

TABU LEY ROCHEREAU ET LE RYTHME SUBSAHARIEN

Introduction

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

Il y a un peu plus de six ans que mourrait le chanteur-compositeur congolais, Tabu Ley Rochereau. Ce fut à Bruxelles, le samedi 30 novembre 2013. En ma qualité de compatriote, le devoir de mémoire m'oblige à porter à la connaissance du grand public le rôle joué par cet artiste dans la promotion du rythme traditionnel bantou devenu aujourd'hui « rythme subsaharien ». Je voudrais d'abord brosser succinctement la carrière de Tabu Ley Rochereau avant de parler du rythme dont il est question ici tant dans son contexte traditionnel, que dans les formations de musique mondaine du Congo¹. Je ferai ensuite la présentation graphique des figures de base et celle des variantes principales dudit rythme. Enfin, sera évoqué le contexte de développement de celui-ci dans l'orchestre de Tabu Ley et l'impact de cette initiative sur la musique moderne du Congo, en particulier, et de l'ensemble de l'Afrique subsaharienne, en général.



Cette photo de Tabu Ley est extraite de celle publiée en ligne le 06/12/2013 par Manuaku Waku.

1. Bref aperçu de la carrière de Tabu Ley Rochereau

Pascal Sinamoyi Tabu, dit Emmanuel Rochereau ou Seigneur Rochereau, est né à Bagata, dans l'ex-province de Bandundu, le 30 novembre 1940. Il travaillait comme cadre administratif à l'Athénée de Kalina (Gombe) dans la ville de Léopoldville (aujourd'hui Kinshasa) et fut recruté en 1959 au sein de l'orchestre African Jazz pour la qualité de sa voix. Le fait même d'avoir été choisi comme chanteur par Joseph Kabasele dit Grand Kallé, fondateur et dirigeant de l'African Jazz, ne pouvait laisser aucun doute sur son talent, lorsqu'on sait combien Kallé Jeef

¹ Quand je parle de Congo ici, je fais allusion à la fois à la République démocratique du Congo et au Congo Brazza, deux pays qui, sur le plan musical, sont étroitement liés. Ils ont pratiquement la même histoire dans ce domaine.

était exigeant vis-à-vis de ses musiciens. Ancien élève des frères des écoles chrétiennes, Tabu Ley Rochereau avait appris le chant grégorien dans les chorales d'église et savait qu'il était possible à un chanteur d'émouvoir son auditoire par une exploitation rationnelle de ses cordes vocales. Dans les décennies 1950 et 1960, Tabu Ley était l'un des rares musiciens congolais considérés comme intellectuels². Un peu timide à ses débuts, hésitant à prendre le micro, Tabu Rochereau n'a pas tardé à s'affirmer comme grand chanteur aux côtés de Joseph Kabasele. Quant à son talent de compositeur, c'est en 1963 qu'il fut découvert lorsque Nico Kasanda et lui formèrent l'African Fiesta après leur départ de l'African Jazz. Lorsqu'il se sépare de Nico, en 1966, il monte l'orchestre African Fiesta International qui deviendra Afrisa. C'est au sein de ce groupe que va se réaliser sa vision personnelle de la musique. Il crée aussi une maison d'édition dénommée Flash. En 1966, il représente la RD Congo au 1^{er} Festival mondial des Arts Nègres à Dakar. En 1967, il chante "Congo nouveau, Afrique nouvelle"³ pour marquer la réunion de l'OUA à Kinshasa. En décembre 1970, il présente son show pendant plusieurs jours d'affilée à l'Olympia de Paris. Grâce à ce show, Rochereau renforce sa popularité internationale. Notons qu'il fut le premier artiste Noir d'Afrique à se produire à l'Olympia de Paris, salle réellement mythique à l'époque. En prévision de ce show, sacrifiant la beauté mélodique au profit du spectacle, Rochereau élague de ses chansons toute la partie rumba pour ne retenir que le *sebene*⁴. Tabu Ley se révèle un brillant homme de scène. Le duo qu'il forme avec l'une de ses anciennes danseuses du nom de Mbilia Bel rend sa musique plus agréable encore à écouter et à regarder.

Pendant plusieurs décennies, Tabu Ley Rochereau demeurera le plus grand concurrent de Franco Luambo dans la catégorie des musiques pour adultes. Ses chansons occuperont une place de choix au Congo comme en Afrique, et le statut international de l'artiste ira croissant. Rochereau effectuera de nombreux voyages à l'étranger et constituera l'une des voies par lesquelles le monde connaîtra la richesse de la musique congolaise aussi bien moderne que traditionnelle. En effet, comme l'ont fait nombre de ses compatriotes, Tabu Ley se tournera vers son propre terroir et bercera les oreilles de ses mélomanes avec des chansons en langue *yanzi* et autres. Certaines de ces œuvres seront matérialisées par lui-même, d'autres par le duo qu'il formait avec Mbilia Bel, et d'autres encore par cette dernière. Par exemple, sa chanson "Kaful Mayay" publiée en 1974 a connu un grand succès au pays et à l'étranger⁵. Elle fut la preuve des trésors dont regorge la

2 Les Congolais trouvaient en Rochereau le plus instruit des musiciens parce qu'il avait étudié la comptabilité à l'ex-Ecomoraf à la paroisse Saint Raphaël à Limete. Cette école avait une très bonne réputation en la matière.

3 Il existe deux versions de cette chanson. L'autre est de Jeannot Bombenga et Bolembem avec le Vox Africa.

4 *Sebene* ou *seben* est la partie de la chanson congolaise réservée à la danse. On y pratique l'animation vocale.

5 Outre sa valeur mélodique et rythmique, le succès de "Kaful Mayay" s'est accru du fait que le public avait l'habitude de chanter "Nakoboma ye" (je vais le tuer) en lieu et place de "kaful mayay"

culture musicale traditionnelle du Congo en général et *yanzi* en particulier. D'autres chansons telles que "Mongali", "Maze", "Nairobi", "Pitié", "Fétiche", "Beyanga", "Mbanda monument", "Soum Ndjoum", "Soronzon", "Nazoki molangi", "Ngungi", "Eswi yo wapi ?", "Contre ma volonté", "Sarah", "C'est comme ça la vie", "Omona wapi ?", etc, se sont imposées au Congo et en Afrique comme de véritables chefs-d'œuvre. Et sa chanson "Congo avenir" confirma ses sentiments patriotiques et son profond attachement à la mère patrie, la RD Congo. Son talent de chanteur et d'auteur-compositeur, a fait que Tabu Ley soit considéré par le public comme un grand monument de l'art musical d'Afrique. Il apparaît, sans conteste, aux yeux du monde comme l'un de ceux qui ont fait la réputation de la RD Congo dans ce domaine⁶.

2. Qualités artistiques de Tabu Ley Rochereau

C'est en remontant à l'aube des années 1960 que l'on peut mieux comprendre le succès connu par Tabu Ley. Celui-ci a su révéler, au sein de l'African Fiesta, sa casquette d'auteur-compositeur. Pendant un peu plus de trois ans, ce groupe a donné du fil à retordre à l'Ok Jazz de Luambo Franco. La force de l'African Fiesta résidait dans la conjugaison du talent instrumental de Nico Kasanda (demeuré à ce jour l'un des meilleurs guitaristes-solo) et de celui de Rochereau, chanteur-auteur-compositeur doué.

2.1. Une voix magnifique

Comme chanteur, Rochereau possédait une voix de ténor qui paraissait ample et lui permettait de monter haut dans la tranche scalaire supérieure. Il avait donc la possibilité d'atteindre à l'aigu le son voulu. De même, il se trouvait à l'aise dans le registre moyen comme dans le grave. D'ailleurs, ceux qui l'ont côtoyé ont remarqué qu'il parlait avec une voix basse, presque rauque. C'est une voix qui se situait dans le registre bas et qui contrastait avec la voix aiguë qu'on entendait au micro. Mais, c'est peut-être le fait de parler bas qui lui permettait de chanter haut. On l'observe souvent chez bon nombre de gens possédant une voix grave et ample. C'est comme si leur appareil vocal permettait un ambitus très étendu, allant des sons graves aux sons aigus. En outre, en chantant, non seulement Rochereau pouvait atteindre la hauteur voulue, mais sa voix dégageait aussi un certain charme. Ce qui était un grand avantage pour quelqu'un dont les chansons étaient presque toujours lyriques. C'est sans doute cette qualité qui le rendait très séduisant et qui explique son énorme succès auprès des femmes. Mais c'est

dans la partie animationnelle de cette chanson. Ceci en souvenir des paroles du boxeur Mohamed Ali à Kinshasa dans les jours et heures qui ont précédé son combat avec Foreman dans la capitale congolaise, en septembre 1974.

6 Au début de la décennie 2000, Rochereau se lance en politique et intègre le Rassemblement des Congolais pour la Démocratie, RCD en sigle. Il occupe pendant quelques années le poste de vice-gouverneur de la ville de Kinshasa. Malade, il séjourne pendant plusieurs années au nord de la France avant de gagner Bruxelles où il meurt.

aussi cette qualité qui rendait ses chansons très attrayantes, et la musique de l'African Fiesta dans l'ensemble agréable à écouter et à danser, surtout qu'elle était douce. Le nombre de mélomanes que drainait ce groupe en est la preuve.

2.2. De belles paroles d'amour

On ne peut parler de Rochereau sans épingler sa sensibilité pour la femme. On retiendra d'abord que la qualité des chansons mises sur le marché par l'African Fiesta dès 1963-1964 apportait la preuve que Tabu Ley possédait une capacité créatrice des chansons mélodiquement et poétiquement satisfaisantes⁷. On retiendra ensuite que l'amour fut sa thématique préférée. Et il le chantait sous tous ses aspects : celui qu'on ressent et qu'on espère, celui qu'on vit et qu'on néglige, celui qu'on perd et qu'on pleure. Il plaidait la cause de l'homme comme celle de la femme, tous souvent victimes de l'incompréhension ou du dédain des partenaires, si pas de leur propre turpitude. Ce qui a frappé le public à la sortie de l'African Fiesta, c'est l'abondance des chansons produites en une fois, la diversité mélodique qu'elles dégageaient dans l'ensemble, chacune étant différemment constituée, et les expressions verbales séduisantes qu'elles distillaient dans la société.

Au début des années 1960, Rochereau s'est révélé comme le plus grand poète de la chanson congolaise moderne. En effet, avant l'entrée du chanteur Chantal sur la scène musicale congolaise, aucun autre artiste n'a su égaler Tabu Ley dans l'art de formuler des paroles qui plaisent aux oreilles des femmes. Il savait peindre les relations affectives avec une virtuosité verbale remarquable. Sa grandeur poétique est demeurée indéniable. Il paraissait être le roi de la mélodie tendre et le maître du verbe sentimental, celui qui savait trouver les mots qu'une femme aime entendre de la bouche d'un homme. Il possédait des aptitudes immenses à produire des phrases qui amadouent et qui apaisent les cœurs meurtris. En outre, bien que la musique moderne existe au Congo depuis une décennie, jamais on avait entendu autant de belles mélodies d'un seul compositeur. On juge un bon auteur-compositeur par sa capacité à façonner des expressions ravissantes et à les insérer à des places convenables dans l'architecture mélodique. Celui qui excelle dans cet art bénéficie d'une grande admiration de la part du public. Rochereau était talentueux et prolifique, à telle enseigne que, dès la première moitié de la décennie soixante, il est devenu très célèbre au Congo et en Afrique.

Ci-dessous, quelques unes de ses œuvres illustrant ses qualités⁸.

7 Pour mieux connaître la musique de l'African Fiesta, lire MONDO MUMBANZA, « L'École Fiesta dans la musique congolaise moderne », *Analyse Sociale*, vol. IX, Kinshasa, Faculté des Sciences Sociales, Administratives et Politiques, Unikin, janvier-avril 2005.

8 Dans "Majolina", un homme essaie de retenir la fille qu'il aime en lui rappelant tendrement que leur relation a déjà duré et a produit des fruits.

“Majolina”

*Ndenge yo okangi motema
Ya solo ekokamwisa ngai
Tanga bambula tovandi na yo
Ba famille ya ngai na yo basi bamesana
Nakamataki yo lokola nde mwana Majolina
Soki yo okangi motema mama aye otalaka pe sima
Nyoso ngai nalobi yokela ngai
Libala ya se ekosilaka te
Surtout lokola toboti na yo mwana
Majolina suka ya l'amour*

Tel que tu as décidé ;
C'est vraiment étonnant ;
Compte les années qu'on a passées ensemble ;
Nos deux familles se sont habituées ;
Je t'avais prise pour ma fille ;
Si tu te décides...,
essaie de regarder derrière ;
Tout ce que je te dis, écoute-le ;
Le mariage d'ici-bas ne se termine jamais ;
Surtout comme nous avons déjà un enfant ;
Majolina... c'est un amour parfait⁹.

La force d'un message réside dans la valeur des termes qui le composent. Bien que court, comme l'exigeaient les chansons de l'époque, ce message de Tabu Ley a eu un certain effet sur le public.

Contrairement à “Majolina”, dans la chanson suivante, c'est une femme qui s'indigne de se voir délaissée au moment où elle espérait un mariage avec son bien-aimé. On peut voir de nouveau que l'auteur savait produire des paroles “sucrées”.

⁹ Pour que le lecteur ait une idée exacte du talent de l'auteur, ces textes sont transcrits intégralement. “Majolina” a beaucoup plu aux mélomanes pour la douceur des paroles qu'elle contenait et sa valeur mélodique. Les Léopoldvillois ne cessaient de la fredonner à longueur des journées. Majolina est le nom d'une jolie fille originaire de Kisangani que Rochereau croisa dans sa vie. Il lui dédia cette chanson afin de cristalliser et immortaliser leur amour. Le geste de Tabu Ley rendit cette fille et sa famille très célèbres dans la ville de Kisangani. Pour preuve, pendant longtemps, Majolina a tenu une terrasse sur la première rue de la cité Tshopo et beaucoup de gens qui séjournaient à Kisangani aimaient fréquenter ce lieu en vue de contempler cette fille pour sa beauté et sa célébrité.

“Dis Coco”

Dis Coco, chéri kanisa

*Banda yo okamati ngai omonaki ngai mwasi akoki na yo
po ovanda na ngai*

Nzoka nde oyaki po okosa ngai po oyeba se nzoto na ngai

Bolingo ko eloko mabe namipesi nyoso epayi na yo

Sango etamboli mboka nde y’okobala ngai

Nabomi banzela na ngai oyo eleki kutu ya yo

Coco chéri kanisa

Oyebaka tata okei otiki ngai na posa e ozongela ngai ata na ndoto oya

*Likambo liyebani boye nabomba ndenge nini mboka mobimba bati
ngai miso oya*

*Bayebisaka ngai lelo namoni na motema eloko yango bakobengaka
bolingo*

*Oyeba lisusu tata okeyi otiki ngai na zemi navanda na nani
na ndako e oya*

Depuis que tu m’avais prise, tu me considérais comme
la femme de ta vie ;

Alors que tu es venu pour me rouler en vue de connaître mon corps ;
L’amour est une mauvaise chose, je me suis totalement
donnée à toi ;

La nouvelle s’est répandue comme quoi tu vas m’épouser ;
J’ai même rompu des relations plus avantageuses que la tienne ;
Coco chéri, réfléchis ;

Sache chéri tu es parti en me laissant sur ma soif ;
Reviens-moi même en rêve ;

Cette nouvelle qui s’est répandue... toute la ville me regarde ;
On m’en a toujours parlé, aujourd’hui j’ai senti dans mon cœur
ce qu’on appelle l’amour ;

Sache aussi chéri que j’attends famille, avec qui vais-je rester
à la maison ?

2.3. Un soutien instrumental appréciable

Dans l'art de la chanson, la grosse difficulté ne réside pas seulement dans la réalisation d'une concordance parfaite entre les paroles et la mélodie qui les porte, mais aussi entre cette symbiose et la musique qui l'accompagne. D'autre part, il n'est pas toujours facile pour un auteur-compositeur de trouver un soliste qui ait une conception de la musique correspondant à la sienne. Encore faut-il que ce soliste soit apte à matérialiser ses idées musicales. Car, un message chanté est toujours entrecoupé. Il contient des endroits où le chanteur respire. Et ces moments doivent être comblés par des interventions instrumentales appropriées. Un bon soliste sait comment réagir aux paroles exprimées à tel ou tel moment. Beaucoup de chansons échouent faute d'avoir bénéficié des ponts agréables pour relier les phrases ou les parties entières chantées. Rochereau n'aurait peut-être pas atteint une telle célébrité n'eût été le concours des grands guitaristes comme Nicolas Kasanda, Gustave Vangu dit Guvano et Attel Mbumba, etc. Comme je l'ai souligné dans un article précédent, "dans la chanson congolaise de cabaret [...] il faut arriver à réaliser un beau mariage entre la partie chantée et la partie jouée, essentiellement celle jouée par le guitariste-solo..."¹⁰. Car, une chanson, quelle qu'elle soit, mérite un bon encadrement instrumental pour atteindre une qualité appréciable. L'oreille humaine associe conjointement les trois composantes que sont les paroles, la voix et la musique dans l'appréciation d'une œuvre. Lorsqu'on écoute les chansons de Tabu Ley du début des années 60, on admire autant les phrases qui réchauffent les cœurs des femmes que la manière dont Nico Kasanda les embellit avec des sons "magiques" de sa guitare. La manière dont un soliste se comporte dans la construction d'une œuvre musicale est déterminante quant au succès de celle-ci. À l'écoute des chansons de l'African Fiesta, on sent que Rochereau et Nico étaient artistiquement très proches l'un de l'autre ; cette complicité leur a facilité l'atteinte d'excellents résultats¹¹.

Parmi les compositions de Tabu Ley gravées dans la mémoire des Congolais, pour leur beauté mélodique et la douceur des paroles qu'elles transmettent, se trouve "Jaloux-jaloux". Celle-ci figure dans la toute première livraison de l'African Fiesta et contribua à la notoriété de son auteur et du groupe lui-même. Elle connut un grand succès et demeura pendant longtemps l'une des mélodies préférées des Léopoldvillois. En l'écoutant, l'auditeur découvrira combien le soliste Nico savait communier avec le chanteur de charme qu'était Rochereau. Dans les passages qui relient les phrases chantées, la guitare de Nico reproduit de manière particulière la mélodie vocale, consolidant ainsi les arguments du chanteur. Le succès d'un message dépend de la forme qu'on lui donne.

10 Lire MONDO MUMBANZA, « La dimension artistique et socioculturelle de Shungu Wembadio alias Papa Wemba », Kinshasa, in *Congo-Afrique* (octobre 2018), n° 528, p. 776.

11 Il est conseillé au lecteur d'écouter les chansons illustrées ici pour mieux comprendre mon propos.

“Jaloux-jaloux” vise à calmer une femme agitée. L’homme lui dit de se tranquilliser puisque son rôle est de l’accompagner dans des soirées, pendant que sa rivale garde la maison. Cette chanson témoigne de l’existence de la polygamie dans la vie des Congolais des années 60 et des problèmes qu’engendrait cette situation.

“Jaloux-jaloux”

*Jaloux-jaloux Christine yo nde mwasi ya sortie
Georgette aza na ndako yo nde mokengeli na ngai
Nakomeka banzela nyoso po y’ovanda libela kaka pene na ngai
Kitisa motema pe tika nde kolelalela
Boni yo Christine okosalela ngai zwa se po olingaka ngai
Jaloux-jaloux ya jalousie maladi ya kolinga
Nakomeka banzela nyoso po y’ovanda libela kaka pene na ngai
Kitisa motema pe tika kolelalela
Noki okokondo ;
Okokondo tika kokanisa ngai nazali mobali nalingaka yo
Pasi okomona nazali wana kosalisa yo ata pasi yango ya liwa
Jaloux-jaloux Djeké mama
Jaloux-jaloux elekaka te noki okobela maladi ya zwa
Solo nakobanga noki oya kokota zamba
Pe bayoka ke namemi ngambo*

Jaloux-jaloux Christine, tu es la femme des sorties ;
Georgette est à la maison, toi tu es mon ange-gardien ;
Je ferai tout pour que tu restes toujours à mes côtés ;
Tranquillise-toi, cesse de pleurer ;
Comment toi Christine tu es jalouse parce que tu m’aimes ;
La jalousie est une maladie d’amour ;
Je ferai tout pour que tu restes à mes côtés ;
Tranquillise-toi, cesse de pleurer.
Sinon tu vas maigrir ;
Tu vas maigrir, cesse de te tourmenter, je suis un homme,
je t’aime ;
Tous les problèmes que tu auras, j’y apporterai des solutions,
même en cas de maladie mortelle ;
Jaloux-jaloux Djeke ma chérie... ;
Que la jalousie ne déborde pas sinon tu attraperas la gastrite ;
Vraiment j’ai peur que tu n’attrapes la folie ;
Et qu’on apprenne que je suis coupable.

L'observation des chansons de Rochereau montre combien l'apport de Nico lui a été bénéfique. Le choix que celui-ci faisait pour paraphraser chacun de ses vers ou une série de vers relève d'un génie instrumental. En effet, les solos intermédiaires, dans le couplet comme dans le refrain, ponctuent la mélodie vocale avec des petits motifs ou des phrases mélodiques entières dégagant une certaine intimité. Cette intimité entre les mots et les sons raffermis les sentiments exprimés au micro. De même que l'auditeur peut l'observer dans les précédentes chansons, de même il peut mesurer, en écoutant la suivante, la proximité entre le vocal et l'instrumental. Un mariage parfaitement satisfaisant pour tout celui qui comprend les paroles.

“Suké”, ci-dessous, est une jolie chanson que les Congolais continuent à apprécier à chaque écoute. L'auteur y peint une scène très pathétique où un homme voit de ses propres yeux sa bien-aimée dans les bras d'un autre. Jeune et dépourvu, incapable de s'approprier son amour par des moyens matériels, le pauvre monsieur la supplie de rester en rappelant le long chemin parcouru ensemble et tout ce qu'elle a pu endurer.

“Suké”

*Mwasi oyo ngai nalinga ayebisi ngai na nko ke aboyi ngai e
Nalinga natuna po na nini mokolo ya jeudi namoni na miso
ya ngai moko
Atelemi na mwana moko ya mobali lisano ya baiser etondi bango
na monoko
Loboko likolo loboko pe na se bazali kokende promenade ya bolingo
Ngai mobali ko nakadjwa te po na mwasi nalinga
Suké yokela ngai tata na bana na yo ata mawa
Kanisa mbula misato ovandeli ngai na lopitalu...
Suke nalinga na motema bolingo ya liboma
Nakuta ye lisusu na mobali nakoki nakufa
Ngai ko falanka te o die nakosala ko boni
Mbele nasomba l'amour a Suke die mbe nakitisa pe motema
Suke ya mama munu die bolingo ya liboma
Amoureux ya bana na bana ekozalaka ya façon ya zoba ;
Mozito Suke okumbi di e ewuti na mosika
Okoma pembeni ya mboka obwaka mawa ya nani die*

La femme que j'aime m'a dit avec désinvolture qu'elle
rompt avec moi ;
Je tiens à demander pourquoi le jeudi je l'ai vu
de mes propres yeux ;
Debout avec un jeune homme, en train de s'embrasser ;

Main dans la main, ils font une promenade d'amoureux ;
Moi, homme, je ne mourrai pas pour la femme que j'aime ;
Suke aie pitié de moi, le père de tes enfants ;
Pense aux trois ans que tu m'as gardé à l'hôpital...
Suké que j'aime de tout mon cœur, d'un amour fou ;
Si je la trouve encore avec un homme, j'en mourrai ;
Moi qui suis pauvre, que vais-je faire ?
J'aurais acheté l'amour de Suké et je me serais apaisé ;
Suké de mon cœur, un amour fou ;
Un amour des jeunes est toujours immature ;
Le poids que tu as porté vient de loin ;
Maintenant que tu es près du but, tu veux l'abandonner...
c'est malheureux¹² !

3. Rochereau dans la guerre des grands

La série de chansons mises en vente par l'African Fiesta en 1963-1964 a eu pour effet de muter la guerre que se livraient déjà les deux courants musicaux de l'époque, à savoir African Jazz et Ok Jazz. À partir du moment où les disques de Nico et Rochereau, produits au sein de la nouvelle formation musicale, étaient mis sur le marché, cette guerre changea de terrain. Elle opposa celle de l'African Fiesta à l'Ok Jazz. Car, affaibli par le départ de ces deux piliers, Kallé Jeef avait du mal à se remettre. D'ailleurs, selon Lonho¹³, son groupe n'a pas fonctionné pendant au moins un an (mai 1963-avril 1964). Et, face à un nombre aussi impressionnant de chansons du groupe de Nico, devenu, par la force des choses, son rival, African Jazz n'aurait pas fait le poids¹⁴. C'est pour dire que ce sont les hommes qui font l'histoire, et c'est lorsqu'une entreprise utilise des hommes compétents qu'elle arrive à réaliser un produit haut de gamme. Il est donc imprudent de laisser partir les meilleurs parce qu'ils constituent le moteur de l'entreprise et se transforment souvent en concurrents redoutables. Toutefois, la rivalité entre African Fiesta et Ok Jazz avait aussi un autre motif : Nico a accueilli au sein de son groupe le chanteur Kwamy Muni qui venait de se séparer de Franco. Non seulement Kwamy a quitté Ok Jazz, mais il a eu l'audace de chanter « Matondo, faux millionnaire » au sein de la formation de Nico Kasanda. Dans cette chanson, Kwamy taxait Franco de faux millionnaire¹⁵. Un tel acte ne pouvait qu'attiser la rivalité entre les deux camps.

12 Les premières chansons de l'African Fiesta sont sorties aux éditions Vita Matata de Roger Izeïdi situées sur la rue Dima en face du marché Somba-Zikida (dans la commune de Kinshasa), non loin de la maison Epanza Makita de Franco. On y rencontrait chaque jour un attroupement d'adolescents et des jeunes qui faisaient l'école buissonnière pour se délecter, des heures durant, des chansons de l'African Fiesta que la voix de Rochereau et la guitare de Nico Kasanda rendaient sublimes.

13 LONHO MALANGI, *Essai de commentaire sur la musique congolaise moderne*, Kinshasa, SEI/ANC, 1969, p. 161.

14 Lorsqu'en 1964, Joseph Kabasele remonta l'African Jazz avec Jeannot Bombenga et Papa Noël Nedule, le succès déjà récolté par ses anciens co-équipiers, ne lui a pas permis de retrouver sa place d'antan.

15 Le nom de Franco n'apparaissait pas dans la chanson, mais vu les circonstances, tout le monde a compris.

Devenu le chanteur principal aux côtés de Nico Kasanda, Rochereau va donner le meilleur de lui-même. Il va se distinguer par la haute facture de ses compositions, très sentimentales, et par la particularité de sa voix. Beauté poétique, valeur mélodique et qualité vocale conjuguées dans un accompagnement instrumental hautement soigné ne pouvaient qu'asseoir le leadership de Tabu Ley et de Nico Kasanda. Car, ce qui fait la grandeur d'un groupe musical, c'est sa capacité à mettre sur le marché une ou des œuvres qui captent l'attention du public pendant longtemps, des œuvres qui réussissent à pousser le concurrent au plus bas niveau dans les cœurs des mélomanes. Les œuvres telles que "Jaloux-Jaloux", "Adios Tété", "Mulangi ya malasi", "Dis Coco", "Café Rio", "Majolina", "Cubana na Vis-à-Vis", "Bilombe ya Africa", "Selikutu", "Nin'zi", "Djeké", "Suké", "Maria Souza" et tant d'autres ont bercé les chaudes nuits de Léopoldville comme de Brazzaville avant de conquérir d'autres capitales du continent africain. A cette liste se sont ajoutées celles composées entre 1964-65-66, telles que "Tango ekoki", "Information 3171", "Nakeyi Nairobi", "Ndaya", "Youyou Zena", "Mwana ya Tabu", "Mama Ida", "Makila eyina nzoto". "Sawa ayaka monzemba", "Fiesta na Milano", "Mi amor", "Mukala", "Lucie", "Sangana", "Malory", "Ya Gaby", "Natiya zuwa na tina ?", "Amicale Lupopo", etc. Ce sont ces chansons qui ont pratiquement fait de Léopoldville, aujourd'hui Kinshasa, la capitale de la musique africaine moderne. Car, les éditeurs s'étaient organisés de façon qu'une fois sortis, les disques soient distribués à travers les pays africains, de l'Ouest comme de l'Est. En outre, les formations musicales de Léopoldville étaient fréquemment conviées à animer de grandes fêtes dans les capitales africaines. Souvent, c'était à l'occasion des anniversaires d'indépendance et des mariages dans les familles des chefs d'État.

Concernant la vocation africaine de la musique congolaise, Nico Kasanda déclarait, dans une interview au début des années 1960, ce qui suit :

Il y a belle lurette, nous avons choisi l'appellation African Jazz qui en français peut se traduire comme le « Jazz Africain » [...] Nous avons voulu par là faire signifier à nos auditeurs que nous sommes les représentants de la musique congolaise, mais qui se veut africaine [...]¹⁶.

L'Europe a été aussi une opportunité pour les Africains de connaître les chansons produites au Congo. Lonho Malangi affirme à ce propos :

À Bruxelles, se trouvant avec leurs confrères Africains dans deux bars « Matiti » et « Wangata » qui ne jouent que des disques congolais (à part la musique européenne), des jeunes Africains se familiarisent avec la musique congolaise et en gardent aussi des souvenirs après leur retour dans leurs pays d'origine¹⁷.

16 LONHO MALANGI, *Ibid.*, p. 137.

17 LONHO MALANGI, *Ibidem.*, p. 98.

Lorsque Tabu Ley et Nico se séparèrent en 1966, les bars de Kinshasa étaient en train de vibrer de manière tonitruante au rythme d'une danse appelée *bouché*. Celle-ci est l'une des plus célèbres danses connues dans l'histoire de la musique congolaise moderne. Elle serait venue du Congo-Brazzaville. Et, contrairement à la rumba-fiesta à laquelle il était habitué et sur laquelle il avait composé énormément, Rochereau¹⁸ s'est retrouvé confronté à d'autres exigences musicales. La danse *bouché*, en effet, s'exécutait avec agilité, les mouvements étaient saccadés, et le tempo plus rapide que la rumba. Tabu Ley devait certainement se demander comment reconquérir son public avec une œuvre sur un tempo accéléré, tempo non conforme à ses habitudes musicales. Mais Seigneur Rochereau finit par étonner les mélomanes en mettant sur le marché une œuvre demeurée historique. Ce fut une œuvre monumentale intitulée : "Mokolo nakokufa"¹⁹ (le jour de ma mort). Il y chantait :

*Mokolo mosusu ngai nakanisi
Naloti lokola ngai nakolala
Ah mama ah, mokolo nakokufa !
Mokolo nakokufa nani akolela ngai ?
Nakoyeba te o tika namilela
Liwa ya zamba soki pe liwa ya mboka
Liwa ya pasi soki pe liwa ya mayi
Oh mama ah, mokolo nakokufa !
Mokolo nakokufa ngai mutu ya pauvre
Nakanisa Ida mwasi oyo nabala
Nakanisa kaka bana oyo nabota
Nasepela kaka pasi ya mokili ezali kotikala
Ah mama mokolo nakokufa !
Mokolo nakokufa ngai mutu ya mbongo
Nakanisa falanga mingi oyo natiki
Nakanisa lopango na bakaminion
Nakanisa bana ngai natinda na poto
Ay mama, mokolo nakokufa !*

*Mokolo nakokufa ngai mutu ya kuiti
Nakanisa kopo ya masanga na ngai
Nakanisa kaka suka ya sanza tangu namelaka ngai na baninga
Ay mama, mokolo nakokufa !*

18 Pour en connaître davantage sur Tabu Ley Rochereau, lisez <http://www.music-story.com/tabu-ley-rochereau>, <http://www.youtube.com/playlist?list...Classiques de la République démocratique du Congo>.

19 « Mokolo nakokufa », <http://www.facebook.com/ParoleDAfrique>, consulté le 18/12/2013.

*Mokolo nakokufa ngai mwasi ya ndumba
Nakanisa nini kaka péruque na ngai
Nakanisa nini kaka bilamba na ngai
Nakanisa kaka African Fiesta ezali nde kotikala
Ah mama mokolo nakokufa !*

Un jour, j'ai réfléchi²⁰
J'ai rêvé que j'étais en train de dormir/mourir
Ah, ma mère, le jour de ma mort !
Le jour de ma mort, qui va me pleurer ?
Je ne le saurai pas, laisse-moi me pleurer
Une mort en forêt ou dans le village ?
Une mort par maladie ou par noyade ?
Ah ma mère, le jour de ma mort !
Le jour de ma mort, moi pauvre,
Je penserai à Ida, la femme que j'ai épousée,
Je penserai aux enfants que j'ai eus,
Je me réjouirai de laisser derrière moi les difficultés de la vie
Ah le jour de ma mort !

Le jour de ma mort, moi homme riche
Je penserai à cette masse d'argent que je vais laisser
Je penserai à la parcelle et aux véhicules
Je penserai aux enfants que j'ai envoyés en Europe
Ah ma mère, le jour de ma mort... !

Le jour de ma mort, moi le souldard
Je penserai seulement à mon verre de bière
Je penserai au jour de paie lorsque nous buvons avec les amis
Ah ma mère, le jour de ma mort !

Le jour de ma mort, moi la prostituée ?
Je penserai à quoi ? Seulement à ma perruque
Je penserai à quoi ? Seulement à mes habits
Je penserai à l'African Fiesta qui va rester
Ah ma mère, le jour de ma mort... !

Cette chanson, composée sous la pression du *bouché*, mais qui en réalité était « mi-bouché, mi-rumba », parce que se prêtant à l'une et l'autre danses, a frappé les esprits par son contenu. Pourquoi Rochereau a-t-il composé sur une telle thématique en cette période ? Plus tard, Tabu Ley affirmera,

²⁰ Il n'est pas facile de traduire dans une langue donnée une chanson composée dans un autre contexte culturel. La sensibilité n'étant pas la même, il est bon de rester à la limite du littéral et du littéraire en vue d'en préserver la saveur.

lors d'une interview, que cette chanson était dédiée à Nico Kasanda, son ancien co-équipier. Les deux artistes, en effet, étaient très liés l'un à l'autre, et leur séparation a été mal digérée par les mélomanes qui estimaient que jamais ils ne goûteraient encore à de belles mélodies.

L'un des éléments qui ont contribué au succès de "Mokolo na kokufa" est le tremolo²¹ introduit par la guitare-solo pour servir de pont entre la première série des strophes du chant et sa reprise. Sans conteste, cela est apparu aux yeux des mélomanes comme une trouvaille réussie. Le soliste réalise en tremolo une phrase mélodique construite sur cinq degrés, *do, si, la, sol* et *fa*, longue de deux mesures de quatre temps, soit seize pulsations. Il la joue à l'aigu et la reprend à l'octave inférieure. C'est un élément qui valorise la chanson. À un moment où, dans *Ok Jazz* Verckys Kiamwangana était en train d'amuser le public en imitant le chant du coq au saxophone, et dans *African Fiesta* Sukisa, Nico Kasanda démontrait combien la guitare était capable de reproduire les sons secs de la *sanza* ou du *madimba* (xylophone), le tremolo se présenta comme une arme supplémentaire pour Tabu Ley. Il donnait la preuve de la fertilité de son imagination dans cette confrontation des talents.

**Figure 1 : Phrase musicale jouée en tremolo
dans « Mokolo nakokufa »**



À la sortie du disque « Mokolo nakokufa », le public fut impressionné par la capacité de Rochereau à frapper fort, à percer à un moment où la guerre dans la musique congolaise moderne atteignait son point culminant. Un grand artiste est celui qui sait marquer les esprits par la qualité de son produit au moment où le public est dans l'expectative. En effet, la radio était en train de diffuser par intermittence les extraits de la chanson « Course au pouvoir » au travers de laquelle Franco répondait aux

21 «Le tremolo, c'est [...] la répétition rapide d'une même note par des mouvements très brefs d'aller et retour [...] Le tremolo permet de donner l'illusion des sons soutenus...», selon Marc HONEGGER, *Dictionnaire du Musicien*, Montréal, Larousse, 2002, p. 817.

provocations de Kwamy Munsu, en le « giflant » de façon spectaculaire²². De l'autre côté, Nico et Rochereau étant séparés, tout Kinshasa voulait savoir comment chacun d'eux allait opérer sa rentrée artistique. Il fallait être suffisamment fort pour se mesurer à Franco de Mi Amor. Car, sa chanson « Course au pouvoir », qui demeurera emblématique, contenait un *bouché* en béton et se dansait dans tout Kinshasa et tout Brazza. Renforcée par « Matinda », « Balingaka ngai te » et « César aboya yo », "Course au pouvoir", thématiquement émouvant et rythmiquement incitatif, confirmait Franco dans la position de maître du *bouché*.

Cependant, le sérieux mis par Rochereau dans la construction de « Mokolo nakokufa » et la charge émotive que celle-ci renfermait en elle, sans oublier l'investissement de ses musiciens dans son orchestration et l'effet provoqué par la phrase en tremolo, ont réussi à le maintenir dans le peloton des leaders aux côtés de Franco et Nico Kasanda. Ce dernier venait de faire sa rentrée non pas avec un *bouché* mais avec deux rumbas merveilleuses et imposantes chantées par Etienne Kazadi dit Chantal. Celui-ci paraissait très jeune, presque à peine sorti de l'adolescence. Il s'affirmera très vite comme remplaçant valable de Rochereau. Les deux rumbas dont « Mipendé ya milangi » (ou « Ngalula ») et « Annie suka bolingo » contenaient des paroles paraissant à l'époque indécentes²³, mais que la voix aux résonances féminines de Chantal rendait savoureuses. Les deux chansons « caressaient » presque les oreilles des mélomanes jour et nuit afin qu'ils puissent oublier le départ de Rochereau. Avec le temps, apparaît l'évidence que les grandes qualités de Franco, Nico et Rochereau, ont fait de 1967²⁴ une année inoubliable dans l'histoire de la musique congolaise moderne. C'est une année au cours de laquelle le public congolais s'est senti musicalement gâté.

4. Le rythme bantou

Vu l'étendue de son espace géographique originel, l'expression « rythme bantou²⁵ » peut être retenue pour désigner le rythme sur la base duquel se dansent la plupart des musiques des jeunes dans les milieux traditionnels. On le retrouve chez les Nekongo, les Mbuza, les Mongo, les Ekonda, les Tetela, les Yanzi, les Mbala, chez les populations entourant le Lac Maï-Ndombe ainsi que chez certaines ethnies du Katanga et chez tant d'autres

22 Pour savoir combien était émouvant le conflit au sommet de la musique congolaise moderne, entre 1960 et 1967, conflit demeuré historique, et comprendre le pouvoir du verbe dans une confrontation musicale, lire MONDO MUMBANZA. *Luambo Franco : artiste et manager*, mémoire de second cycle en Administration et Gestion des Entreprises Culturelles, Kinshasa, INA, 1999, pp. 17-26.

23 Dans l'une, on vante les cuisses de Ngalula, comparables à du verre ; dans l'autre, on prend Jésus à témoin !

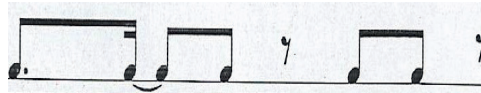
24 C'est à la fin de 1966 que ces chansons sont sorties, et 1967 fut l'année où elles ont été réellement connues.

25 Ce rythme diffère de celui des groupes ouest-africains. Seuls le Ghana et le Nigeria le pratiquent.

populations congolaises. Dans l'histoire de la musique congolaise moderne, des tentatives de transposition de ces musiques sur la scène urbaine, ont eu lieu. C'est le cas notamment, entre 1940 et 1960, les chansons comme « Makwandungu » de Baudouin Mavula ; « Nzela ya Ndolo », « Mabele ya Polo » d'Antoine Mundanda ; « Marguerite mwana mwimpe » de Léon Bukasa, « Bana Bosenge » de Franco. Ensuite il y a eu, dans la décennie 1960, la série des « Mwambé » de Johnny Bokelo. Bien qu'il existe tant d'autres rythmes en RD Congo, celui dont question ici semble dominer au regard du nombre d'ethnies qui l'emploient.

À quelques exceptions près, le rythme sur lequel se fondaient les accompagnements de toutes les chansons précitées se présente comme suit :

Figure 2 : Rythme bantou : formule de base²⁶



Cette formule, comme on le voit, est d'une périodicité de quatre pulsations. Ici chaque pulsation a la valeur d'une noire, et la double croche en constitue la valeur opérationnelle minimale. Le dessin ci-dessus traduit la structure fondamentale qui, dans les réalisations, s'articule de diverses manières, selon la répartition qu'on en fait entre les instruments et les variations que ceux-ci permettent ou que permet l'habileté du joueur.

Comme indiqué précédemment, la formule rythmique ci-dessus est pratiquée dans la plupart des groupes ethniques occupant la RD Congo. Elle s'emploie sur un tempo moyen, modéré (ni rapide, ni lent) et flexible. Elle donne lieu à une multitude de variantes exécutées simultanément par les instruments purement percussifs (hochets, cloche double, tambours) et les instruments mélodiques (sanza, harpe, pluriarc, xylophone, guitare). C'est sa réalisation simultanée par plusieurs instruments qui provoque la polyrythmie, du fait de la superposition des figures binaires et ternaires²⁷. Tel qu'il apparaît ci-dessus, à son « état pur » (épuré), ce rythme est celui exécuté par les battements des mains qui accompagnent les chantefables et les chants des jeux dansés pratiqués par les adolescents au clair de la lune dans plusieurs villages. Chez les Nekongo de la Lukaya, en RD Congo, ces jeux ont pour noms : « Sola-sola », « Lafirio », « Diyoka », « Nkaba » et autres²⁸.

C'est également sur ce rythme que se joue la musique des formations tradi-modernes Nekongo à base de la sanza, appelée *kisansi* (sanza =

²⁶ Je lui attribue une identité régionale en lui évitant une paternité ethnique quelconque, vu sa popularité.

²⁷ La superposition résulterait de la volonté de chaque exécutant de débiter la formule sur n'importe quel temps.

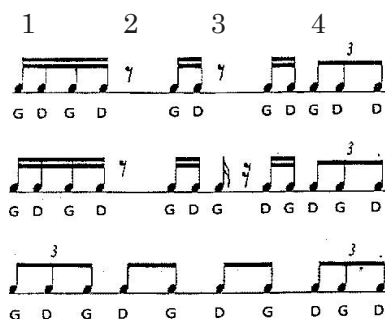
²⁸ Aujourd'hui ces jeux sont rarement pratiqués. Les jeunes leur préfèrent la musique tradi-moderne et moderne.

instrument soliste) en langue *ntandu*. Ces formations se sont modernisées dans les décennies 1960 et 1970 avec l'électrification de la *sanza* et l'intégration des guitares. Les plus anciens de ces orchestres ont fonctionné et fonctionnent sous la direction de Debonheur et de Mbumba Mansanga. Ils ont fait connaître la musique *ntandu* (kongo) dans tout Kinshasa²⁹.

Ce rythme est également pratiqué par les jeunes Yombe (Nekongo du territoire de Bas-Fleuve) dans leur musique appelée Kintueni (jeunesse). Le public de la capitale congolaise a pris connaissance de cette musique vers la fin de la décennie 1960 au travers de quelques belles chansons publiées par les groupes portant le même nom : Kintueni National, Kintueni Sukisa, etc. Notons que les *Yombe* et les *Ntandu* pratiquent la danse dite *pas-glissé*, sans que leur musique ait la même vivacité.

Joué par le tambour à membrane, ce rythme est généralement réalisé suivant les trois variantes ci-dessous. Dans la plupart des cas, l'usage des mains obéit aux schémas indiqués, mais peut aussi varier sous l'effet de la fatigue ou par la simple volonté de l'exécutant³⁰.

Figure 3 : Rythme bantou : variantes principales du tambour



Le hochet, appelé *kisaka-saka* ou *saka-saka* chez certaines populations et *maracas* au sein des formations modernes, constitue l'un des instruments rythmiques principaux dans la musique traditionnelle d'Afrique centrale. Dans certaines cérémonies, le hochet est utilisé comme unique instrument rythmique. Mais, dans la plupart des cas, il est associé au tambour à membrane ou/et à la cloche double. Généralement, dans les formations de musique traditionnelle, le joueur du hochet reste assis et frappe l'instrument dans un mouvement de va-et-vient de bas en haut sur sa cuisse. Dans les groupes modernes et tradi-modernes³¹, on prévoit un support en bois ou l'on

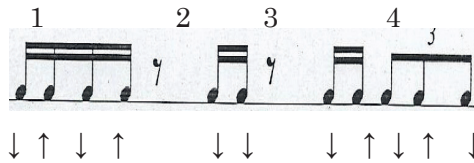
29 Le chanteur Kibota (Debonheur) est déjà décédé, mais Mbumba et son groupe *Sobanza* se produisent encore.

30 La connaissance de ce schéma peut faciliter l'exécution de ce rythme par un non-habitué.

31 Le qualificatif de tradi-moderne désigne ce genre de musique jouée par des formations utilisant un équipement rudimentaire, associant instruments traditionnels et modernes pour exécuter un répertoire traditionnel.

place un objet au-dessus d'une chaise, ou simplement on superpose deux casiers de bière vides afin qu'ils atteignent une certaine hauteur. C'est sur cet objet que le joueur de hochet frappe celui-ci pour obtenir la percussion voulue. La formule rythmique ci-dessous indique les mouvements du joueur. Le respect de cette structure a nécessité pendant longtemps l'usage permanent des hochets et des tambours à membrane appelé *tumbas* dans les formations musicales modernes de la « Belle Époque » (1953-1970). Parfois deux baguettes entrechoquées se joignaient à ces deux instruments pour renforcer la section rythmique.

Figure 4 : Rythme bantou : variante principale du hochet³²



Dans le cadre de la musique purement traditionnelle, le rôle joué par la cloche double n'est pas négligeable non plus. Chez les Nekongo, par exemple, où elle est appelée *ngongi*, cet instrument est pratiquement omniprésent. On le rencontre dans les musiques sacrées comme les chants funèbres et rituels ainsi que dans d'autres catégories musicales. La cloche double est composée de deux cloches reliées par un manche métallique courbé (par lequel on le tient à la main gauche) et frappée avec un morceau de fer tenu à la main droite. La différence de sons qu'elle produit permet l'obtention des formules diversement variées. La cloche double constitue avec le sifflet en corne d'antilope deux des instruments d'animation (stimulation) musicale. Des formules spécifiques connues des seuls joueurs permettent de hausser l'ambiance de la musique.

5. L'apport de Rochereau dans l'expansion géographique du rythme bantou

Comme signalé plus haut, la scission de African Fiesta a eu lieu à une époque où, dans les deux Congo, se dansait le *bouché*. Cette danse fut très prisée par les jeunes parce que, contrairement à la rumba-mère qui se dansait exclusivement en couple, elle a favorisé l'expression scénique individuelle. Toutes les formations musicales devaient l'adopter pour survivre. Et même Nico Kasanda, qui fit sa rentrée avec des belles rumbas, fut contraint de se plier à cet impératif et créa une danse appelée *Kiri-kiri*, considérée comme une variante du *bouché*. En réalité, le *Kiri-kiri* de

³² Les flèches indiquent les mouvements des mains par rapport aux frappes.

Nico se trouvait à mi-chemin entre le *bouché* et le *cha-cha*. On pouvait le qualifier de *bouché modéré*.

Tabu Ley, comme Nico, était un ancien élève des Frères des écoles chrétiennes, et semblait avoir du mal à se défaire des influences de cette musique douce qui caractérise le chant grégorien dans le culte catholique. Il s'agit là d'une musique qui s'adresse à l'âme et non au corps. Or, le *bouché*, tel qu'il était joué par Franco et les groupes de son camp, notamment Conga-Succès, Cobantou, Negro-Succès, Los Baki, etc., à Kinshasa ; Bantou de la Capitale, Mando Kwalakwa, etc., à Brazzaville, était avant tout une musique du corps. Elle avait à l'époque des caractéristiques auxquelles un chanteur comme Rochereau pouvait avoir du mal à s'adapter. Elle paraissait trop « dure » et les paroles pratiquement « sèches », alors que Tabu Ley tirait les mots. Il employait un style mélismatique³³, lequel est en usage dans le chant grégorien. Lorsqu'on écoute « Mokolo nakokufa », qui lui a permis d'opérer un retour en force, on peut remarquer une certaine lourdeur, une sorte de contradiction entre le *bouché* qu'il voulait appliquer et son appartenance à l'univers de la rumba-mère. Dans cette chanson, en effet, Rochereau chante en style rumba tandis que les guitaristes et les saxophonistes qui l'accompagnent jouent en style *bouché*. Ce contraste a comme avantage de permettre à la chanson d'être dansée comme *bouché* ou comme rumba.

Pour répondre aux exigences de l'époque, Tabu Ley prit deux options : assigner un rôle important aux instruments et exploiter différemment le rythme traditionnel. En effet, contrairement à Nico Kasanda dont l'ossature instrumentale se constituait uniquement des guitares, Rochereau introduisit les instruments à vent dans son orchestre (saxophones, trompettes, etc). Comme le *bouché* exigeait que soit laissé suffisamment de temps aux instruments en vue d'accompagner pleinement les danseurs qui s'offraient en spectacle, la prestation des deux sections instrumentales en alternance (les vents et les cordes)³⁴ ne pouvait que faire prolonger la partie appelée *sebene*.

En outre, au lieu de pratiquer un véritable *bouché*, Tabu Ley décida de procéder autrement. On peut dire qu'il contourna le *bouché* proprement dit, tel qu'il était inventé au Congo-Brazza, et tel que le jouaient Franco et les siens. Il voulut exécuter une musique proche du *bouché*, puisée elle aussi à la source ethnique. Tabu Ley opta donc pour le rythme bantou³⁵ dont question ici. Mais il innova, en confiant à la batterie l'exécution de ce rythme dans les chansons congolaises modernes. Jusque-là, cet instrument

³³ Le style mélismatique ou le mélisme est le style dans lequel une seule syllabe se chante sur plusieurs notes.

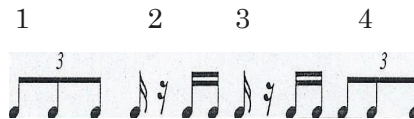
³⁴ Les instruments à vent utilisés à l'époque sont les saxophones, les trompettes, avec clarinettes et flûtes parfois.

³⁵ Le *rythme bantou*, désigné par d'autres comme rythme d'Afrique centrale, n'est pas totalement le même que celui né au début des années 1960 au Congo-Brazza qui donna lieu à la danse *bouché*.

était réservé à l'accompagnement des variétés américaines et européennes, lesquelles occupaient, à l'époque, une place importante dans le répertoire des orchestres de Kinshasa et de Brazzaville. L'usage de la batterie dans l'accompagnement des chansons modernes, chantées en *lingala*, fut une véritable révolution.

En effet, en introduisant la batterie dans l'accompagnement de la chanson congolaise moderne, Rochereau réussit à transposer sur la scène moderne, le rythme traditionnellement exécuté par les battements des mains, le hochet, la cloche double et le tambour. Cependant, avec ses nombreuses possibilités et sa capacité de réaliser des frappes rapides, la batterie moderne s'est avérée comme l'instrument par excellence pour assurer la rythmique des danses saccadées nées du *pas-glissé*. La batterie permet à elle seule, à la fois, un fractionnement facile des valeurs rythmiques et une polyrythmie. Celle-ci naît de la superposition des figures binaires et ternaires, favorisée par la liberté dont jouissent les exécutants de débiter cette formule sur n'importe quel temps. Avec la batterie, le rythme bantou pouvait se réaliser et se réalise à ce jour avec une infinité de variantes dont celle présentée ci-dessous.

Figure 5 : Rythme bantou : variante de la batterie moderne



À partir du moment où Rochereau introduisit la batterie dans la musique moderne, le rôle jusque-là joué par les hochets et les tambours a été assumé par elle. Ces deux instruments finirent par disparaître des orchestres modernes. Cette substitution a été réalisée au sein de l'orchestre African Fiesta International de Tabu Rochereau, par le talentueux « batteur » Seskain Mulenga. Celui-ci a pu ainsi servir de moteur à Attel Mbumba, soliste de renom. Avec la batterie, la musique de Rochereau fut considérée comme instrumentalement différente des autres. En réalité, la batterie facilitait l'expression scénique par la multitude de ses battements. African Fiesta International apparaissait comme une formation beaucoup plus moderne dont il fallait s'inspirer. Comme nous l'avons signalé, en prévision de ses prestations à l'Olympia, Tabu Ley avait procédé à un élagage de la partie rumba de ses chansons pour ne laisser que le *sebene* qui favorisait une musique de spectacle. Il a également recruté une troupe de danseurs et danseuses appelées les *Rocherettes*. C'est donc avec la récupération du rythme traditionnel par la batterie que Rochereau préparera et livrera son show historique de douze jours d'affilée à l'Olympia de Paris en décembre 1970. C'est aussi avec une rythmique modernisée que Rochereau imposera

la danse *Soum-Djoum*, révélée au public congolais après un voyage en Afrique de l'Ouest. Dès les premières années de la décennie 1970, les groupes Sosoliso, Bella-Bella puis Zaïko Langa-Langa suivis de tant d'autres groupes des jeunes adoptent la batterie afin de mieux exprimer les rythmes saccadés³⁶.

En incorporant la batterie dans l'orchestration de la chanson congolaise moderne, Tabu Ley Rochereau a insufflé le vent qui a permis la fusion des deux écoles de la musique congolaise moderne. Il influença notamment, outre les trois groupes précités, les Maquisards, les Grands Maquisards, le Continental, le Vévé, le Thu Zahina, le Lipwa-Lipwa, le Bakuba Mayopi, etc. Tous ces groupes doivent leur succès, en partie, à l'adoption de cette forme d'orchestration. Mais, parmi les musiciens qui ont le plus perfectionné l'usage de la batterie, se trouve Meridjo, le batteur de Zaïko Langa-Langa. Meridjo a assuré la rythmique de toutes les chansons de son groupe au début des années 1970. Le succès connu par ces chansons, à partir de « La Tout Neige »³⁷, « Chouchouna », « Mosinzo », etc., a fait que Meridjo serve de modèle à tous les batteurs du Clan Langa-Langa et d'autres formations musicales de Kinshasa.

Avec la facilité qu'offrait la batterie et sous l'instigation du pouvoir de la 2^{ème} République qui encouragea le recours à l'authenticité, les formations musicales de Kinshasa se sont, à plusieurs occasions, tournées vers la musique purement traditionnelle pour offrir au public des œuvres qui, rythmiquement, sortaient du lot et, bien que chantées en *lingala*, les rapprochaient du terroir. Ainsi, dans la décennie 1970, il y a eu : « Mbeya-Mbeya », « Eluzama » et « Onassis » d'Evoloko Atshwamo ; « Nazoki » de Seskain Mulenga chantée et animée par Pépé Kallé dans le groupe Mayopi. Plus tard, on aura « Kaful Mayay » de Rochereau, en *kiyanzi*, « Zaïko wa wa wa » de Grand Zaïko, « Analengo » de Papa Wemba et tant d'autres.

Déjà, dans la décennie 1960, Lonho Malangi écrivait :

À l'heure actuelle, la République Démocratique du Congo se classe parmi les premiers pays d'Afrique qui ont entrepris un effort pour l'intégration de la musique africaine. La musique congolaise connaît déjà un succès dans d'autres pays d'Afrique. Les pays limitrophes du Congo sont déjà soumis à l'influence de notre musique. Sur le plan musical, les deux Congo ne font qu'un [...] La République Centrafricaine, le Cameroun, le Rwanda, le Burundi sont également dans la même orbite, c'est-à-dire qu'ils emploient et aiment les disques congolais. Les voyages de nos musiciens en dehors des frontières congolaises ont permis à d'autres pays d'Afrique de goûter notre musique : le Mali, le Ghana, le Sénégal,

36 Pour la musique de cette époque, lire MONDO MUMBANZA, « La Musique de la Nouvelle Génération : diagnostic et thérapeutique », *Pensée Agissante* 12, Kinshasa, Philosophât Saint Augustin, 2003, pp. 73-92.

37 Le tout premier succès de Zaïko Langa-Langa, une composition de Nyoka Longo.

le Kenya, la Rhodésie (Zambie) [...] À Nairobi au Kenya, les disques congolais sont très populaires. Souvent, ils se font « dépouiller » de leur étiquette « OK Jazz », « African-Jazz », « African-Fiesta », etc., et portent les initiales d'un orchestre kenyan. Tout en gardant le rythme congolais, ils perdent la partie chantée (paroles) et se « timbrent » à la kenyane³⁸.

Comme indiqué précédemment, l'implication de la batterie a favorisé l'expansion géographique du rythme traditionnel bantou. En effet, la diffusion des chansons des orchestres congolais à travers l'Afrique, comme le souligne Lonho, et la présence de certains musiciens congolais dans les formations musicales de certaines capitales africaines ont permis la vulgarisation de ce rythme au point de devenir plus tard celui de l'Afrique subsaharienne dans son ensemble. Il suffit d'écouter les musiques modernes des pays comme la Côte d'Ivoire³⁹, le Kenya, la Tanzanie et tant d'autres pour s'en convaincre. La musique congolaise est dansée et pratiquée dans tous les pays au sud du Sahara et l'on ne peut pas s'étonner du développement géographique du rythme en question.

Conclusion

L'objet de cet article était de réveiller les esprits du public sur le grand chanteur africain que fut Pascal Tabu Ley Rochereau. J'ai voulu à ce propos témoigner sur son rôle dans l'extension géographique d'un rythme qui, au départ, était sans doute la marque de quelques groupes ethniques et qui aujourd'hui est pratiqué partout en Afrique subsaharienne et au-delà. Le rythme dit d'Afrique subsaharienne est le plus traditionnel qui soit en Afrique centrale, notamment dans les jeux dansés des adolescents Nekongo. Mais, c'est aussi le même qui se retrouve dans les ex-provinces de Bandundu, de l'Équateur et dans une partie du Kasai, pour ne citer que les milieux d'origine des populations dont la musique du terroir est exécutée dans la capitale congolaise. C'est ce dont témoignent les chansons des orchestres *Sobanza* et *Kintueni* chez les Nekongo, celles d'*Engundulé* chez les Mbuza, celles de Boketcho 1^{er}, de Mimi-Mongo et d'autres encore chez les Mongo, celles des formations *bobongo* et *tshatsho* des Ekonda, Ntomba, etc., celles des Tetela et des Yanzi, ou encore du groupe Kikwit-Kikwit dans la ville de Kikwit. Cependant, ce rythme se pratique également dans les musiques traditionnelles de certains pays limitrophes de la RD Congo comme le Congo-Brazzaville, le Gabon, la République Centrafricaine, sans oublier l'Angola. En Afrique de l'Ouest, il se pratique au Nigeria et au Ghana. Le contexte originel d'utilisation de ce rythme est celui des

38 LONHO MALANGI, *op. cit.*, pp. 97-98.

39 La musique jouée aujourd'hui par certains groupes, chantée en français, a beaucoup emprunté à la musique congolaise moderne. Les cris d'animation qui y sont pratiqués rappellent la période des *atalaku* en RD Congo.

jeux purement traditionnels accompagnés avec les battements des mains. Il repose sur une formule de base précise qui donne lieu à différentes variantes dans ses réalisations. Les formations tradi-modernes l'exécutent avec des hochets, des cloches doubles et des tambours à membrane. Ce rythme connaît un grand développement grâce à sa réalisation par la batterie qui est un instrument d'importation en Afrique. Et c'est Tabu Ley Rochereau qui fut l'initiateur de ce transfert. Les motivations de celui-ci furent la volonté de Rochereau de s'impliquer dans les danses saccadées, sur un tempo plus ou moins rapide et de présenter un jeu de scène au goût du public de la décennie 1960, période marquant de grands bouleversements dans la musique congolaise moderne avec l'avènement de la danse individuelle et la notion de spectacle.

La diffusion de la musique congolaise moderne partout en Afrique subsaharienne a favorisé l'expansion de ce rythme à telle enseigne qu'elle sert, en ce début du 21^{ème} siècle, de référence au plus grand nombre de formations des jeunes dans les villes du continent.

Aujourd'hui que Tabu Ley Rochereau, ce monument de la musique du continent – comme l'ont reconnu beaucoup de médias lors de sa mort –, n'est plus en vie, le public africain est en devoir de lui rendre hommage et de le garder dans son cœur pour son apport dans ce domaine. Car, non seulement il a inspiré de nombreux chanteurs par sa voix angélique et imprimé son empreinte sur la musique africaine par une œuvre abondante et de valeur inestimable, mais aussi il a permis au continent de tirer profit d'une manière de rythmer sa musique qui, peut-être sans lui, serait demeurée l'apanage de quelques groupes ethniques et de l'unique musique congolaise moderne. ■