Continents manuscrits

Génétique des textes littéraires – Afrique, Caraïbe, diaspora

12 | 2019

Génétique et anthropologie

Pratiques de terrain et images sonores dans le bassin du Congo

Abel Kouvouama

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/coma/3259>

DOI : 10.4000/coma.3259

ISSN : 2275-1742

Éditeur

Institut des textes & manuscrits modernes (ITEM)

Référence électronique

Abel Kouvouama, « Pratiques de terrain et images sonores dans le bassin du Congo », *Continents manuscrits* [En ligne], 12 | 2019, mis en ligne le 12 février 2019, consulté le 13 janvier 2023. URL : <http://journals.openedition.org/coma/3259> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/coma.3259>

Ce document a été généré automatiquement le 13 janvier 2023.

Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International
- CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Pratiques de terrain et images sonores dans le bassin du Congo

Abel Kouvouama

Introduction

- 1 Ce que les images sonores donnent à comprendre et à entendre dans la chanson et la musique congolaise de variétés comme matériau de terrain interpelle le chercheur dont la démarche réflexive le pousse à analyser la société dans laquelle il vit avec un effort d'objectivité scientifique, et en ayant conscience que le « terrain scientifique » peut être également celui de l'expérimentation sociale. Les matériaux accumulés ici pour notre séminaire proviennent de la littérature écrite et orale congolaise en lingala, la langue de la chanson populaire congolaise. Ce sont des textes écrits et chantés, qui s'inscrivent dans le processus de production littéraire d'auteurs souvent anonymes. On partira de l'hypothèse ainsi avancée que les images sonores produites par les chanteurs congolais sont à la fois le lieu de production du politique au sens premier du terme, c'est-à-dire comme espace d'expérimentation du vivre-ensemble sous les formes collectives et individuelles. Textes dits et paroles « chantées » donnent à voir comment l'oral et l'écrit sont chantés et « mis en résonance », selon l'expression d'Arlette Chemain¹ ; comment ils participent également à la déclinaison du politique et du religieux derrière les imaginaires sociaux qui sont convoqués par les artistes-musiciens à travers leurs chansons. Afin de mieux appréhender toute la richesse scripturale des textes de chansons congolaises de variétés, on tournera admirablement et sans relâche, les pages d'histoire culturelle et sociale de cette musique et de ces chansons congolaises en puisant dans la « bibliothèque » musicale congolaise pour exploiter les textes traduits² du lingala, langue véhiculaire congolaise, en langue française.

Les conditions de l'enquête dans les sociétés d'Afrique centrale

- 2 Les individus et les sociétés d'Afrique centrale éprouvent au quotidien le besoin toujours croissant de comprendre la richesse de la diversité culturelle et sociale. De fait, la pratique anthropologique se situe aux interstices de l'altérité et de l'identité ; elle invite à une pédagogie de la différence construite dans l'unité de l'humain. Elle est un espace de réflexion et un espace d'engagement de soi envers l'Autre. La responsabilité sociale du chercheur quel qu'il soit est alors partagée, le problème posé consiste davantage à souligner les contradictions inhérentes à la pratique scientifique, particulièrement celle d'accéder à un « régime de vérité » par la construction sociale de la réalité. Le chercheur réflexif tente toujours d'analyser la société dans laquelle il vit avec un effort d'objectivité scientifique, en ayant conscience que le terrain scientifique peut être également celui de l'expérimentation sociale. De la sorte, l'anthropologie en tant que science de l'humain et de la société est de plus en plus confrontée à la nécessité d'un réexamen de ses postures épistémologiques. Ce travail de réexamen s'effectue différemment dans chacune des parties du monde, selon la singularité des expériences historiques de terrain, l'état de développement de la science et la nature des débats qui les traversent.
- 3 C'est pourquoi, la question du ou des terrains du chercheur en sciences sociales est appréhendée comme une question en retour de sens sur l'épistémè et les paradigmes auxquels il recourt pour produire du savoir scientifique nécessitant le plus souvent des ruptures épistémologiques. L'expérience du terrain du chercheur met en relation trois ordres de rapports : son rapport avec le lieu de recherche qu'il soit physique, matériel, immatériel ou textuel ; son rapport avec les outils de la recherche ; et son rapport avec la temporalité de la recherche. Ces rapports révèlent des pratiques spécifiques dans la production des données³, des logiques d'action, des contraintes et des représentations variées qui se singularisent par un discours territorialisé et/ou déterritorialisé, donnent à lire les dynamiques d'échanges et de confrontations à travers des parcours de connaissance, de reconnaissance et d'interconnaissance subjectives. Cela permet à l'anthropologue de décrire les modes particuliers de production des données dans un va-et-vient entre terrain-théorie-terrain ; l'activité immersive (observation participante), le recueil du corpus (archives, documents divers), et les procédés dialogiques (le rapport de l'anthropologue aux autres interlocuteurs) ; enfin, l'analyse interprétative des données recueillies, les codes intellectuels, culturels et affectifs, ainsi que la réflexivité qui s'y trouvent induits. Toutes ces expériences de recherche ont fait prendre conscience des difficultés du travail de terrain dans des contextes socio-politiques difficiles.
- 4 Le Congo, terrain privilégié de notre recherche de départ, fait partie des sociétés africaines subsahariennes qui articulent des totalités socio-politiques enchevêtrées dont le dénominateur commun est l'avant et l'après « situation coloniale » selon la formule de Georges Balandier⁴.

Textes chantés et images sonores dans la chanson congolaise de variétés

Images sonores et complainte sociale

- 5 La musique qui accompagne la chanson congolaise de variétés est née dans les années 1920 en milieu urbain de part et d'autre du fleuve Congo. Elle concerne des populations qui ont, outre leur expérience commune du fait colonial, des racines culturelles communes bantu, utilisent deux langues nationales véhiculaires communes, le lingala et le kituba. Ces images sonores donnent à entendre et voir de quelle manière la mise en rapport des mots des textes écrits et chantés avec les corps en mouvement du chanteur ou du danseur fournissent des clés de lecture anthropologiques et sociologiques du corps social dans son ensemble.
- 6 Dans les années 1950, le chanteur Mundanda dévoile ses malheurs, ses aventures et mésaventures sociales ; ceci afin de trouver par la suite une sorte d'exutoire dans la compassion des autres par le triomphe personnel vécu sur le mode de l'imaginaire amoureux. C'est ce qu'il a cherché à exprimer dans l'une de ses chansons des années cinquante restée célèbre, et intitulée *Nzela ya Ndolo*⁵ (« La route de Ndolo », entendez « La voie de la prison ») :

*Poto-Poto est un grand village
 Mais en vérité Kinshasa est une ville noire
 Je viens de Banningville
 Banningville, la ville de Bula-Matari⁶
 Lorsque j'ai voulu me marier
 Il m'a manqué de l'argent
 J'ai buté devant la question de la dot
 Ah mes frères, faites attention
 Avec la question de la femme
 Si vous suivez les femmes
 Vous connaîtrez la prison de la ville du Blanc
 Ah moi Mabanza
 Je n'ai d'amour que pour toi.
 Vous connaissez Maluku
 Maluku est un village batéké
 En quittant Maluku
 J'ai utilisé ma pirogue
 J'ai cherché une voie moins accidentée
 En fournissant des efforts
 J'ai pris la direction de la Sabena
 J'ai gagné par la suite le port de Ndolo
 Arrivé à Ndolo
 J'ai amarré ma pirogue appelée "ndekeluka"⁷
 Je me suis rendu aussitôt
 Au marché pour vendre des produits
 La vente terminée
 J'ai fait les comptes
 En me retournant
 On m'a demandé la carte d'identité de Bula-Matari
 J'ai voulu parler et j'ai reçu une gifle
 J'ai voulu m'enfuir
 J'ai reçu des coups de matraque dans le dos
 En vérité mes frères*

*Nous avons une peau maudite
J'ai pansé mes blessures
Tout en me tortillant de douleur toute la nuit
Je me suis alors souvenu des conseils de maman
Ah moi Mabanza
Je n'ai d'amour que pour toi.*

- 7 Ces vexations urbaines vécues par le héros en pleine « situation coloniale » sont tout à fait révélatrices de la multiplication des tensions sociales et du désordre dans la société dominée.

Images sonores et amour paradisiaque

- 8 Avec la chanson *Parafifi*⁸, la relation que l'artiste-musicien Kabaselé du Congo-Kinshasa établit entre la jeunesse de la femme et son lieu d'élection, à savoir le paradis, confère à l'image une force et une puissance quasi divines – la déstabilisation de l'homme amoureux est littéralement voilée par la poétique de l'image produite. Fifi, diminutif affectif pour désigner ici Félicité au visage d'ange, appartient à une autre nature, non pas celle de l'humain, mais plutôt celle des divinités. L'utilisation de l'espagnol dans ces quatre lettres « para » (au lieu du français « pour » ou du lingala « po na ») accolées à Fifi vient renforcer la perception d'un ailleurs connu mais aussi inconnu, la femme divine. Sa beauté hors du commun des mortels dégage une lumière si aveuglante que l'homme s'abandonne totalement et succombe aux charmes de celle-ci sous la puissance de son regard. Cette recherche de bonheur idéalisé, Kabaselé ne pouvait l'effectuer autrement qu'avec des paroles merveilleuses.

*Félicité, une femme très jeune
À tes côtés éprouve un plaisir paradisiaque
Je m'abandonne totalement à toi
Félicité, mon amour
Ton cœur est un paradis
Lorsque je pense à toi mes veines se dilatent
Ton visage Fifi
Ressemble à celui de l'ange-gardien
Lorsque tu me fixes du regard
Je perds mes moyens
Et tes dents, chérie, sont plus brillantes que l'or.*

- 9 Plus tard en 1964, l'artiste-musicien Pamelio Mounk'a du Congo-Brazzaville évoque, dans la chanson *Congo na biso*⁹ (« notre Congo »), les situations urbaines des périodes précoloniale, coloniale et post-coloniale (notamment révolutionnaire). Il adopte ici le ton du narrateur, puis celui du héros mobilisateur. Son récit renvoie d'abord au temps des origines qui apparaît comme le temps fondateur au cours duquel les grands-parents ont façonné un ordre social meilleur. Puis vient une temporalité historique plus mouvementée que restitue la souffrance coloniale marquée par l'impôt dit des trois francs imposé au Congo par la Société indigène de prévoyance. Mais cette temporalité historique contient paradoxalement une séquence plus tumultueuse : le « temps de Matswa » est bien le temps du messianisme dont le messie est Matswa¹⁰, ce résistant congolais autour duquel un mythe d'attente s'est formé dans les années quarante ; c'est aussi le temps répétitif du mythe qui sert de modèle exemplaire auprès des communautés messianiques vivant dans l'attente du retour de leur messie¹¹.

*La vie a commencé ainsi,
Jeunes et adultes nous devons le savoir*

La vie des grands-parents diffère de la nôtre
 C'était l'époque de l'impôt des trois francs
 Tous les fils du pays
 Ont souffert pour vivre
 Mon pays le Congo avait
 Des personnes valeureuses
 Au temps de Matswa
 Le Congo, mon pays, était différent
 Au temps des grands-parents
 Ils ne s'habillaient pas comme de nos jours
 Ils ne se promenaient pas en voiture comme toi
 Ils n'avaient pas d'hôpital
 Mais plutôt des guérisseurs
 Cependant, comment ont-ils survécu,
 Nos grands-parents bâtisseurs du Congo ?
 De nos jours
 Nous peinons pour tout avoir
 Ce n'est plus comme du temps des grands-parents
 Une autre peau est venue coloniser
 Les gens du pays
 Que pouvions-nous faire par la suite ?
 Sinon revendiquer l'indépendance et
 Faire la révolution.

- 10 La structure même des airs joués pose la même théâtralisation décalée. On assiste à une double structuration : avec une première partie chantée, souvent lente, langoureuse et une seconde plus axée sur une rythmique « débridée ». Le chanteur sur scène dit sa souffrance en se présentant à l'extérieur de celle-ci. Il « s'exonère » d'elle. Il assiste à sa propre détresse : il veut en devenir le maître lucide, le superviseur vainqueur, c'est-à-dire, l'acteur de sa dimension éprouvante conjurée. Il se « thérapeutise¹² » par le jeu de la joie, du bonheur et de l'allégresse. Il jouit en criant, il se tortille, se déhanche dans le rythme allegro comme pour opérer un exorcisme. Il rêve sa joie et, pour cela, son « détachement scénique » se transforme en une recherche ludique d'une situation de bonheur idéalisé par la gestuelle de la danse. Le mauvais côté de la vie (la complainte) se répare dans le bon côté « joué » de la vie (le plaisir de la danse). Parce que la complainte se termine paradoxalement en apothéose rythmique et gestuelle, qu'elle semble se diluer dans une exaltation hédonique, ce qu'elle charrie réellement comme situations éprouvantes trouvent là un refus. Le rythme met le corps en fête, il contient la fête, c'est-à-dire la dimension ludique et heureuse de la vie quotidienne.

Ma chérie Félie je ne te demande pas de l'argent ce jour,
 Je ne t'exige rien,
 Viens seulement danser
 Ma chérie Félie Munkala m'a invité à la danse
 Au son de la musique du pays
 Viens danser¹³

Images sonores et corps en fête

- 11 Du fait que la chanson propose une fête qui veut s'inscrire dans le quotidien en dépit des activités productrices socialement normalisées, elle devient en fin de compte génératrice, de bonheur assumé, de « joie angoissée » et de volonté tenace de conjurer

un monde éprouvant, inégalitaire. La fête est bien le lieu où s'affirment des projets de meilleure vie.

*C'est la fin de l'année
Pendant douze mois j'attendais cet événement
J'avais pensé ne pas y arriver
Où irai-je ce soir ?
J'irai danser avec l'orchestre Fiesta Sukisa
Boire une boisson fraîche
Danser une rumba sentimentale avec ma fiancée¹⁴*

- 12 Dans un tout autre registre où le bonheur magique est associé à l'argent, l'artiste-musicien congolais Simaro Lutumba de l'orchestre Ok-Jazz de Kinshasa s'inscrit dans une logique discursive qui aboutit à la personnification de l'argent. L'argent se caractérise par son ambiguïté ; il est source de bonheur par un côté, et élément déstabilisateur par un autre. Ce qui le caractérise également c'est son opacité. Tout ceci concourt à faire de l'argent, Mbongo, un compagnon de l'humain, mais peu sûr et peu rassurant :

*Kelani, demande-moi qui a inventé l'argent
Cette chose qui est source de bonheur ou de malheur
Cette chose qu'on appelle argent n'a pas d'amis au monde
À vouloir suivre l'argent on finit par aller fouiller
restes de poulets dans les poubelles de Kingabwa¹⁵.*

- 13 Relatif à l'argent, un autre texte chanté est livré par l'artiste-musicien Rochereau :

*L'argent est la clé des plaisirs
Il est passe-partout, faut s'en méfier
L'argent est la clé du bonheur
Ainsi que de la prison, je ne céderai pas
L'argent est la clé des plaisirs
Du cimetière également, je ne céderai pas [...]
L'argent est donc le diable
Comme il est aussi le dieu de ce monde
L'argent est comme l'eau du fleuve
Qui doit arroser la vie
La quête d'argent n'a pas de limites
Ceux qui en ont eu sont morts et l'ont laissé¹⁶.*

Images sonores, indocilité et souci de soi

- 14 Lorsque les chanteurs Pamelo Mounka et Youlou Mabiala dénoncent avec indocilité le pouvoir de l'argent sur les citadins, ils indiquent par là les paradoxes de la ville qui, tout en étant le lieu du pouvoir, de la richesse et de l'accélération du changement est également celui de la « dépossession du monde », des intrigues, du gaspillage de l'argent et d'une mort sociale lente et sûre ; c'est ce qu'exprime Pamelo M'ounka dans sa chanson *Ngai mwana Mana*¹⁷ exécutée en 1981 :

*Moi l'enfant de Mana
Je suis né à Poto Poto
Sans rien devoir à quelqu'un
J'étais un bébé insignifiant
Sorti du ventre de ma mère
Un bébé innocent
Ne sachant rien
Si j'avais su le monde compliqué
Je ne serais pas venu au monde*

*Je serais resté
 Là-bas d'où l'on vient
 Grandissant, je suis allé en classe
 À l'école Saint-Vincent et au lycée Chaminade
 Aussi, j'ai choisi un métier
 Je suis devenu chanteur
 J'ai fait des enfants
 Et je suis devenu papa
 Tantôt la vie est rose
 Tantôt la vie est épineuse
 Commencent alors les difficultés de l'homme
 Les méchantes personnes commencent à me haïr
 Le problème d'argent
 Devient un souci
 La mort est affaire
 De tous les jours
 Moi l'enfant de Mana
 Quand est-ce que j'aurai la vie belle ?
 Quand est-ce que ce monde a commencé ?
 À quand la fin de ce monde ?
 Ce monde-ci
 Nous l'avons trouvé là
 Les choses de ce monde
 Nous ne les connaissons pas
 Qui a créé ce monde ?
 Nous ne savons pas.*

Images sonores, quête prophétique et affirmation de soi

- 15 La chanson congolaise de variétés met en scène des individus tout aussi réels qu'imaginaires en les interpellant indirectement à travers leurs multiples activités matérielles et idéelles ; en tant que matériau propice au déchiffrement du sens des mots et des langages sociaux, elle est le révélateur des temporalités sociales multiples dans lesquelles l'événement évoqué sert de pourvoyeur de sens. Les textes des chansons congolaise permettent d'identifier le sens pratique des agents sociaux ; de dévoiler à travers les gestes des corps dansants, les rapports de signe et de sens qui structurent les relations de chaque sujet à l'autre, à la nature et à la société. Ceci dans la mesure où cette production du sens permet de comprendre les médiations langagières conflictuelles ou pacifiques entre l'homme et la femme sur une piste de danse du bar.
- 16 Par exemple, la quête de Dieu, dans la chanson congolaise de variétés, est initiée ; c'est son corps qui en subit les conséquences¹⁸. Pour illustrer cette partie du texte, nous utilisons comme matériau de travail la chanson de Mbilia Bel et Tabu Ley de l'orchestre Afrisa international¹⁹ *Mpeve ya n'longo*²⁰. Et la relation qu'établissent les deux artistes-musiciens entre la musique, le texte chanté et la référence au divin est faite de paradoxes, de déni d'amour où l'esthétique du corps est aux antipodes de la reconnaissance amoureuse. Voici un extrait de la chanson *Mpeve ya n'longo*²¹.

*Moi enfant de ma mère, l'amour ne convient pas à mon corps
 Le mari m'a abandonnée que puis-je dire ?
 Je sonde mon cœur qui ne donne aucune réponse
 J'ai regardé le visage de la rivale que l'on m'a trouvée
 Et je suis stupéfaite
 Je refuse d'y penser pour ne pas avoir des maux de tête*

*Kamunga, je pleure mon corps
 Kamunga, je pleure pour mon corps
 Ce que l'on m'a fait m'a tué le corps
 Kamunga, auprès de qui je vais pleurer ?
 J'ai pensé de me faire religieuse
 J'ai vu cette multitude d'enfants
 Et je ne sais où les laisser
 Le mari m'a abandonnée avec les enfants
 C'est un mauvais signe
 La beauté est une chance mais ne me fait pas revenir dans le mariage
 Mon corps rayonne de beauté, le mariage m'a été refusé
 Kamunga, je pleure mon corps
 J'ai regardé ma photo d'enfance
 Je pleure de souffrance
 Kamunga, auprès de qui vais-je pleurer ?
 Je refuse de consulter le nganga [devin-guérisseur] de peur de le regretter
 La rivale s'enorgueillira en apprenant la nouvelle
 Le mari peut m'abandonner, mais pas la vie
 Je refuse de me suicider,
 Ceux que l'on a abandonnés sont vivants
 J'essaie de tenir et si je ne réussis pas,
 Je deviendrai membre de l'église Mpeve ya n'longo.*

- 17 Certaines chansons sont plus critiques de la domination masculine ; marginalisée en période coloniale, réduite en simple procréatrice et productrice économique, dominée et exploitée en période post-coloniale, la femme dans la chanson congolaise revendique alors la liberté à travers la mise en scène de soi et l'affirmation de sa subjectivité. La chanson *Eswi yo wapi* (« Où ça te dérange ? ») interprétée dans les années 1980 par l'artiste-musicienne Marie-Claire Mboyu alias Mbilia Bel de l'orchestre Afrisa International de Tabu Ley, marque un tournant dans la production thématique de la musique congolaise. En effet, influencée d'abord par la chanteuse togolaise Bela Bello, ensuite par Abéti Massekine qui l'a prise comme choriste pendant quatre années dans son ensemble, puis par Sam Mangwana qui l'a découverte lors d'une émission à la télévision zaïroise (congolaise), Mbilia Bel se fait porte-parole des sans-voix au féminin. Cette chanson sonne la révolte et l'affirmation de soi de la femme ; sa quête de liberté se mêle à la complainte mélodieuse et à la référence au Dieu chrétien. La mise en regard des textes en lingala et en français de la chanson *Eswi yo wapi*²², même si elle a été composée en duo avec Tabu Ley, permet au lecteur d'apprécier l'agencement des idées.

*Tu m'as abandonnée quand j'étais malade
 Tu ne m'as pas du tout fait soigner
 Ce qu'on attend du mari dans notre pays
 C'est surtout de l'assistance, cher ami
 Tu m'as abandonnée avec toute la famille
 Cette affaire je la porte dans mon cœur
 Tu ne crains pas de vexer, tu m'invectives
 En fait tu parles pour cacher ta honte
 Demande-moi que je t'apprenne
 Quel est le devoir d'un mari.
 En fait, Dieu a envoyé Adam sur terre
 Pour qu'il veille sur Ève.*

- 18 Une autre chanson significative de sens est *Loufoulakari*²³ composée par Youlou Mabilia de l'Orchestre Kamikaze Loningissa de Brazzaville :

L'enfant de la rivale doit être traité avec douceur
 Sinon tout le pays le saura.
 À bon entendeur, salut !
 Je vais changer de comportement
 Je m'abandonnerai à Satan
 Élever l'enfant d'une rivale,
 Attention, c'est élever un monstre
 Méfiez-vous de ce qui appartient à autrui
 Je te l'avais dit
 Ta bonté a été payée en monnaie de singe
 Tu finiras par le croire
 Tu l'as déjà admis
 Pourquoi il en est ainsi
 Le courant de la rivière Loufoulakari
 T'a entraîné dans les profondeurs
 La très forte chaleur a fait sécher les lèvres
 Ris un peu et tu sauras
 Ce que c'est que la vraie soif
 Il [l'enfant] a vu venir le nouveau riche
 Avec les sous pleins les poches
 Celui-ci lui a proposé d'aller
 Passer le week-end
 En bonne compagnie sentimentale
 Lui, comme il aime vivre follement
 C'est ce qui importe dans sa vie
 Laisse-le s'amuser
 Il [le nouveau riche] l'a amené en pique-nique
 Sur la Nationale 1
 Ils arrivent aux chutes de la Loufoulakari
 Avec de l'ambiance à gogo
 Le millionnaire jette de l'argent
 Au milieu de la rivière
 Et lui dit alors vas-y
 Si tu t'en accapares, prends et cela te revient
 Il [l'enfant] trouva là l'occasion rêvée
 Pour faire fortune
 Demain au lever du soleil
 Tu (la tutrice) écriras à ta rivale
 Pour annoncer la mort de l'enfant par noyade
 Qu'elle ne pleure pas
 Qu'elle revive le souvenir de l'enfant
 A travers la photographie
 Ce dernier fait des rêves sous l'eau
 Qu'il travaille pour faire fructifier le riche
 Je me demande pourquoi il en est ainsi
 Ainsi va la vie
 J'ai élevé un enfant pour en faire un homme
 Il se met à m'insulter à longueur de journée
 Personne ne me croira
 Les mauvaises gens se comportent ainsi
 Il demande de l'argent en mon nom
 Il emprunte des vêtements en mon nom
 Il se comporte comme Juda sur
 La personne de Jésus
 Il ressemble à Caïn et je l'appelle petit Caïn
 Il a comme nom Judas Iscariote

*Petit Caïn se déplace comme le vent
C'est à pareils individus que
Dieu a infligé un châtement*

- 19 Plusieurs enseignements peuvent être tirés de la confrontation avec le terrain. Tout d'abord, c'est l'incertitude du temps dévolu au travail de recherche : il peut être interrompu d'un quartier à un autre, voire d'un territoire « chaud » à un autre, lorsqu'éclatent des coups de feu ou des rafales de mitraillettes. Le regard socio-anthropologique a permis de voir de quelle manière se sont sédimentés à travers le temps les usages sociaux et politiques de la ville et son appropriation par les acteurs sociaux y compris par les milices armées qui se sont désignées sous les termes de « ninjas », « cobras », « cocoyes », « mambas »²⁴ ; de voir également comment se sont construites les identités individuelles et collectives à travers différents processus de décomposition et de recomposition des situations urbaines.
- En premier lieu, l'analyse des pratiques d'acteurs et des sociabilités festives dans des multiplicités de micro-espaces urbains d'observation devient alors le lieu principal de la recherche. Ce qui conduit à réévaluer les concepts et modèles épistémologiques utilisés habituellement pour le lointain et pour l'analyse de macro-espaces.
 - En second lieu, qu'on l'appelle sociologie ou anthropologie du présent²⁵, l'objet qui le caractérise comme tel se dérobe continuellement à la rationalité scientifique du chercheur, parce que fuyant et éphémère.
 - En troisième lieu, l'une des particularités du travail de recherche en situation de tensions sociales et de guerres civiles réside, d'une part, dans l'entreprise périlleuse qui consiste à lier la connaissance vécue et la connaissance réfléchie, la connaissance pratique et la connaissance savante²⁶ ; d'autre part, dans la construction sociale de la réalité étudiée avec ce que j'appelle un espace-temps situé, qui est à la fois celui des expériences des enquêtés et celui du chercheur en tant qu'évènement singulier-collectif.
- 20 Dire que l'espace-temps est évènement singulier-collectif, c'est analyser les modes d'être des individus se déployant dans des temporalités sociales précises (temps du travail, temps de la fuite et du refuge, temps de la résilience et d'adaptation au déroulement saccadé des faits sociaux) ; c'est aussi étudier les différentes formations des subjectivités sociales et politiques, au sens de gouvernement de soi et de son rapport aux autres, ainsi que de subjectivités croyantes.
- 21 L'attention portée à l'étude de la chanson congolaise de variétés en milieu urbain brazzavillois au quotidien amène à voir de quelle façon se réalise dans la temporalité quotidienne le passage d'une convivialité musicale profane à une quête prophétique sacrée, religieuse et politique. La lecture socio-anthropologique des pratiques de recherche dans des temporalités guerrières permet d'appréhender, derrière les fortes turbulences politiques et les évènements douloureux pour les populations, les difficultés du métier de socio-anthropologue où chacun doit inventer les éléments constitutifs d'une politique de terrain qui est aussi le champ de son expérience propre de chercheur dans la confrontation quotidienne rugueuse avec le monde social.

NOTES

1. Arlette Chemain, *Imaginaire et littérature II, Recherches francophones*, Centre de recherches littéraires pluridisciplinaires, Nouvelle série n° 47, Université de Nice Sophia Antipolis, 1998, p. 10-15.
2. Tous les textes de chansons de cet article sont les traductions d'Abel Kouvouama.
3. Jean-Pierre Olivier de Sardan, « La politique du terrain. Sur la production des données en anthropologie », *Enquête*, « Les terrains de l'enquête », 1995, p. 71-109. [En ligne], mis en ligne le 1^{er} février 2007, <<http://enquete.revues.org/document263.html>>.
4. Georges Balandier, *Sociologie actuelle de l'Afrique noire. Dynamique sociale en Afrique centrale*, Paris, PUF, 4^e édition 1982 [1^{re} édition, 1955].
5. *Nzela ya Ndolo* par Antoine Mundanda, Brazzaville, 1958, <www.youtube.com/watch?v=079YvCpH5p8&start_radio=1&list=RD079YvCpH5p8&t=178>.
6. *Bula-Matari*, qui signifie « casseur de pierre » dans les langues congolaises, est le surnom donné à Stanley.
7. *Ndekeluka* en lingala signifie littéralement « oiseau migrateur ».
8. *Parafifi* par Joseph Kabasélé de l'Orchestre African-Jazz, Kinshasa, 1962, <<https://youtu.be/rT6HB6p3O5k>>.
9. *Congo na biso* par Pamelou Mounk'a de l'orchestre Les Bantous de la capitale, Brazzaville, 1981. <<https://www.youtube.com/watch?v=Pcj1LrWQMps>>.
10. Abel Kouvouama, « Temporalité messianique et mythes du salut dans le Congo actuel », *Loxias*, revue du Centre de recherches littéraires pluridisciplinaires, n° 2-3, Nice, Université de Nice-Sophia Antipolis, 2002, p. 317-331.
11. Abel Kouvouama, *Une histoire du messianisme. Un « monde renversé »*, Paris, Karthala, 2018. (Voir document annexe 2).
12. Notion employée par le sociologue Matondo Kubu Turé lors de la conférence commune que nous avons prononcée en 1986, à Brazzaville, à la Faculté des lettres et des sciences humaines de l'Université Marien Ngouabi.
13. *Munkala* par Tabu Pascal Rochereau de l'orchestre African Fiesta National, Kinshasa, 1967.
14. *Sanza zomi na mibale* par Sangana de l'orchestre Fiesta Sukisa, Kinshasa, 1968, <<https://www.youtube.com/watch?v=KF0ZJH4cyaw>>.
15. *Mbongo* par Simaro Lutumba de l'orchestre OK-Jazz, Kinshasa, 1975, <<https://youtu.be/hONHZwYxYZY?list=RDhONHZwYxYZY>>.
16. *Mosolo* (« La richesse ») par Tabu Rochereau de l'orchestre African Fiesta le Peuple, Kinshasa 1967, <<https://youtu.be/P3Rs2BSpoyg>>.
17. *Ngai mwana Mana* par Pamelou Mounk'a de l'orchestre Les Bantous de la capitale, Brazzaville, 1981, <https://youtu.be/241_EzIaNH8>.
18. Dans cette chanson le mot *nzoto* (« le corps ») désigne « le cœur » *motema*.
19. Après la scission survenue dans les années soixante au sein de l'African Jazz, le nouvel orchestre African Fiesta créé par Pascal Tabu Rochereau et Nico Kasanda connaîtra également une nouvelle scission ; d'où les différentes appellations : l'orchestre African Fiesta national 66, African Fiesta le Peuple, Afrisa, Afrisa International que créera Pascal Tabu Rochereau ; lui-même changeant également de nom et prénom, Tabu Ley, dans le climat politique de l'authenticité lancée par le président du Zaïre, Mobutu.
20. *Mpeve ya n'longo* ou le Saint-Esprit en français, un titre révélateur qui fait référence à l'Église unie du Saint-Esprit dans la société urbaine kinoise.
21. *Mpeve ya n'longo* par Mbilia Bel et Tabu Ley de l'orchestre Afrisa International, Kinshasa, 1981. <<https://youtu.be/KJ-Y4iEzSS4>>.

22. *Eswi yo wapi* par Mbilia Bel et Tabu Ley < <https://www.youtube.com/watch?v=0Gp1qW2p0P8> >.
23. *Loufoulakari* par Youlou Mabiala de l'orchestre Kamikaze Loningissa, Brazzaville, 1986, <https://youtu.be/meGWqjGVs_M>.
24. Désignations adoptées en 1993 par les milices au service des partis au pouvoir et des partis de l'opposition au Congo-Brazzaville ; pour cela lire Elisabeth Dorier-Apprill, Abel Kouvouama, Christophe Apprill, Nicolas Martin-Granel (dir.), *Vivre à Brazzaville. Modernité et crise au quotidien*, Paris, Karthala, 1998.
25. Je me réfère ici à Gérard Althabe pour qui, « La démarche ethnologique est construite sur une opération fondatrice qui suppose déjà un face-à-face avec des gens qui co-existent sur un territoire, dans un espace ou un réseau ». G. Althabe, M. Selim, *Démarches ethnologiques au présent*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 22.
26. En effet, « en prenant pour objet un monde social dans lequel on est pris, dit Pierre Bourdieu, on s'oblige à rencontrer, sous une forme que l'on peut dire dramatisée, un certain nombre de problèmes épistémologiques fondamentaux, tous liés à la question de la différence entre la connaissance pratique et la connaissance savante, et notamment à la difficulté particulière et de la rupture avec l'expérience indigène et de la restitution de la connaissance obtenue au prix de cette rupture. On sait, poursuit-il, l'obstacle à la connaissance scientifique que représente tant l'excès de proximité que l'excès de distance et la difficulté d'instaurer cette relation de proximité rompue et restaurée, qui, au prix d'un long travail sur l'objet mais aussi sur le sujet de recherche, permet d'intégrer tout ce qu'on ne peut savoir que si l'on en est et tout ce qu'on ne peut ou ne veut pas savoir parce qu'on en est » Pierre Bourdieu, *Homo Academicus*, Paris, les Éditions de Minuit, 1984, p. 11.

RÉSUMÉS

Ce que les images sonores donnent à comprendre et à entendre dans la chanson et la musique congolaise de variétés comme matériau de terrain interpelle le chercheur dont la démarche réflexive le pousse à analyser la société dans laquelle il vit avec un effort d'objectivité scientifique, et en ayant conscience que le « terrain scientifique » peut être également celui de l'expérimentation sociale. Les matériaux accumulés ici pour notre séminaire proviennent de la littérature écrite et orale congolaise en langue nationale, *le lingala*. Ce sont des textes écrits et chantés, en somme des choses écrites et dites qui sont des manières de dire et de faire ; c'est-à-dire, une technique et des arts de vivre au sens foucauldien.

xxxxxxx

INDEX

Mots-clés : Congo, terrain, travail de l'anthropologue, images sonores, guerre civile

AUTEUR

ABEL KOUVOUAMA

Abel KOUVOUAMA est un anthropologue spécialiste de l'Afrique centrale, professeur à l'université de Pau et des Pays de l'Adour (Laboratoire ITEM-UPPA). Il a étudié les rapports entre les arts populaires et la vie politique à Brazzaville. Ses recherches actuelles portent sur les phénomènes de protestation collective, les rapports entre religion et politique en Afrique centrale. Il est notamment l'auteur d'Une histoire du messianisme. Un « monde renversé » (chez Karthala, 2018)