "Maria Valença", "Chantal Mpemba", "Vita Imana", "Gros bébé", "Mère Mado", "Blessure", "Médicament", etc. Et que dire des arrangements vocaux entre Pépé Kallé, Dilu Dilumona et Likinga ? Tabuley et Mbilia Bel ? Bozi Boziana, Mukanga Deess et Betty Bis ? Franco et Madilu ou Franco et Rochereau ? Koffi Olomidé et Fally ou Koffi et Ferre ? Papa Wemba et Koffi ou Papa Wemba et King Kester ? Werrason et sa pléiade de chanteurs ? Que dire de la mise en scène de Lita Bembo sillonnant les artères de Kinshasa avec une grosse croix sur ses épaules pour se rendre à un concert-match opposant son groupe Stukas Boys à Zaïko Langa-Langa ? Que dire des élucubrations scéniques de Kalondji Bill Clinton ? Des extravagances doublées de somptuosité de Koffi Olomidé ? Des apparitions rituelles de Papa Wemba le chef coutumier du Village Molokai dans "Analengo" ? Des physionomies multiformes de Nkiama Werrason, le roi de la forêt ? Des costumes d'apparat de JB Mpiana le souverain ? Chacun d'eux s'est donné une identité correspondant à sa posture scénique

36 Lire MONDO MUMBANZA, « La musique de la Nouvelle Génération : diagnostic et thérapeutique », *Op. cit.*

37 Il y a quelques années, un membre de cette commission déclara à la radio qu'il leur manquait des appareils pour examiner les éléments en amont de leur publication ! À quoi servent alors les droits versés pour cette expertise ?

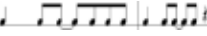
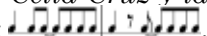
en vue de séduire le public. Ainsi, qu'il s'agisse de chanter et de jouer une rumba exclusive ou partielle dans une œuvre, l'artiste congolais a prouvé son engagement pour/et sa maîtrise de ce genre musical né à Kinshasa et Brazzaville peu avant 1950.

#### **4.6. Un art soutenu par les promoteurs**

La rumba congolaise a connu un grand succès grâce en partie aux nombreuses productions à l'étranger. Déjà, dans les années 1950, les chansons produites à Léopoldville étaient distribuées dans plusieurs capitales des pays subsahariens. Dans les années suivantes, les orchestres congolais ont été conviés à animer des manifestations politiques (anniversaires d'indépendance, inauguration des stations de radio, ouverture d'un sommet de chefs d'États, etc.) ou culturelles (festivals), en Afrique, et à livrer certains concerts en Europe. Plus tard, l'Écurie Vévé Center de Kiamuangana, les maisons Visa 80 de Luambo Makiadi et Laudert Productions de Lundala ont largement contribué à la promotion des groupes congolais en Europe, en Asie et en Amérique. Retenons d'abord que le show de Tabuley à Olympia de Paris, en 1970, et celui d'Abeti Masikini à Carnegie Hall de New York, en 1974, ont porté haut l'étendard de la rumba congolaise. Épinglons ensuite les deux voyages de Papa Wemba en Europe, en 1981 et 1982, financés par la Maison Visa 80. Signalons également l'épisodique voyage européen de Langa-Langa Stars sous le patronage de l'Écurie Vévé, lequel voyage lui a permis d'animer les fêtes de fin d'année 1982, respectivement en France, Belgique, Italie et Suisse. On rapportera que la première étape fut la Belgique, à Saint Michel, où ils firent salle comble pour un billet vendu à 500 FB, la seconde étape fut Paris au Rex où pour un billet s'élevant à 80 FF, ils eurent 1.800 spectateurs dans une salle à 1.500 places ; la troisième ville fut Rome où ils trouvèrent quand même une foule nombreuse en arrivant à 23 h, alors que le concert était prévu à 20h00. La dernière étape fut la Suisse et ils entrèrent dans Genève à bord d'un autobus loué et conduit par Kiamuangana en personne. Ils s'y produisirent au prix de 20 Frs le billet et il a fallu l'intervention de la Police pour interrompre le show à 2h00 du matin, avec un public très nombreux. Et le commentateur de cette épopée d'ajouter que Langa-Langa Stars fut le premier de la RD Congo à se produire d'une façon officielle dans cette partie de l'Europe. Voilà comment les portes de cette portion du vieux continent et des USA furent grandement ouvertes à la rumba congolaise.

### **5. La rumba congolaise comparée à la rumba cubaine**

La rumba cubaine apparaît comme celle qui a conservé son rythme initial tout en favorisant le développement d'un jeu scénique aux figures multiples destinées à enrichir le spectacle. Ainsi, ce jeu a inspiré des manifestations à caractère compétitif comme le Festival Caribedanza.

Par rapport à la rumba congolaise des années 1950, la danse des Cubains présentée par Carlos Rafael Conzalez<sup>38</sup> est rythmée exactement comme le faisaient les orchestres congolais, à l'exemple de l'African Jazz vers 1950. Mais, la danse telle que la présente l'orchestre de la chanteuse Celia Cruz, semble fractionner par deux figures rythmiques, au point que là où les Congolais marquent une noire, les Cubains marquent deux croches. Ainsi, les mouvements des Cubains s'avèrent plus rapides que ceux des Congolais. Outre celle de Carlos Rafael Conzalez, ces danses dégagent deux styles proches, l'un :  observé dans *Celia Cruz y la sonora matancera* posté par Jean Plivera en 2011, l'autre : . Ce sont pratiquement deux variantes d'un même rythme qui rappellent la *charanga* que l'on dansait à Kinshasa dans la décennie 1950. Concernant ses caractéristiques, le site [callesol.net](http://callesol.net)<sup>39</sup> souligne que la rumba cubaine est pratiquée essentiellement avec les percussions et le chant. Trois styles différents y sont pratiqués : le *yambu* qui est lent et dansé en couple évoque le premier rendez-vous des deux partenaires où l'homme tente de séduire la femme ; le *guaguanco* qui se danse aussi en couple est celle au cours de laquelle l'homme essaie d'attraper la femme en tournoyant autour d'elle comme un coq autour d'une poule ; enfin le *columbia* qui est pratiqué en cercle entre hommes laisse voir le danseur évoluant au centre dialoguer – au moyen de ses jeux de pieds – avec le batteur soliste. Le site [lemeca.org](http://lemeca.org), tout en évoquant l'existence de trois styles de la rumba cubaine, précise qu' "...à l'origine il y en a deux : la danse en solo, la *columbia* et la danse en couple, qui du *yambu* originel s'est transformée au fil du temps en ce style le plus connu de la rumba, cette lutte des sexes au tempo accéléré, le *guaguanco*"<sup>40</sup>. Sur la forme de la pièce, [lemeca.org](http://lemeca.org) note :

Après l'exposition de la mélodie, le coro (le chœur) fait son entrée avec une phrase répétitive. Alors le chanteur lead commence à improviser. Le rythme s'intensifie et le style chanté se transforme, devenant moins narratif et plus rythmique, ou peut-être moins Andalou et plus Kongo, jusqu'à ce que se rompe la rumba (la rumba se « brise », s'arrête). Les danseurs se succèdent dans le cercle, aussi longtemps que la musique dure<sup>41</sup>.

Comme on peut le constater la rumba du Congo et celle du Cuba ont plusieurs points de ressemblance, notamment la rythmique et la forme de la pièce. En effet, on trouve dans les deux un tempo plus ou moins lent, plutôt modéré et un autre plus ou moins accéléré, au sein d'une même pièce qu'entre des pièces différentes. Dans les deux, le chant proprement dit s'arrête à un moment donné pour laisser la place aux seuls instruments qui accompagnent la danse. Cependant, au Congo, ce principe a été brisé

38 Cf. YouTube, FoZ91/2009, Son cubano par Carlos Rafael Conzalez et Marie Line au Festivla Caribedanza.

39 [www.callesol.net](http://www.callesol.net), consulté le 04/09/2020.

40 [www.lemeca.org](http://www.lemeca.org), consulté le 05/09/2020.

41 [www.lemeca.org](http://www.lemeca.org), *Ibid*.

par ce qui est communément appelée “animation verbale” insérée dans le *sebene*. C’est au niveau de l’équipement musical et de la forme de spectacle que réside la différence ; elle est aussi partielle. Au Congo, on joue avec des instruments modernes et électrifiés, fortement amplifiés et comprenant généralement toutes les classes, bien que depuis quelques années les souffles soient de moins en moins utilisés. Cet équipement s’est substitué aux instruments rudimentaires des années 1940-50. De même, les pseudo-orchestres des adolescents, visibles dans certaines rues de Léopoldville, et destinés à imiter les adultes, en usant des boîtes de conserve couvertes d’une chambre à air, en lieu et place du tambour, ont disparu depuis les années 1960-70. À Cuba, fonctionnent deux types d’orchestres : celui composé presque exclusivement des percussions, notamment les tambours à peau, qui se produit dans des lieux publics, même dans la rue, et celui qui utilise un équipement moderne dominé par les souffles. Il se produit dans des endroits fermés, prévus pour le divertissement. La danse dite rumba se déroule, au Congo et en Afrique, de manière intimiste et collective, tandis qu’à Cuba, elle est théâtrale, personnalisée et compétitive. Cuba privilégie l’aspect visuel : le public vient admirer la virtuosité scénique de chaque danseur ou couple, comme l’affirme ci-dessous lemecca.org :

La danse de la Columbia est acrobatique, mimétique et compétitive. Les danseurs rivalisent les uns après les autres, chacun essayant de surpasser l’autre. Pour le danseur, la rumba, la columbia est l’expression-même de la virtuosité.

Soulignons, enfin, que dans l’instrumentarium moderne utilisé au Congo, la guitare joue un rôle prépondérant en tant que soliste. Et les Congolais font montre d’une appropriation de cet instrument aux avantages sonores considérables. C’est grâce à sa maîtrise que, déjà, dans les années 1950, François Luambo et Nicolas Kasanda ont fait asseoir leur notoriété en Afrique. Son omniprésence dans les œuvres, sa manière de ponctuer les mélodies chantées ou de se mettre en communion avec le chanteur- cas de Nico Kasanda- et de stimuler les danseurs dans les *sebenes* confère à la rumba congolaise une spécificité africaine.

## Conclusion

Cette communication visait à circonscrire les conditions de naissance du genre musical communément appelé “rumba congolaise”, d’en définir les caractéristiques fondamentales et d’expliquer les types de mutations qui l’ont caractérisée au fil des années, en vue de faciliter la compréhension de sa physionomie actuelle et établir sa spécificité par rapport à la rumba cubaine. Apparue dans les années 1935-45, à la faveur du séjour au Congo des exploitants européens et des sud-américains venus pour la

seconde guerre mondiale, la rumba est l'unique des nombreuses danses pratiquées par ces étrangers qui a le plus intéressé les artistes congolais. La raison en est que cette danse était présente dans les cultures musicales traditionnelles du Congo. Les deux rythmes initiaux ont généré deux styles musicaux devenus de véritables écoles dont l'une African Jazz ayant pour maîtres Kabasele Joseph, Nicolas Kasanda et Tabu Ley Rochereau ; l'autre Ok-Jazz à la tête de laquelle se trouvaient Franco Luambo, Vicky Longomba, Johnny Bokelo, etc. C'est vers 1970 que s'est produite la fusion des deux écoles au travers des artistes Luambo Franco et Manuaku Waku. L'attrait des rythmes traditionnels et le goût pour le spectacle ont favorisé l'apparition d'un rythme accéléré aux côtés de la rumba. De la danse en couple, initialement pratiquée, on est passé à une danse individuelle favorable à la notion de spectacle. Ainsi, des années 60 à nos jours, le rythme rumba est pratiqué dans les groupes congolais conjointement avec des rythmes saccadés et accélérés dont les dénominations changent selon les périodes et les figures chorégraphiques qu'elles commandent. Enfin, la rumba congolaise partage certains points avec la rumba cubaine et se différencie d'elle sous d'autres aspects. ■