

ENJEUX 20

Juillet - Septembre 2004

**LES MUSIQUES D'AFRIQUE CENTRALE :
ENTRE CULTURE, MARCHÉ et POLITIQUE**

SOMMAIRE

Transversale

- p.3 **La gestion des conflits en Afrique centrale : entre diplomatie préventive, application de la paix et consolidation**, Joseph Vincent NTUDA EBODE

Ouverture

- p.5 **Musiques d'Afrique centrale...**, Par Alain Didier OLINGA

Dossier

- p.7 **La musique populaire urbaine en RDC : le paradoxe d'un produit culturel national et marchand importé**, Léon TSAMBU Bulu
- p.14 **Musique et politique au Cameroun, Chronique d'une stérilisation larvée**, Lionel MANGA
- p.19 **Esquisse d'une esthétique de la ruse politique : Analyse de l'apologie De la « première dame » dans le bikutsi du Cameroun**, Valentin Siméon ZINGA
- p.26 **La musique dans l'imaginaire populaire : le cas des deux Congo**, Etanislav NGODI
- p.32 **Le Mvet des Pahouins : Une expression musicale entre localité et transnationalité**, Joseph OWONA NTSAMA

Tendance

- p.39 **Onel : vers une crédibilité renforcée ?** Alain Didier OLINGA
- p.40 **Vers une nouvelle structuration des alliances en Afrique centrale CEMAC ?** Joseph Vincent NTUDA EBODE

Bibliographie

- p.42 **De l'UDEAC à la CEEAC: l'intégration régionale en Afrique centrale en question**, Joseph OWONA NTSAMA
- p. 44 **La France militaire et l'Afrique coopération et interventions : états des lieux**, Jean Bosco OYONO

Prisme

- p.45 **Economies locales et stratégies de développement local**, Laurent Parrot

LA GESTION DES CONFLITS EN AFRIQUE CENTRALE : ENTRE DIPLOMATIE PREVENTIVE, APPLICATION DE LA PAIX ET CONSOLIDATION

Par **Joseph Vincent NTUDA EBODE**, FPAE, FCSP, UYII.

Du 9 au 14 mai 2004, s'est tenu à l'hôtel Hilton de Yaoundé un séminaire sous-régional sur le thème "Vers une gestion qualitative des conflits en Afrique centrale", organisé par le gouvernement camerounais et le Centre d'Etudes Stratégiques de l'Afrique, un des organismes de la National Defense University (NDU), qui elle même fonctionne sous la tutelle du Département de la Défense des Etats-Unis.

Ce séminaire qui a regroupé 20 pays africains et occidentaux, ainsi qu'un certain nombre d'organisations internationales (telles l'Union Africaine, la CEMAC, la CEEAC, l'ECOMOC, la CEDEOA et l'ONU) et la société civile s'est fixé pour objectif de déterminer les facteurs qui déclenchent et perpétuent les conflits en Afrique centrale, d'établir les interactions entre ces facteurs et les solutions proposées, de s'interroger sur la caractère endémique de ces conflits et le terrorisme, d'identifier les défis auxquels se trouvent confrontés les acteurs impliqués, ainsi que leur rôle respectifs, et de soumettre à la discussion, les enseignements tirés, aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur de la sous-région afin de d'élaborer des stratégies appropriées pour les parties impliquées. En somme, il a donc été question de la gestion des conflits en Afrique centrale.

Traditionnellement, celle-ci a pour but de permettre aux parties impliquées à un conflit d'intervenir à différentes étapes, et de réagir, sans tarder dans un environnement instable, pour régler avec efficacité, les affrontements armés complexes qui secouent une nation ou une région en un moment donné. Elle recouvre les différentes réponses qu'apportent les parties prenantes à un conflit ; lesquels structurent les cinq étapes du continuum de gestion des conflits qui sont :

1. ***L'action et de la diplomatie préventives***, destinées à régler les différends avant que la violence n'escalade ;
2. ***La négociation et l'instauration de la paix***, qui vise à mettre un terme aux violences et ou à réduire les tensions par voie de cessez-le-feu voire d'accords de paix, après des compromis négociés ;
3. ***Le maintien et le contrôle de l'application de la paix***, qui accroît les chances de règlement durable par une surveillance efficace des cessez-le-feu et des accords de paix. Ces deux volets peuvent aussi englober le désarmement et le cantonnement des troupes ;
4. ***L'édification de la paix*** qui est destinée à éviter la reprise des hostilités en traitant des causes sociales, économiques et politiques sous-jacentes aux conflits.
5. ***La consolidation de la paix*** qui vise la remise en état de fonctionnement des infrastructures et institutions politiques, économiques et sécuritaires ruinées ou affaiblies par le conflit.

Ce séminaire qui a été subdivisé en huit principales séances de travail a donc chaque fois cherché à mettre en évidence les expériences tirées en Afrique centrale relatives à chaque étape. Ainsi, si la première session a porté sur les causes structurelles (remplacement des

structures traditionnelles de gouvernance, piètre gouvernance et exclusion, pauvreté, privatisation et mécontentement, absence de sentiment national) des conflits en Afrique centrale, la seconde session s'est interrogée sur le caractère endémique des conflits de la sous-région (pourquoi la persistance des conflits ?).

Ces deux sessions apportaient donc des éléments de réponse à la première phase de gestion des conflits. En effet, en insistant sur les causes structures, l'idée des organisateurs était d'indiquer sur quels facteurs actionner pour une action ou diplomatie préventive.

La troisième session sur la médiation et la négociation de paix en Afrique centrale appliquée à la deuxième phase de la négociation se demandait entre autres s'il existe un modèle de choix aux fins de négociation de paix en Afrique centrale. En réponse à cette question, venait la quatrième session relative aux expériences récentes de pourparlers de paix. Il s'agissait principalement de savoir quels enseignements tirer des efforts de maintien de la paix, en terme de détachement en temps utile, d'adaptation aux besoins voire de protection des droits de la personne ...

La cinquième session portait sur la traduction des accords de paix en gains tangibles. Il s'agissait entre autres questions de répondre à l'interrogation relative aux défis auxquels les parties intéressées se heurtent dans la mise en œuvre des programmes entrepris après le conflit. Elle s'inscrivait donc dans la droite ligne de la troisième et quatrième phase de la gestion des conflits.

La sixième session sur les éléments d'une stratégie de gestion durable des conflits dans la sous-région apportait les éléments de réponse à la cinquième phase de gestion des conflits : la consolidation de la paix. La principale question ici était celle de savoir comment les éléments essentiels d'une stratégie d'ensemble pour l'après-guerre (cessation des hostilités, démobilisation, réintégration, réinstallation, revitalisation de l'économie et bonne gouvernance), se complètent-ils les uns les autres ?

Les deux dernières sessions ont porté sur les interactions probables entre le terrorisme et les conflits en Afrique centrale ainsi que sur les enseignements tirés par les organisations régionales et internationales.

Une révision générale organisée en atelier, à partir d'une simulation (exercice Capstone) a clôturé les travaux.

Très bonne organisation, des exposants de qualité, un panel d'invités compétents..., Mais deux fausses notes : déséquilibre manifeste entre les travaux consacrés aux grands lacs et ceux relatifs au reste de l'Afrique médiane d'une part, absence de travaux sur les pays en paix comme le Cameroun ou le Gabon, dont la longévité de paix aurait également pu permettre aux autres pays de tirer quelques enseignements sur les leurs.

Pour donc consolider la paix en Afrique centrale, il faudrait certainement aussi se poser la question de savoir pourquoi certains pays persistent dans paix dans un océan de pays déchirés par la guerre ?

MUSIQUES D'AFRIQUE CENTRALE...

Par **Alain Didier OLINGA**, IRIC/FPAE

Dans des sociétés politiques comme celles de l'Afrique centrale, où l'Etat est en désarroi et au péril de l'effondrement du fait d'économies faibles où même exsangues, du fait d'une gouvernance politique balbutiant encore la grammaire démocratique, réticente à l'éthique de la transparence et de la reddition des comptes et, plus grave, noyée dans la gangue de la corruption, de quelle utilité peut être la musique en tant que fait social ? Ainsi posée, la question qui précède signifie d'emblée qu'en tant que fait social, la musique participe intimement de l'évolution de la société, dans son exubérance ou sa maigreur, dans ses contenus thématiques, dans ses dimensions économiques, dans son rapport au politique. Si l'on met en relief l'inquiétante transe pathologique qui a secoué l'Afrique centrale depuis le début de la dernière décennie pour la plupart des Etats (Congo, RDC, RCA, Tchad, Rwanda, Burundi) et depuis plusieurs décennies pour ce qui est de l'Angola, contrastant avec la vitalité paradoxale de la production musicale des ressortissants de cette aire géo-culturelle, sur le plan local et dans la diaspora, l'on est tenté d'émettre une hypothèse qui paraîtra osée : *tant que la musique vivra, l'Afrique centrale vivra aussi*. Qu'elle remplisse une fonction ludique et de distraction, une fonction de conservation de la mémoire et du patrimoine immatériel du peuple, une fonction cathartique, contestataire et de résistance au déploiement de l'insignifiance, la musique d'Afrique centrale révèle la vitalité et l'épaisseur irréductibles des sociétés de cette région. Et d'abord, l'épaisseur de leur mémoire, dont la légende des peuples Ekgang et du souverain AKOMA MBA constitue l'essentiel de l'odyssée inachevée et toujours renouvelée du Mvet des pahouins du Sud-Cameroun, du Nord Gabon et de la majeure partie de la Guinée Equatoriale. **Joseph OWONA NTSAMA** montre avec aisance comment le chant structural du Mvet Ekgang oscille entre les dimensions du conflit, de l'amour et de la guerre ouverte. En somme, qui veut la paix prépare la guerre, qui veut la guerre prépare l'amour. **NGODI** et **TSUAMBU Bulu** présentent, pour les deux Congo et la RDC respectivement, les itinéraires de la musique dans cette aire géographique de la musique-reine. Avant les indépendances, sous le long « règne » mobutiste et depuis que l'identité nationale et étatique de la RDC vacille dans son contenu, la musique semble restée imperturbable dans son exubérance, dans la créativité de ses rythmes et expressions corporelles. Quand le pays est à l'Est dépecé, continuer à se trémousser au rythme du Dombolo à Kinshasa relève-t-il de l'inconscience, du refuge dans un paradis artificiel ou de refus de se laisser aller à l'abattement du fait d'une conjoncture morose et une volonté de garder espoir et dignité ? Un peu de tout cela à la fois certainement. Alors le business musical continue, avec les producteurs retors, capitalisant énormément sur leur faire savoir au détriment du savoir faire des génies artistiques. Lesquels croient trouver, dans un exil diasporique incertain décrit par TSUAMBU Bulu, une planque de salut. Cet exil cependant, et cela aurait mérité d'être scruté en profondeur de manière spécifique, ne provoque nullement une ablation du marquage culturel originel de ces artistes. Ils auraient, hors de leur terroir, transporté avec eux leur culture. Alors, Bona a beau être aux USA, lorsqu'il chante on « sent » qu'il est Douala ; Vincent Nguini de même (le bikutsiman des USA), la colonie makossa de Paris ou dombolo de Bruxelles également. Plongés dans le global du show-bizz, les artistes d'Afrique centrale en diaspora conservent leur identité locale. Tous pourtant ne s'exilent pas. Ceux qui restent au bercail ont à affronter la rigueur du quotidien, et pour cela à risquer l'instrumentalisation par les politiciens. NGODI le montre par exemple avec SASSOU instrumentalisant Werason en

1992. Mais, plus fondamentalement, c'est avec **Lionel MANGA** que l'on aborde frontalement, dans le cas du Cameroun, le rapport entre musique et politique, un rapport problématique qui conduit selon lui, à une « stérilisation larvée » de la musique camerounaise. De la période du parti unique matraquant toute velléité d'expression dissidente, « subversive », à la période post-parti unique faussement libérale, il y a comme une acclimatation des genres et contenus musicaux aux conjonctures politiques. Ce rapport hypothétique, suggestif, pourra être davantage testé empiriquement. Quoiqu'il en soit, Lionel MANGA constate que la culture de l'allégeance de la musique au pouvoir politique a encore de beaux jours devant elle au Cameroun, que Fela ou Alpha Blondy ne naîtront pas d'ici peu dans ce pays... **Valentin Siméon ZINGA** ne semble pas éloigné de ce constat désabusé, devant le déploiement dithyrambique observé au sujet de la première dame camerounaise chez les artistes pratiquant le genre bikutsi au Cameroun, avec K-tino comme figure emblématique. Cet engouement dépendrait essentiellement de la conscience que l'on a du pouvoir de la première dame et des dividendes qu'une louange à lui adressée peut rapporter. L'histoire dira le sens qu'il faudra accorder à ces comportements artistiques, entre la larbinisation des artistes et la dérision des puissants qui croient être loués et divinisés. Quand K-tino fait de vous son obligé, cela ne risque-t-il pas de rejaillir un peu sur vous ? Tel est pris qui croyait prendre ! A ce sujet, il est intéressant de rappeler que le bikutsi, création de femmes bété privées de pouvoir dans la gestion sociale, était un moyen d'expression, de dissidence subtile, de dérision. C'est probablement un autre manque (mais on ne peut tout faire) de ce dossier que de n'avoir pas ciblé l'aspect genre de la musique, en proposant une lecture de la musique en Afrique centrale comme facteur d'émancipation de la femme. Bonne lecture, malgré tout.

LA MUSIQUE POPULAIRE URBAINE EN RDC : LE PARADOXE D'UN PRODUIT CULTUREL NATIONAL ET MARCHAND IMPORTE

Par **Léon TSAMBU Bulu**, Chercheur au Centre d'Etudes Politiques, Assistant à la Faculté des Sciences Sociales, Administratives & Politiques, Université de Kinshasa /R.D.Congo

L'extraversion économique de l'Afrique n'a souvent été évoquée qu'en termes d'échanges commerciaux internationaux sur des produits matériels de consommation courante ou non, du sol ou du sous-sol, et ce d'après la division du travail internationale condamnant l'Afrique au rôle de fournisseur des matières brutes et de consommateur des produits finis occidentaux. Les intellectuels critiques africains et africanistes oublient alors souvent d'appliquer ce paradigme idéologique sur le circuit économique qu'empruntent les produits immatériels et culturels tels les savoirs, les savoir-faire, les musiques dont la matière première, via l'assistant de recherche de l'ethnologue occidental ou l'artiste, partent de l'Afrique et y reviennent, sous un packaging séduisant, sur des supports (livres, cassettes, disques, vidéos) dont l'acquisition locale se négocie par la médiation d'un prix d'une puissance rédhitoire et aliénante.

La musique populaire urbaine en République Démocratique du Congo (ex-Zaire) a été élevée au rang d'un art ou d'une culture nationale ayant contribué à la construction de l'identité citoyenne du pays à travers le continent et le monde dès les années 1940-1950. Si l'industrie du disque locale a été florissante à compter de cette époque grâce au génie commercial grec, juif et belge, la période postcoloniale et contemporaine a plutôt contribué à la cannibalisation des infrastructures culturelles et à l'institutionnalisation d'un prolétariat culturel dont les tares sont perceptibles à travers l'extraversion de son économie musicale. Cette question, à notre connaissance, n'a pas encore fait l'objet d'une réflexion scientifique critique.

Le peu d'études consacrées à la musique populaire urbaine en RDC, celle des plaisirs profanes de la Cité, se limite à son histoire, à la biographie des auteurs, à l'analyse de contenu des œuvres etc. La plupart d'entre elles participent d'une littérature grand public. C'est alors qu'il faut faire un clin d'œil d'abord à des réflexions de fond et parfois ésotériques comme celles menées par Bob White (1998 et 2002) sur la modernité et le cosmopolitisme originel de cette musique. Ensuite aux études qui ont récemment porté sur une discussion philosophique et pluridisciplinaire sous les auspices du Philosophât Saint-Augustin de Kinshasa (Pensée Agissante 2003) ; enfin, et plus tôt que cela, au FESPAM 2003 (dont les actes sont encore sous presse), sans oublier les résolutions et recommandations révolutionnaires –mais restées lettre morte- de la Conférence Nationale Souveraine sur la gestion de la culture congolaise (Ndaywel 1993).

Nos propos voudraient donc démontrer comment la musique populaire urbaine en République Démocratique du Congo est au cœur d'un paradoxe en tant qu'à la fois un produit culturel national (local) et un produit marchand importé dans son propre pays. Au niveau de l'Etat et des citoyens, comment s'évaluent les conséquences dues au déficit administratif de l'économie musicale congolaise ? Et quelles sont les propositions concrètes qui puissent aider la RDC à soutenir son économie autant par le coltan que par la musique ? Cette réflexion voudrait alors répondre à ce questionnement en articulant les points ci-après: l'exil professionnel des artistes congolais, le circuit marchand de la musique congolaise, l'extraversion artistico-économique et le déséquilibre de la balance culturelle nationale, avant de suggérer quelques voies de sortie de la crise.

Les artistes congolais sur le chemin de l'exil professionnel

L'expression musicale populaire urbaine en RDC avait pourtant connu un rayonnement au-delà des frontières nationales et continentales déjà grâce au génie capitaliste des colons grecs, juifs et belges qui avaient installé la première industrie du disque d'Afrique centrale au point de favoriser une concentration des talents nationaux et étrangers (Congolais de Brazzaville, Angolais...) à Léopoldville -actuellement Kinshasa-, capitale congolaise. La fermeture de beaucoup de ces maisons comme Ngoma, Opika, Lonigisa et de tant d'autres avant ou après l'indépendance, l'absence d'une politique culturelle qui s'en est suivie plus tard à travers la cannibalisation de quelques infrastructures musicales ayant survécu à la décolonisation telles la Manufacture Congolaise du Disque (MACODIS), filiale de Fonior, la Société Phonographique et Industrielle du Congo (SOPHINCO), si tôt rattrapées par la zaïrianisation, vont militer pour la faillite de l'économie musicale congolaise. Même les initiatives privées locales à la fois des artistes eux-mêmes, comme Kiamuangana Verckys dès 1984 et son Industrie Zaïroise du Son (IZASON), et des hommes d'affaires congolais n'ont pas pu relever le défi.

En contraste flagrant avec l'effervescence artistique du pays, la mégestion publique des droits d'auteur et la sous-industrialisation musicale, plus prégnante aujourd'hui encore, avaient dès les années 1980 provoqué l'exode massif des chanteurs et musiciens congolais. Il faut néanmoins penser cet exode en termes soit de séjour de travail temporaire, soit d'exil permanent au cours duquel, pour certains, les préoccupations artistiques ont parfois été évacuées. Une approche chronologique de cette migration s'avère nécessaire en qualifiant chacune des étapes :

La migration résidentielle, intermittente ou à mouvements pendulaires : motivée par des raisons économique-technologiques, elle traverse l'histoire musicale congolaise depuis Joseph Kabasele qui, le premier, s'ouvra au showbiz international en 1960, lors de la Table Ronde de Bruxelles, jusqu'à créer le premier label congolais : « Surboum African Jazz ». En 1970, Kabasele, pour sa métempsychose artistique, s'installe à Paris à la tête du groupe multinational « African Team » composé des Congolais des deux rives, du Camerounais Manu Dibango et de l'Afro-Cubain Gonzalo. Un genre nouveau de musique congolaise se définissait alors à travers la fusion « afro-latin jazz » (Stewart 2000 :134). Ce qui entoura la personne de Kabasele d'un prestige certain à la fois local et international. Depuis lors, dans le but de profiter de la générosité technologique de l'Occident, les vedettes et groupes musicaux congolais font le pont Nord-Sud, par des navettes ou de séjours permanents, prolongés de plusieurs mois ou années. Mais il arrive qu'on recoure à la stratégie d'acquisition de la nationalité du pays d'accueil.

Sur fond d'émulation esthétique à l'effet de doper l'expression musicale congolaise, l'assaut des salles mythiques ou prestigieuses européennes comme Zénith, Olympia et le Palais Omnisport de Paris-Bercy emmènent les artistes congolais à reprendre le bâton de pèlerin longtemps rangé au rancart par Abeti Masikini en 1973 après le succès de la madone au Carnegie Hall devant Kurt Waldheim et 400 ambassadeurs de l'ONU, ce après avoir succédé au « Seigneur » Tabu Ley Rochereau à l'Olympia. Mais dès les années 1990, « à cause d'une crise récurrente et déçus par l'échec de la transition démocratique » (Sumata, Trefon, Cogels 2004 : 136), la ruée des migrants congolais vers l'Europe à travers la filière musicale, atteindra des proportions hyperboliques. Le démantèlement du réseau dès février 2003 (arrestation de Papa Wemba, puis de Nyoka Longo) va affecter le travail à califourchon sur l'Europe et la RDC des artistes congolais, travail rendu plus difficile encore par les lois d'immigration de la nouvelle Europe.

L'exil de transit : Bowane, un des pionniers de la musique congolaise urbaine est un Ulysse qui dès 1964, installa son QG artistique en Afrique de l'Ouest ; mais au bout de 19 ans, il rentra au pays moins heureux que le héros mythique d'Homère : « J'aime les tournées, l'aventure, et j'ai beaucoup appris. Je rentre sain. Mon argent c'est l'honneur car les pays d'accueil me réclament » (Entretien : 1986). Le projet de Bowane est à partir des années 1980 redimensionné par plusieurs jeunes artistes congolais en transit plus ou moins long dans cette partie de l'Afrique, alors plaque tournante du showbiz africain, qui terminent leur trajectoire en Europe. Sam Mangwana, Dizzy Mandjeku, Lokasa ya Mbongo, Tshala Muana, Nyboma, Lokua Kanza, Denis Tshibayi...en font des exemples illustres.

L'exil de salut artistique : dès les années 1980, et longtemps après la madone internationale Abeti Masikini, face à leur péril artistique, des patrimoines musicaux mondiaux comme Lokua Kanza et Ray Lema, ces apôtres congolais du concept « world music » restent encore incompris au pays d'origine auquel pourtant ils puisent les ingrédients de base de leur musique. Ils ont trouvé le salut sur le chemin de l'exil car ils ont bien été légitimés par le showbiz international. Résidents de Paris, Papa Wemba et son ex-batteur Awilo Longomba se situent dans la dynamique. Le premier en ajoutant une dimension internationale à sa carrière de ghetto en Occident à travers ses CD *Papa Wemba* (1998), *Le voyageur* (1991) et *Emotion* (1995) concoctés sur les standards radio internationaux. Pour le premier, ces incursions dans les synthétiseurs et les programmations rythmiques ne le dispensent pas de mêler le son pop occidental (Stewart 2000 : 335, 388) à la rumba classique congolaise, la dernière fois sous la maestria de Lokua Kanza (arrangements, guitares). Dans tous les cas il se dégage une constante : un « beat world » que le commun de l'auditoire national juge pour une occidentalisation esthétique. Pour le second, devenu *one man show* sur scène, sa plongée merveilleuse dans une rumba-techno festive est vite légitimée notamment par des nominations aux Kora Awards d'Afrique du Sud.

L'exil politico-artistique : c'est un exil forcé au cours duquel l'artiste poursuit sa carrière comme ce fut le cas de Tabu Ley Rochereau, à la suite de son titre satirique « Le glas a sonné » -dont l'antidote s'intitule « Réquisitoire » (1994) –par lequel, à la faveur de la perestroïka africaine, il fustigeait la gestion apocalyptique de Mobutu.

La migration aux intentions camouflées : au cours d'un séjour artistique normal d'un groupe, il arrive que des défections individuelles ou collectives des membres –formant un nouveau groupe- soient enregistrées. Les intentions partent du point d'origine ou naissent au point d'arrivée à la suite d'un mécontentement provoqué par la boulimie financière du leader du groupe. La pratique qui part des années 1980, reste d'actualité. Les sécessionnistes flirtent avec la mort artistique. D'abord parce que les nouveaux migrants ont d'office un statut de clandestins qui ne leur offre pas la liberté de travailler sur la « terre d'accueil », puis il s'ensuit que, le temps de sortir de la clandestinité, l'absence prolongée sur le marché du disque et dans les médias affecte le succès de ces artistes qui subissent aussitôt le contrecoup moral du public kinoïse capable de sanctionner des départs non judicieusement justifiés. En restant longtemps en Europe, les migrants perdent le feeling artistique du pays. Et en conséquence, ces artistes qui n'ont aucun « book press » à brandir, décrochent difficilement des contrats de disque et de spectacle dans la logique d'une musique de ghetto avant tout légitimé par le succès local. Les musiciens (instrumentistes) ont la chance de travailler comme requins de studio, toujours prêts à accompagner ceux qui arrivent du pays ou qui tentent de se défendre en solistes sur place.

Le « mythe d'un Occident paradisiaque » (Sumata, Trefon, Cogels 2004 :137) qui nourrit l'imaginaire populaire des habitants du Sud, trouve ici son fondement auprès des artistes qui accèdent aux studios d'enregistrement, aux industries de pressage et aux salles de production prestigieuses sur la terre d'accueil, avec pour effet une rentabilité économique et symbolique de leur carrière. Ainsi, en majorité, ces migrations sont-elles frappées du sceau économique et technologique. Le disque congolais de l'intérieur ou de l'extérieur du pays reste « fabriqué » au Congo. Car les artistes (locaux ou exilés) puisent totalement leurs inspiration et code d'expression dans la vie quotidienne et les racines culturelles du pays d'origine, malgré la fusion avec des apports esthétiques étrangers pour quelques résidents comme Lokua Kanza et Ray Lema au point qu'ils sont ostracisés par une large frange du public national.

Le circuit technique et marchand de la musique congolaise

Conséquence directe de la crise structurelle d'infrastructures au pays, et à cause du désintérêt des opérateurs économiques locaux vis-à-vis du show-business, la musique congolaise s'usine à l'extérieur pour pénétrer au pays via Brazzaville d'abord jusque dans les années 1997-1998 avant que le distributeur sénégalais Amadou N'Diaye (Ets N'Diaye et ND) ne s'installe à califourchon sur le fleuve Congo, les pieds sur les deux rives. Alors qu'avant la fin des années 1980 Kinshasa comptait bon nombre de prestigieuses maisons de production et d'édition musicales allant, en guise des royalties, jusqu'à fournir des voitures neuves aux créateurs, l'effilochage du tissu industriel local et le déclin économique du pays démobilisèrent le showbiz national. A l'impossibilité de fabriquer techniquement le disque au pays s'adjoignirent les contraintes financières pour opérer de l'étranger et importer les produits. Sans réseau de distribution à l'échelle nationale et internationale pour ces opérateurs locaux, Kinshasa et Brazzaville seuls devenaient un marché insuffisant, même si quelques commerçants servaient de relais pour alimenter les tenanciers de bars du Zaïre intérieur, comme aujourd'hui encore.

Ainsi, dans les calculs stratégiques de Brazzaville qui en 1983 mit en place une version modernisée de la Société Congolaise du Disque (SOCODI) à travers l'Industrie Africaine du Disque (IAD) (Stewart 2000 :285), il fallait miser sur les déboires technologiques de la ville-jumelle, sur le volume de sa population artistique et de son public musical. Et l'histoire retiendra que le premier disque enregistré et pressé dans ce complexe industriel est de Kinshasa. On se souviendra encore que l'IAD, à titre de producteur, prit totalement en charge le chanteur Monza Ier.

C'est alors qu'il faut souligner que pour les groupes et artistes congolais soucieux de leur renommée, la pleine réalisation locale d'un projet phonographique est à peine envisageable. Car si on est pas pris en charge par un producteur brazzavillois jusque il y a peu, le salut se trouvera toujours directement à Paris d'où opèrent les Congolais des deux rives ainsi que des Ouest-Africains comme le sénégalais Syllart et Globe Music, les camerounais SIPE et JPS, le français Sonodisc- aujourd'hui racheté par le juif Next Music-, ou l'asiatique Sonima Music. Mais le peu des Congolais (RDC) présents sur la place de Paris ou de Bruxelles n'ont pas bonne presse auprès de leurs compatriotes artistes. Parce qu'il s'avère qu'ils ne maîtrisent pas les ficelles du métier, n'introduisent aucun produit dans les FNAC et versent facilement dans les magouilles, alors que les mêmes travers (manque d'honnêteté) sont le fort des artistes congolais capables de pirater leurs propres œuvres au point qu'on ne s'étonne plus que certains soient aujourd'hui chassés des maisons de disques. Toutefois, pour des travaux qui peuvent commencer au studio Meko ou N'Diaye à Kinshasa, c'est à Paris qu'a lieu leur finissage en termes de mastering, de gonflage du son, de pressage et de packaging de disques,

de filmage total ou à moitié de clips et leur montage jusqu'à la fabrication des vidéogrammes (vidéoclips, vidéoconcerts, DVD ou VCD).

En réalité, le circuit technique et marchand de la musique congolaise est Kinshasa- Paris-Kinshasa/Brazzaville/Monde. Car dès qu'un disque est produit à Paris, il voyage à travers le monde, mais il faut, pour qu'il atterrisse à Kinshasa, qu'il soit importé par un distributeur basé à Brazzaville ou à Kinshasa. Et notre enquête prouve que de part et d'autre des deux rives ce sont avant tout des Ouest-Africains qui contrôlent le marché. Comme il arrive que Paris ne privilégie que les supports numériques (CD, DVD), le distributeur détenteur de licence reçoit de son correspondant commercial rarement les cassettes préenregistrées mais les CD ou les DVD, et en priorité la DAT (digital audio tape), bande-matrice audionumérique à partir de laquelle le distributeur local dupliquera les musicassettes. Ce type de supports s'adapte aux pratiques de consommation et au pouvoir d'achat des consommateurs d'Afrique, particulièrement du Congo-Kinshasa.

Il arrive que même les jaquettes soient importées de l'extérieur, faute de presses locales capables de les imprimer avec netteté ou d'oblitérer directement les titres de chansons sur le support. Mais aux Ets N'Diaye, pour la duplication des musicassettes, l'acquisition de la ND Duplication dans la moitié de l'année 1996 et la dernière acquisition au courant de 2004 d'une structure de haute facture pour ce faire devraient renforcer la qualité des supports, dans la forme comme dans le fond, car il a été taxé de sabotage l'incident de l'année écoulée, qui a obligé le producteur-distributeur sénégalais à retirer sur le marché les MC d'A *la queue leu leu*, de la vedette Werrason et son groupe face au dépit manifesté par le public sur la qualité non professionnelle du son de ces supports. C'est tout le comble d'une économie de soustraction sans professionnalisme aguerris. Par ailleurs, comme toutes les musiques au monde, il existe un circuit marchand parallèle de la musique congolaise. Les supports illicites, exposés sur des éventaires parfois concurremment à côté des boutiques de ventes légales quant les vendeurs ne courent pas la rue, magnétophone sur l'épaule, participent du paysage commercial et sonore de Kinshasa. Musiques congolaise et étrangère logent ici à la même enseigne.

De l'extraversion artistico-économique au déséquilibre de la balance culturelle nationale

En travaillant à l'extérieur, de manière permanente ou intermittente, les artistes congolais font tourner à plein régime les usines et les économies des pays d'accueil au détriment de leur économie nationale. On estime à un milliard de dollars généré par les prestations scéniques des vedettes congolaises dans les salles prestigieuses de Paris entre 1999-2001 sans que l'Etat congolais n'ait bénéficié d'un rien. Les travaux d'enregistrement dans un studio parisien comme Guillaume Tell coûterait 1500 \$ par jour rien que pour une séance de prise de son et 2500 \$ pour une séance complète d'enregistrement. Pour esquiver la puissance rédhitoire du prix, la plupart des artistes congolais enregistrent dans des studios comme Marcadet au taux de plus ou moins 400 dollars la séance, ou au studio Davour à environ 100 \$ la séance. De 1983 à 1990, les groupes et artistes congolais s'abattaient sur le studio Diane Music contre 100 FF la séance (Ntumba : 2003). Le disque enregistré et usiné en France - 1\$ pour 1CD¹- devait faire face aux frais de transport et de douane pour atterrir à Brazzaville ou directement à Kinshasa. Dès lors que le coût de revient se devait d'inclure tous les frais engagés à

¹ Il s'agit, ce qui ne se fait pas encore, d'un CD qui par exemple arrive en France comme produit fini et non sous forme de matrice devant encore subir des travaux de finissage. Un tel CD engageant des soins supplémentaires coûtera alors 100\$ à la duplication, 300\$ pour 200CD, d'après notre enquête menée auprès de la maison Mabina Africa à Kinshasa, le 7 mai 2004.

l'import, y compris les taxes administratives urbaines, le consommateur local consent des sacrifices. Ainsi fréquente-t-il instinctivement le marché pirate qui trouve là un cadre d'épanouissement.

La duplication des musicassettes sur place à partir d'une simple DAT importée « gratuitement » n'a aucun impact sur la structure du prix de revient, dans le sens de sa révision à la baisse, nous confiait un discaire fustigeant le comportement d'un distributeur étranger, qui, fort de son monopole sur les deux rives du fleuve Congo, milite pour un prolétariat culturel du peuple congolais. Pourtant vendre en monnaie nationale pour s'approvisionner en devises s'affiche comme un autre paradoxe, car il faudra calculer le prix de revient en tenant compte de l'érosion monétaire permanente en RDC et des exigences du marché extérieur.

Chez le grossiste local, les prix d'approvisionnement ont cette structure : 18\$ le CD et 3\$ la MC (Ets N'Diaye), 12\$ le CD (Maison Mabina Africa). Voici par ailleurs l'évolution des prix des supports musicaux originaux au détail de septembre 1996 à mai 2004 à Kinshasa : la MC est passée de 5 \$ à 4\$, le CD et la vidéo de 25\$ à 20\$; et les nouveaux supports, à savoir le DVD, VCD, coûtent respectivement 25\$ et 11,25\$. En réalité, même si le coût des supports a baissé, celui de lecteurs DVD par exemple (200\$) reste prohibitif. En dépit de la baisse des prix de supports, le marchandage est encore de rigueur devant le faible pouvoir d'achat de la population qui de ce fait ne résiste pas à la puissance séductrice du marché de supports illicites. Ce dernier, alimenté de Dubaï et du Nigeria surtout en terme des DVD et VCD (musique et film), s'émancipe de plus en plus grâce à la démocratisation des nouvelles technologies de l'information qui permettent à partir d'un CD original ou d'une musique téléchargée gratuitement d'un site Web par le système MP3, de graver à domicile des centaines de CD vendus sur le marché à 4\$ pièce. Les MC, provenant dans les années 1980-1990 du sud-est asiatique (Singapour étant alors considéré comme le bastion de la piraterie) et de l'Afrique de l'Ouest, se négocient aujourd'hui à partir de 2\$ la pièce.

Ce disque congolais importé, qui coûte déjà si cher, devient un produit de luxe et de classification sociale. Le peuple, créateur et dernier destinataire de la culture (Mobyem 1993 :210), se voit de plus en plus exclu de la jouissance culturelle. A la longue, cette situation aura inhibée l'initiative créatrice des auteurs nationaux dont les droits sont de surcroît mal protégés à l'intérieur comme à l'extérieur du pays. A quel prix la rumba congolaise constitue le pilier des programmes d'Africa n°1, par exemple ? Ainsi, si le génie créateur s'éteint, le Congo va arriver à une situation où il est obligé d'importer et de consommer davantage la musique étrangère. C'est ce que soutient Ramon Obon Léon à travers ces propos :

« (...) si la créativité nationale n'est pas protégée ou stimulée comme il faut, il se produit inévitablement un déséquilibre de la balance culturelle, défavorable au pays en développement. Celui-ci choisira des modèles d'éducation et de culture en s'inspirant d'idées importées, en l'absence de l'effort requis pour élaborer des concepts originaux, ce qui favorise la pénétration culturelle et donc l'érosion, voire l'absorption totale, de l'identité nationale. » (Ramon 1982 :26)

Que faire ?

Produit culturel d'une nation, le disque est aussi un produit marchand universel. Et puisque, à cause du manque de professionnalisme et de compétitivité, aucune major ne prend en charge la musique congolaise locale, l'abandon plus ou moins total de sa fabrication et de son marché à l'intérieur comme à l'extérieur du pays entre les seules mains étrangères, aux exhalaisons maffieuses, constitue un paradoxe qui a des effets pervers sur l'économie du pays et l'épanouissement culturel du peuple. Car il faudra relever que pour le cas d'espèce, les produits musicaux congolais coûtent plus cher au pays qu'à l'extérieur où ceux qui les exploitent ou les distribuent constituent inéluctablement des réseaux souterrains de piratage.

Il est alors plus qu'impérieux de mettre en place une politique culturelle responsable dans le sens d'implanter dans chaque capitale provinciale et à Kinshasa un complexe industriel du disque ultramoderne comprenant un studio d'enregistrement, une industrie du son et de l'image pour la production des cassettes, des vidéocassettes, des CD et DVD. Il permettra l'éclosion des talents locaux et la minimisation du coût des produits musicaux. Ce dispositif infrastructurel devra rimer avec la protection des droits d'auteur, l'aide publique à la création et l'encouragement des opérateurs privés nationaux. C'est alors que, pour ne plus faire figure de cordonnier mal chaussé, ou d'âne (arabe) transportant du coltan mais se nourrissant de la paille, la RDC peut tenir un pan de son économie nationale par le marché de sa musique populaire urbaine qui s'est enrichie aujourd'hui de l'effervescence de la chanson chrétienne de variétés.

Références

1. Entretien (notre) avec Henri Bowane à Kinshasa, 6 décembre 1986.
1. Mobyem Mikanza, 1993, « Pour une politique culturelle nationale », in Ndaywel è Nziem, I., (éd.), 1993, *Quelle politique culturelle pour la Troisième République au Zaïre ? Conférence Nationale Souveraine et Culture*, Kinshasa : Bibliothèque Nationale du Zaïre, pp. 199-217.
2. Ndaywel è Nziem, I. (éd.), 1993, *Quelle politique culturelle pour la Troisième République au Zaïre ? Conférence Nationale Souveraine et Culture*, Kinshasa : Bibliothèque Nationale du Zaïre, 255 p.
3. Ntumba, Foshino, courrier électronique du 8 avril 2003.
4. Pensée Agissante. (éd.) 2003, *Impact de la musique dans la société congolaise contemporaine. Actes des Sixièmes Journées Philosophiques du Philosophât Saint-Augustin*, Kinshasa, du 19 au 21 décembre 2002, 182 p.
5. Ramon Obon Léon, J., 1982, « Le droit d'auteur considéré comme fondement du développement culturel », in Unesco (éd.), *Bulletin du droit d'auteur*, Volume XVI, n° 4, Paris, pp 21-32.
6. Stewart, Gary, 2000, *Rumba on the River. A History of the Popular Music of the Two Congos*, London, New York: Verso, 436 p.
7. Sumata, Claude, Théodore Trefon et Serge Cogels, 2004, « Images et usages de l'argent de la diaspora congolaise : les transferts d'argent comme vecteur d'entretien du quotidien à Kinshasa », in Théodore Trefon (éd.), *Ordre et désordre à Kinshasa. Réponses populaires à la faillite de l'Etat*, Tervuren/Paris : MRAC/ L'Harmattan, pp. 135-154.
8. White, Bob W., 1998, *Modernity's Spiral: Popular Culture, Mastery, and the Politics of Dance Music in Congo-Kinshasa*, Ph.D. dissertation, Montreal: McGill University, 560 p.
9. White, Bob W., 2002, "Congolese Rumba and Other Cosmopolitanisms", in *Cahiers d'Etudes Africaines*, 168, XLII, pp. 663-686.

MUSIQUE ET POLITIQUE AU CAMEROUN CHRONIQUE D'UNE STERILISATION LARVEE

Par **Lionel MANGA**, homme de culture, Cameroun

Pays de football et pourvoyeur de footballeurs talentueux, dont la renommée n'est plus à faire depuis l'historique campagne d'Italie des Lions Indomptables en 1990, le Cameroun est aussi une terre reconnue de musique. Entre diaspora et bercaïl, on ne présente plus les figures consacrées sur la scène tant internationale que nationale : de Manu Dibango à Donny Elwood les faiseurs de musique abondent, et le pire y côtoie d'ailleurs le meilleur. Produite(s) en l'occurrence et expressément pour le divertissement, au-delà de ce premier degré d'intention, que dit cette musique, ou disent ces différentes musiques, du contexte social, historique et culturel où elle(s) émerge(nt), considérant que « la nature symbolique des significations qui y sont inscrites et, par conséquent, la polysémie des significations qu'elle transmet en font un moyen de communication unique »¹? Plus avant, dans la phase actuelle (induite par la globalisation économique) de « mutations accélérées, de changements brusques, de bouleversements qui atteignent les structures affectives aussi bien que les organisations sociales »², sur quel registre la musique intervient-elle dans la société camerounaise à l'heure du pluralisme politique : acquiescement, dénonciation, ou utopie ? Levallet et Martin stipulent en effet que « la musique bénéficie d'une plus grande promptitude à exprimer l'aspiration à autre chose, à éveiller la nécessité ressentie d'un monde différent, meilleur. Elle se manifeste à la fois comme un indicateur du changement, l'indice d'une transformation des conditions sociales et comme appel à ce changement adressé directement aux sentiments politiques qui, s'il est entendu, débouche potentiellement sur l'adhésion et l'action »³.. A l'aune de ces propositions, le moins qu'on puisse dire, c'est qu'il y a encore loin au Cameroun de la coupe aux lèvres.... Or cette « aspiration à autre chose » ne manque pas et se fait même de plus en plus pressante face aux attermoissements du Renouveau qui promettait la Rigueur et la Moralisation à son avènement en 1982 : au lieu de quoi, la pavillon PPTE flotte sur le Cameroun, la malfaisance jouit ouvertement d'une impunité à toute épreuve, l'expatriation bat son plein -faute de perspectives- sur les paliers des générations capables de risquer l'aventure et de (re)commencer une (nouvelle) vie sous des cieux plus propices à l'épanouissement individuel.

Par ailleurs, si la musique est « partie intégrante de la gestion des passions politiques et acquiert une dimension emblématique, plus encore dans les sociétés où l'oralité tient une place importante »⁴, il n'en demeure pas moins que les « systèmes de représentation, les codes symboliques qui la parcourent participent de valeurs constituant le cas échéant, des frontières entre les groupes. »⁵. Le créateur appartient en effet à un groupe donné, avec lequel il a et entretient des accointances plus ou moins consistantes selon sa personnalité, et dans cette optique, « l'appel mitigé au changement que lance en certains cas la musique prend corps de par son caractère identitaire »⁶ : *l'assiko* n'est pas le *bikutsi*, qui n'est pas *l'essewe* ou le *manganbeu*. Au regard de l'idéal d'intégration nationale prescrit, poursuivi par le Renouveau et réaffirmé à chaque célébration du 20 Mai, est ce que la musique camerounaise, en recourant quasi systématiquement et par la force des choses aux idiomes vernaculaires, ne jouerait pas plutôt dans le sens de renforcer les clivages ethniques ? La langue de l'autre peut

¹ L'Amérique de Mingus. Musique et politique : les *Fables Of Faubus* de Charles Mingus, Didier Levallet & Denis-Constant Martin, P.O.L, 1991, p. 86

² Ibid.; p. 92

³ Ibid., p. 92

⁴ Ibid., pp. 89-90

⁵ Ibid., p. 93

⁶ Ibid., p. 93

en effet se révéler un obstacle à l'empathie via laquelle je m'identifie à lui et fait corps avec sa vision particulière du monde. Sauf que par delà l'impératif politique, c'est de cette virtuelle conspiration -au sens premier de respirer ensemble- que peut surgir un accord implicite, un mouvement collectif, transethnique, en faveur de cet « autre chose » que la résignation et la soumission au statu quo. Car le plaisir de la musique est néanmoins apte à surmonter les vicissitudes de communication de la modalité verbale. Et il n'est pas du tout certain que le système politique camerounais et ses bénéficiaires actuels ne redoutent pas quelque peu cette conspiration civile, nonobstant les récurrentes déclarations publiques des ténors de la « démocratie apaisée » sur le thème rebattu de l'intégration nationale et ses déclinaisons de circonstance. Certes, la docilité et l'allégeance politico-ethnique ont encore de beaux jours devant elles. Car, et selon la terminologie dédiée, il faut bien « manger » : la posture réfractaire, qui ne nourrit pas son homme, ou fort mal, rime avec exclusion et marginalisation.

Pour autant, l'ordre établi va devoir compter de plus en plus, démographie oblige, avec un phénomène culturel porteur de transgressions : la montée en puissance inexorable dans la société d'une langue populaire et résolument composite que la jeunesse camerounaise utilise comme *linguae franca* du nord au sud et de l'est à l'ouest du pays depuis quelques années. La tension latente entre les locuteurs du « camfranglais » et les tenants du purisme linguistique a tout d'une querelle des Anciens et des Modernes en cours d'incubation, qui attend son heure pour éclater au grand jour. Et la musique en sera un des vecteurs à coup sûr, autant qu'un lieu de déploiement du « camfranglais ». Elle aurait alors assumé la mission que lui assigna Theodor W. Adorno, le théoricien de l'École de Francfort : être « un message de liberté, un souffle de résistance à la souffrance et à la contrainte ».

L'ombre du parti unique

À l'orée de l'indépendance

La musique, sous toutes les latitudes, a constamment fait fi des frontières, passant d'un espace culturel à un autre, d'un pays à un autre par le truchement des brassages humains. Ainsi, au lendemain de la Deuxième Guerre et à l'instar alors de presque tous les pays africains au sud du Sahara, le Cameroun se trouvait dans la sphère d'influence de la musique des deux Congo, et la *rumba* a longtemps imprégné les productions locales : sa situation géographique n'y a de fait pas peu contribué, et aux effets de cette proximité, il faut ajouter ceux des émissions de Radio Brazzaville logée au siège des institutions de l'AEF. Le *high-life* venu du Ghana n'est point en reste. Jusqu'à ce que le *makossa*, un rythme authentiquement camerounais, émerge à Douala dans les années cinquante. La décolonisation est en marche sur le continent et *Indépendance cha-cha* de Kabasélé sur toutes les lèvres. En marge de cette actualité qui ne va pas tarder à être brûlante, la ville gagne peu à peu du terrain, induisant des attitudes et des comportements inédits qui constituent le matériau des auteurs compositeurs de l'époque : tandis qu'à Yaoundé un Cheramy de la capitale implore une *Mado* qu'il convoite ardemment de l'accompagner au cinéma : un loisir ô combien nouveau, tout en fustigeant le défrisage des cheveux qui les raidit, Cromwell Nzié, lui, fait l'éloge de *Ndzong Melen*, de ses belles filles, de la chère qui y est bonne, entre autres délices urbaines. Dans ces œuvres inaugurales du paysage musical camerounais, aucune trace, aucune évocation de l'effervescence politique liée à l'insurrection upéciste lancée le 31 mai 1955, alors même que la liberté d'expression est encore intacte. Même absence de mémoire chez les Nelle Eyoum et autres Ebanda Manfred au fond de l'estuaire du Wouri, alors que Douala est au cœur de la tourmente en formation : se mêler de politique, c'est jouer avec le feu, et personne ne tient à se brûler. L'autocensure est en marche.

Le temps de la peur

Prise au lendemain de l'Indépendance, l'ordonnance du 12 mars 1962 fait tomber une chape de plomb sur le Cameroun. La répression s'intensifie contre l'U.P.C, ses partisans et les sympathisants : il suffit d'un mot mal interprété pour être taxé de subversif et encourir une incarcération à la Brigade mixte mobile (BMM) de sinistre réputation, annexe du Sedoc qui deviendra Dirdoc, sous la houlette du très redouté Jean Fochivé. Le noyautage systématique de toutes les strates de la société par des éléments de cette police politique installe dans tout le pays un climat de peur : la délation devient une rente. Des rumeurs terribles circulent au sujet des « centres de rééducation civique » où sont expédiés *manu militari* les contestataires ou supposés, particulièrement Mantoum et Tcholliré : on n'est pas sûr d'en revenir, ou alors complètement brisé par la torture, voire même parfaitement fou. Interpellant Dieu qu'il somme carrément de répondre, Manu Dibango lui confie que « *ici chacun de nous attend beaucoup de vous...* » ; le cabaret dans lequel il se produit à Akwa est fermé par une décision de police. Trop de tintamarre qui perturbe les bons pères jésuites du collège Libermann, situé non loin du « Chat Noir » : le saxophoniste prend alors la route de l'exil. A l'ombre du parti unique et de son arsenal juridique anti subversif, on file doux et droit, il n'y a pas de place pour « autre chose »⁷.

A défaut d'un acquiescement *stricto sensu*, la saison est à l'alignement sans réserves de la musique de variétés : il fait bon avoir sa carte du Parti pour éviter les ennuis. Si un Ekambi Brillant encense la création de la Cameroon Airlines au seuil des seventies, une Anne Marie Ndzié et d'autres se plient volontiers à l'animation des galas officiels du régime, moyennant rétribution: comme le quotidien est âpre, ces extra sont une manne bienvenue sur laquelle aucun musicien ne peut cracher. Pas question donc de décliner ouvertement une « invitation » du Palais : c'est une réquisition. Dès lors, sur fond d'hégémonie du *makossa*, la musique camerounaise se voue exclusivement au divertissement des masses dans un « îlot de stabilité et de prospérité » où la bière coule à flots. Ville portuaire et aéroportuaire, truffée de formations musicales, Douala donne culturellement le ton au reste du pays. Les autres rythmes, encore trop marqués ethniquement, restent confinés dans leurs terroirs respectifs. Ce d'autant que la production est toujours une gageure. Il faut attendre la seconde moitié des années 70 pour que la Maison de la Radio à Yaoundé soit enfin équipée d'un studio d'enregistrement multipistes. Grâce à l'entêtement et à la passion d'un technicien, Samuel Mpoual. Le label Samson voit le jour à côté d'autres labels, tels Africambiance, Africaoumba: une carence est ainsi comblée et le paysage musical s'étoffera au fil des ans. Sans égratigner le moins du monde le Système.

L'ombre du nouveau

Un espoir avorté

L'accession de Paul Biya à la magistrature suprême en 1982 met de l'espoir au cœur des Camerounais et Camerounaises éreintés par la dictature. Toujours en première ligne, Anne Marie Nzié exaltera cet avènement en chantant : « *Liberté, liberté, nous sommes libres...* », tandis que Jojo Ngallé embraye sans fard sur le mot d'ordre initial du Renouveau : « *Rigueur !...* ». Le soulagement est nettement perceptible et suppute une ère qui tournera le dos à la brutalité et à la coercition antérieures. Entre temps, le monopole du *makossa* sur l'identité musicale camerounaise est battu en brèche, les rythmes mineurs passent à l'offensive. Ainsi du *bikutsi* qui sort de la forêt grâce aux Vétérans, successeurs pour ainsi dire des Los Camaroes de Messi Martin. Mais aussi grâce à Jean Marie Ahanda qui l'arrange et lui donne une facture plus contemporaine en attendant son heure. Avec Claude Tchameni,

⁷ L'Etat au Cameroun, Jean François Bayart, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques

ils lancent le label Ebobolo Fia. : le succès est quasi immédiat. Comme quoi, une production locale bien menée, sous le double aspect esthétique et matériel, représente un investissement tout à fait rentable. Les aigrefins ne s'y trompent pas qui se lancent dans la duplication illégale, démarche d'autant plus aisée que le support cassette, plus accessible au pouvoir d'achat du consommateur camerounais de base déjà étriqué, supplante le disque de vinyle : les pirates se font du beurre sur le dos des artistes et des producteurs. Au nez et à la barbe de la SOCADRA d'abord, et de la SOCINADA ensuite. Deux sociétés paraétatiques de droits d'auteurs défunctes, dont les dirigeants nommés par décret présidentiel semblaient plus occupés à « distraire » des sommes qu'à veiller aux intérêts des artistes. Alors même que nombre de musiciens meurent trop souvent dans un dénuement aussi scabreux que révoltant. A l'instar de Sala Bekono qui avait secoué l'autocensure générale et osé, à la manière beti, interpellier le Prince sur les méfaits ordinaires des apparatchiks, avec l'inoubliable *Mot Nnam*.⁸ L'intervention personnelle du ministre de la culture, en appelant récemment à Manu Dibango, pour mettre fin au feuilleton interminable de la désignation du PCA de la nouvelle société, montre s'il en était besoin que les enjeux sont considérables et que le pouvoir politique « tient en respect » le monde de la musique.

On aurait pu s'attendre à ce que sous le Renouveau la musique s'épanouisse par le haut, compte tenu du déverrouillage politique consécutif à la chute du Mur de Berlin et de l'abrogation subséquente de l'ordonnance du 12 mars 1962 : force est pourtant de constater que c'est le contraire exactement qui est arrivé. La trivialité l'emporte sur la subtilité, la salacité a pignon sur rue, voire la concupiscence : on frôlerait même la « dérive pornographique »⁹ dans certains cas. Eruption soudaine de fantasmes libidinaux dans une société muselée un quart de siècle : la compulsion sexuelle est un exutoire idéal quand on ferme les yeux sur la réalité sociopolitique nationale. Dans la mesure où « les innovations, les refus des règles anciennes, les inventions de style sont [...] autant de mises en question d'un ordre qui n'est pas simplement musical, mais se rattache à tous les ordres, toutes les hiérarchies »¹⁰, la brève saga des Têtes Brûlées : le groupe créé au milieu des années 80 par Jean Marie Ahanda, est la seule proposition musicale sous le Renouveau qui jure dans un paysage subissant une stérilisation larvée de l'imaginaire. Et pas seulement au plan esthétique : entre « *les rêves d'un enfant qui s'envolent en fumée* » et cet *Essingan* qui s'accapare tout en vertu de sa position dominante, il y a bel et bien dénonciation.

En attendant demain...

Sous le Renouveau, la même inhibition travaille l'univers musical camerounais, à quelques trop rares exceptions près. Que les consommateurs ne reprennent pourtant pas à leur compte. Omniprésente crainte des réactions du pouvoir. La propagande continue de matraquer les masses avec des rengaines patriotiques faisant office de *jingles* à la radio. Et supposées les galvaniser. Pour leurs auteurs, tel Archangelo de Moneko ou Seba Georges, issus du terroir bulu, c'est autant de droits qui tombent régulièrement dans l'escarcelle. Mais déjà la jeunesse confrontée au chômage et à la précarité exprime son exaspération grandissante dans le rap et le hip-hop. A l'instar de Koppo, elle recourt pour ce faire à une langue surgie en milieu urbain, dont Lapiro de Mbanga a enfourché au début des brûlantes années 90 une version « rude boys », flamboyant porte parole alors de la rue et des exclus. Le « camfranglais » traverse les langues vernaculaires, empruntant un terme ici, empruntant un terme là, pour les accoupler avec l'anglais et le français. Il n'est pas étonnant que les aînés sociaux, confinés dans la méfiance et l'antagonisme interethniques, ne supportent guère ce sabir dont ils ne comprennent pas un traître mot, car il constitue *per se* une insurrection contre les conventions

⁸ Ekeg's Production, 1992

⁹ Le Bikutsi du Cameroun, Jean Maurice Noah, Carrefour/Erika, p. 55

¹⁰ L'Amérique de Mingus, op. cit., p. 91

culturelles et l'Histoire qui n'est pas finie. Le « camfranglais » bénéficiant massivement de la démographie : 60% de la population a moins de 25 ans, c'est inéluctablement la langue commune du Cameroun de demain, le Cameroun qui attend et espère une authentique alternance politique

Est-ce qu'on verra émerger au Cameroun demain l'équivalent d'un Fela Anikulapo Kuti au Nigéria, ou d'un Alpha Blondy en Côte d'Ivoire ? Rien n'est moins sûr. Hier sous la rude égide du parti unique, comme aujourd'hui sous celle pourtant plus feutrée du Renouveau, le musicien demeure quasi exclusivement un « pourvoyeur d'ambiance » à qui le public ne demande pas autre chose que du divertissement, voire de la dissipation pure et simple : à s'éloigner de ce rôle, il court le risque de l'isolement social. Ceci étant, pour telle ou telle circonstance, publique ou privée, les hommes politiques recourent régulièrement à ses services, voire le soutiennent discrètement et à fonds perdus. Moyennant quelques encensements. Et dans ce cas, l'affinité est d'abord ethnique : on parle la même langue. A sa décharge, il convient de dire que la précarité économique qui sévit ne favorise absolument pas une autonomisation du musicien : pour l'heure, il lorgne encore le plus souvent vers la direction où souffle le vent. Au nom du sacro-saint « gombo »¹¹. Du nord au sud et de l'est à l'ouest du Cameroun, aucune musique n'est ainsi plus politique ou moins politique qu'une autre. Que ce soit le *makossa*, le *bikutsi*, ou le *bend-skin*, toutes sont logées à la même enseigne : ne pas s'attirer les foudres du pouvoir. Et dans cette optique, chaque musicien joue une carte personnelle. Dans la mesure où l'Etat est le grand dispensateur de passe-droits et autres avantages recherchés par les uns et les autres, quel mécène ou parrain soutiendra un musicien franchement contestataire ? Only time will tell : il ne faut point s'y méprendre, la culture de l'allégeance a encore de beaux jours devant elle.

¹¹ Venu de la gastronomie locale et désignant un légume à la texture glissante, ce terme connote la vénalité des musiciens, et désigne le cachet versé contre une prestation.

**ESQUISSE D'UNE ESTHETIQUE DE LA RUSE POLITIQUE :
ANALYSE DE L'APOLOGIE
DE LA « PREMIERE DAME » DANS LE BIKUTSI DU CAMEROUN.**

« Il faut apprendre à juger une société sur ses bruits, sur son art et sur sa fête plus que sur ses statistiques ».¹

Par **Valentin Siméon Zinga**, journaliste politique, Cameroun

Une tendance lourde travaille depuis une décennie, les musicalités d'Afrique centrale². Toutes, sans distinction de genres, ni de rythmes, consacrent un parti pris pour la promotion, voire la célébration des individus, ou des structures attachées auxdits individus. Il en est ainsi du Makossa et du Bikutsi du Cameroun, tout comme du « Ndombolo » ; que celui-ci soit d'origine congolaise, ou qu'il porte l'estampille des ressortissants de la République démocratique du Congo. Cette mobilisation des identités remarquables, dont les patronymes sont scandés à longueur de tubes, se décline en plusieurs modalités au Cameroun. Il peut s'agir de l'évocation d'instrumentistes, qui, encouragés par les chanteurs, accèdent ainsi à une forme de notabilité publique. Il peut être question aussi de personnages se déployant dans un segment stratégique et déterminant dans la chaîne de production. Le groupe « Les maquisards » parle- exemple parmi d'autres- de « Mc Pop music », comme du « producteur du siècle ». Chez nombre de chanteurs de Bikutsi, les « éditions Nkul Nnam » sont portées au pinacle. En règle générale, ces évocations signent des manières d'hommages et de gratitude à l'endroit de mécènes ; qu'ils se recrutent au sein de la Haute Administration, du gouvernement jusqu'au sommet de l'Etat, de la Justice, de l'Armée, des milieux d'affaires, etc. Joseph Owona, ancien Secrétaire général de la présidence de la République, et actuel ministre de l'Education nationale est par exemple présenté comme « le parrain des Sagath »³. Le chanteur Bisso Solo, indique ainsi, dans l'exorde de l'un de ses tubes très écouté⁴ que « Madame Belibi Dang Esther⁵ (est) la maman des orphelins ». La famille présidentielle n'est pas épargnée par cette vague. L'artiste Petit Pays évoque « Brenda et Junior », respectivement la fille et le fils du couple présidentiel, alors que son confrère Longué Longué, s'appuyant sur la « réussite » de Chantal Biya, l'épouse du Chef de l'Etat, tente de justifier son propre succès qui ne serait pas l'œuvre de « marabouts ». L'artiste K-Tino, icône du Bikutsi, vilipendée pour un certain penchant à la pornographie⁶ est, à plus d'un titre, représentative de cette tendance⁷. En s'appuyant sur la figure de la « première dame » et de sa place dans le

¹ Jacques Attali, *Bruits*, essai sur l'économie politique de la musique, Presses universitaires de France, 1977.

² Au sens où nous entendons cette portion du continent noir, elle ne fait référence rigoureusement, ni à la Communauté économique et monétaire d'Afrique centrale, la CEMAC (qui regroupe le Cameroun, le Tchad, le Gabon, le Congo, la RCA, la Guinée équatoriale) ; ni même la Communauté économique des Etats d'Afrique centrale (qui, en plus des 6 Etats de la CEMAC, s'étend jusqu'en Angola).

³ Racine Sagath, dans son tube à succès « Nnem mintié », une critique sans concession de l'ingratitude.

⁴ Harton Tonwon

⁵ Directeur Général de la Société nationale d'investissement pendant de longues années, avant d'y être remplacée par Mme Yaou Aïssatou en 2003.

⁶ Lire « Les chansons de Sodome et Gomorrhe », de Hubert Mono Ndjana. Editions du carrefour, Yaoundé, septembre 1999.

⁷ Dans sa chanson « ancien yéyé », qui peut apparaître comme un « hymne à la virilité, elle parle de « (son) père Popol », pour désigner le président Paul Biya, que le dessin de presse et la caricature satirique a affublé du nom de « popol ». Ce nom est le premier d'une litanie de noms où l'on retrouve les hommes d'affaires James Onobiono, Victor Fotso, et Kadji Defosso ; le ministre chargé de mission à la présidence de la République, Philippe Mbarga Mboa ; le Directeur général de l'Agence de Régulation des Marchés Publics (ARMP),

fonctionnement des mœurs politico-institutionnelles du pays, l'ambition de ces brèves notes, résultats d'une rapide escapade sur la piste de Bikutsi de « la femme du peuple »⁸, est d'établir une forme de réappropriation par l'artiste, des mécanismes déployés par une élite intello-urbaine, en quête de positionnement et de prébendes.

Le Bikutsi, marque de fabrique des « seigneurs de la forêt »

L'appréhension du Bikutsi est adossée sur une anthropologie des peuples de la forêt équatoriale, notamment le Groupe Fang- Beti, de la partie méridionale du Cameroun⁹.

Renvoyant à des bruits sur le sol, il apparaît, dès les débuts, traversé par le souffle d'une manière de dissidence féminine, au sein des sociétés phallogocraques¹⁰. « *Le terme de Bikutsi a une origine plutôt matérielle : lorsque le soir au clair de lune, les femmes se réunissaient pour chanter, danser et se communiquer leurs idées selon une mimique et un langage connus d'elles seules, elles se livraient à des danses frénétiques et, en cadence, frappaient rudement le sol de leurs pieds : d'où le nom << Bikutsi>> (littéralement << danse frappe-sol>> donné non seulement à leurs trémoussements, mais encore à tout ce qui se disait lors de ces joyeux ébats* », explique Stanislas Owona.¹¹

Ce rythme a connu des mutations au fil du temps, marquées par une démonopolisation de la gent féminine, l'introduction par les hommes de sonorités nouvelles induites par des instruments du terroir, eux-mêmes à la croisée des civilisations et des époques. Au point que « *On reconnaîtra d'une manière générale le Bikutsi par une guitare au "son-balafon" très dynamique et prépondérante. Le son de cette guitare supplante presque tous les autres sons. Aussi, le succès d'un morceau ici dépend-il du doigté du soliste. Ceux qui font dans la musicologie comparée ont d'ailleurs établi des similitudes entre le Bikutsi et le Hard-Rock. C'est pourquoi le Bikutsi est appelé dans certains milieux artistiques "Forest Rock". Tellement le rythme est accéléré avec des anacrouses et des syncopes* », dit Jean-Maurice Noah. Qui poursuit : « *Un élément important de l'identité du Bikutsi est également la place des percussions. Les frappes des pieds contre terre et les claques qui rythmaient le Bikutsi d'hier sont reprises aujourd'hui par un ensemble d'instruments à percussion : caisse, cymbale, timbale, boîte à rythme, batterie électronique, etc. Certains introduisent même le tam-tam d'appel traditionnel ("nkul"), les claquements manuels ("Kop"), à l'instar d'Aloa Javis ou d'Anne-Marie Ndzié. C'est dire l'importance des percussions dans les rythmiques du Bikutsi* »¹²

Ces évolutions rythmiques ont alimenté depuis toujours le débat, entre les tenants d'un « Bikutsi pur » et les partisans d'une ouverture à la « modernité ». Le Bikutsi, n'est pas seulement au centre de ces disputes de type « technique ». Il est, depuis des années, à la faveur d'une thématique jugée creuse mais plus que fruste et licencieuse, et au détour d'une

« personnalité ressource du Rassemblement démocratique du peuple camerounais (RDPC au pouvoir) ; le Pr. Gervais Mendo Ze, universitaire et tout puissant Directeur général de l'Office de radio télévision camerounaise ; les anciens députés RDPC, Emmanuel Ava Ava (de regrettée mémoire), Eyebe Lobogo, par ailleurs « homme d'affaires ». De même parle-t-elle de Mme Cécile Oyono, haut cadre de la Police camerounaise et non moins épouse de Ferdinand Léopold Oyono, écrivain à succès dans les années qui suivirent l'indépendance du pays, ministre d'Etat chargé de la Culture, connu pour être un des intimes du président Biya. Il n'est pas jusqu'à « maman rosette de Nanga- Eboko », -vraisemblablement belle-mère du Chef de l'Etat, de son nom Rosette Mboutchouang- qui ne soit appelée.

Dans son album au titre très suggestif, « la queue de ma chatte », elle consacre toute une chanson à la « première dame camerounaise ».

⁸ Ainsi se présente K-Tino elle-même.

⁹ Ce groupe se retrouve dans les provinces du Centre et du Sud du pays.

¹⁰ Jean Maurice Noah, le Bikutsi du Cameroun, Carrefour/Erika, 2004, p. 21

¹¹ Cité par JM Noah, op. cit., P ; 16

¹² op. cit., p. 42

chorégraphie au moins osée, au cœur d'une polémique tenace. Certains en sont arrivés à dénoncer ses « déviances »¹³, d'autres à formuler de vigoureux réquisitoires sur une certaine « dérive pornographique »¹⁴. De telles positions, au surplus tranchées, ne rendent pas compte de la pluralité thématique, et de la diversité des schémas chorégraphiques observables chez les musiciens de Bikutsi. Les considérations politiques qui structurent les messages dans le Bikutsi, confusément ou explicitement, en portent incontestablement témoignage, comme on a pu s'en apercevoir, particulièrement dès le début du processus de démocratisation qu'a connu le pays dès les années 90¹⁵. Jean-Marc Ela parle d'ailleurs de la « révolte en chanson », pour observer que : « *Obliger Biya à rendre compte de la gestion des ressources du pays est l'une des requêtes majeures des artistes camerounais. Celui qui fut considéré jadis comme "l' élu et l'envoyé de Dieu" est soumis à un procès en bonne et due forme par les chanteurs de Bikutsi qui s'insurgent contre le régime Biya* »¹⁶. Il est vrai par ailleurs que le régime a pu, en d'autres occasions, mobiliser les chanteurs de Bikutsi en sa faveur comme l'a montré la participation rétribuée de certains musiciens à l'animation des meetings des hauts cadres du parti au pouvoir, notamment au niveau régional. Ces luttes de contrôle et d'apprivoisement du Bikutsi menées par des acteurs du champ politique se sont affirmées avec plus de fermeté encore, consacrant un de leurs épisodes les plus significatifs en 1992 par exemple : à la faveur de l'élection présidentielle du 10 octobre, les forces politiques de l'opposition¹⁷ avaient décidé de faire soutenir leur tranche de propagande politique à la télévision et à la radio, par cet hymne à la « liberté retrouvée » de la cantatrice Anne-Marie Nzié. Cette dernière était montée au créneau quelques temps plus tard dans les médias d'Etat, pour exiger que le SDF ne se serve plus de cette chanson qu'elle disait réservée au RDPC. L'opposition s'exécuta. C'est dans cette arène du Bikutsi, où les critiques de type éthique se formulent, et où prospère une évidente esthétique politique qu'émerge K-Tino.

La « femme du peuple » et la femme du Président

Fille d'un chef traditionnel¹⁸, K-Tino, de son vrai nom Nkou Edoa Catherine, a défrayé la chronique sur la scène musicale, dès les années 90, avec « Ascenseur », un tube à sensation qui l'a révélée au public. Mettant à profit une connaissance poussée de la culture Beti, elle a depuis lors, montré qu'elle pouvait y puiser son inspiration, pour la satire sociale, qui a pu prendre des formes d'expressions en délicatesse avec la pudeur, jouant en cela de la polysémie du lexique ewondo, notamment, et instituant, une sorte de parler-vrai, s'appuyant sur une forme de duplicité discursive organisée autour des métaphores, des ellipses, des prétérations, des litotes, etc. Cette option a fait dire à une certaine critique qu'il valait mieux écouter l'artiste entre les phrases pour mieux cerner le peu de cas qu'elle fait à l'éthique. Il

¹³ Le Bikutsi faisait ainsi partie des genres musicaux fustigés par la Cameroon radio television, dans une émission dénommée « Déviances », inspirée par le Directeur Général, le Pr. Gervais Mendo Ze, en personne, lui-même contributeur parmi les plus assidus sur le plateau.

¹⁴ Lire J M Noah, op. cit., ou encore Hubert Mono Ndjana, op. cit.

¹⁵ Sur les rapports entre le Bikutsi et la politique, on lira par exemple « La controverse Bikutsi-Makossa : musique, politique et affinités régionales au Cameroun (1990-1994), in, L'Afrique politique 1995, pp 267-275. On consultera utilement L-M Essono Onguene, « Démocratie en chansons : les Bikutsi au Cameroun », in Politique Africaine, n° 64, décembre 1996.

¹⁶ Lire Jean Marc Ela, Innovations sociales et renaissance de l'Afrique Noire, les défis du « monde d'en bas », l'Harmattan, 1998, pp 314-320.

¹⁷ L' Alliance pour la reconstruction du Cameroun par la Conférence nationale souveraine (Arc-Cns), une coalition de partis politiques regroupés autour du candidat John Fru Ndi, leader du Social democratic front (SDF).

¹⁸ Lire son interview dans le magazine Brisa, n° 001, février 2004

n'empêche. K-Tino a récolté des lauriers¹⁹. Retraçant son itinéraire, Jean Maurice Noah a pu écrire : « Elle est aujourd'hui considérée comme la "reine" du Bikutsi. (...) "La femme du peuple" est aujourd'hui une personnalité –phare du monde du Bikutsi »²⁰

Si les thèmes abordés par l'artiste ont trait aux mœurs sociales, à l'amour, son album « La queue de ma chatte », dans les bacs en 2004, se singularise par une chanson, la troisième par sa durée (6 minutes et 17 secondes), sorte d'hommage à Chantal Biya. Le propos est clairement dithyrambique, ouvertement militant, avec des chœurs et des refrains, soutenus par Nkodo Si Toni, une autre figure emblématique du Bikutsi, alternativement en langue éwondo et en français. En voici une transcription :

« *Honneur à la première dame du Cameroun, Madame Chantal Biya.*

Je défends Chantal Biya ma maman,

Si quelqu'un la touche, je vais me fâcher. (Refrain)

C'est une fille de Nanga-Eboko, dans la Haute Sanaga,

Si quelqu'un la touche, je vais me fâcher.

Elle soulage les pauvres et les malades,

Si quelqu'un la touche, je vais me fâcher.

Toutes les femmes, debout !

Ne te fatigue pas,

Dieu te récompensera,

Nous sommes derrière toi.

C'est la femme du père de la Nation Papa Paul Biya

Nous sommes derrière toi, Chantal la maman de tout le monde

Que Dieu te bénisse, maman

Les artistes sont derrière toi, maman

Nous t'exhortons, vas de l'avant maman.

Les synergies africaines luttent contre le sida,

Longue vie à Chantal Biya.

La Fondation Chantal Biya pour la santé des enfants

Longue vie à Chantal Biya.

Pour toutes tes actions, nous te disons merci maman

Honneur à Chantal Biya.

Du Nord au Sud, de l'Est à l'Ouest,

Nous comptons sur toi maman

Honneur à Chantal Biya.

Que l'éternel soit avec toi dans tes actions maman

Longue vie à Chantal Biya

Tu œuvres pour la paix dans notre pays, maman

Longue vie à Chantal Biya.

La femme camerounaise compte sur toi, maman

Honneur à Chantal Biya

Tu soutiens les démunis dans notre pays, maman

Longue vie à Chantal Biya »

Ces propos vont plus loin que la célébration de la seule Fondation Chantal Biya, que K-Tino avait déjà servie à ses fans, dans un album précédent où une chanson²¹ était consacrée à une promotion de l'utilisation du préservatif. K-Tino apparaît ici dans une posture protectrice, se situant dans une perspective mobilisatrice, en faveur de l'épouse du chef de l'Etat du

¹⁹ Meilleur artiste du bikutsi féminin, prix du meilleur groupe de l'année avec son « quartier poto-poto », meilleure inspiration aux oscars RTS 2003, prix de la séduction 2003. Lire Brisa, op. cit.

²⁰ op. cit., p. 98

²¹ « Condom », nom plus usité du préservatif.

Cameroun. La métaphore maternelle dont elle fait usage est hautement significative : elle renvoie d'abord au personnage de la « première dame », en tant que « pourvoyeuse » de vie. Simultanément, K-Tino, qui s'institue comme bouclier de l'épouse du président de la République, s'applique implicitement à elle-même, le rôle de « maman ».

Il reste qu'elle n'est pas seule dans ce registre de la célébration de la « première dame ». Il est en effet constant qu'une kyrielle d'autres artistes se mobilisent en faveur de l'épouse du Chef de l'Etat. Une rapide sociologie des rapports entre Chantal Biya et les professionnels de la chanson établit deux grandes tendances : la première peut s'articuler autour d'un régime de proximités diverses. Le soutien de la « femme du peuple » semble ainsi se situer en droite ligne des solidarités d'origines et de conditions sociales²². Dans le même temps, les dithyrambes que l'on retrouve chez le « Richard Band de Zoetélé », ou dans le répertoire du groupe « Nkon Koa », ou de « l'orchestre Patengué », sont indicatives d'une forme de solidarités anthropologiques et politiques. Le premier groupe est en effet basé à Zoétele, une localité du département du Dja et Lobo, qui a vu naître le président Biya. Et de fait, cette unité administrative s'intègre à la province du Sud, souvent définie par une rhétorique politicienne développée par les « élites » originaires de cette région, se recrutant dans les hautes sphères de l'Etat et du Rassemblement démocratique du peuple camerounais, comme « un bastion imprenable » du parti de Paul Biya. Quant à l'association officiellement culturelle « Nkon Koa », elle se présente comme un regroupement des femmes originaires du département de la Haute Sanaga, zone d'origine de la mère de Chantal Biya, mais aussi, une des unités administratives de la province du Centre, autre place forte du RDPC. Le déploiement tout en éloges pour la « première dame » de « l'orchestre Patengué », recoupe ces deux premières considérations, en ce que ce groupe musical est animé par les originaires de la province de l'Est ; cette entité territoriale est généralement considérée, avec les provinces du Centre et du Sud, comme le « glacis électoral » du RDPC. Elle n'est pas moins un repère souvent évoqué par les apologistes de Chantal Biya qui y a passé une partie de son enfance, notamment dans la ville de Dimako. Il est alors significatif, de voir comment, à la faveur de la mobilisation de l'affectivité, et des solidarités diverses, cette géographie esthétique correspond à la géopolitique du Cameroun.

Ce penchant pour la célébration des mérites de Chantal Biya recoupe une démarche du Pr Gervais Mendo Ze, Directeur Général de la Cameroon radio télévision, (CRTV, la radio et télévision d'Etat). Universitaire, stylisticien, le patron de l'audiovisuel d'Etat s'est, depuis de longues années, découvert deux principales passions ; se présentant comme un spécialiste de l'étude de la figure de Marie, mère de Jésus d'une part, animant une chorale, « La voix du cénacle », parmi les plus en vue du paysage, d'autre part.

En 2004, Gervais Mendo Ze opère un étonnant virage thématique, et glisse lui aussi, à l'apologie de la « première dame ». Son album « Mbaba esai », loue les « bonnes œuvres » de Chantal Biya. Et ces quelques extraits en disent long sur l'entreprise de quasi-divinisation de l'épouse du Chef de l'Etat, qualifiée de « mère de la nation » :

« Tu as montré que tu écoutes la bonne nouvelle qui dit "aime ton prochain" »

Tu as montré que tu connais le bonheur et la joie de partager

Tu as décidé de faire œuvre de charité

Ta main posée sur le cœur, tu l'ouvres à tout moment

Mère des fils du pays

Tu aides ton époux à construire le pays

Continue à aider les Hommes

Continue à prodiguer les conseils

²² Il est significatif que K-Tino, venue d'un milieu social défavorisé, parle, dans certains titres de son répertoire, de l'environnement d'adolescence de la « première dame », ainsi que le suggère fortement l'évocation de « Waka Waka », dénomination d'un bar dancing populaire, au quartier Essos à Yaoundé.

Continue à partager

Ne lâches pas prise, etc. ; »

Cette célébration de la « première dame », est en rupture et continuité : la mobilisation des rituels religieux en matière de rythme musical, signe distinctif de l'orchestre depuis sa création, n'a pas changé, au contraire du bénéficiaire de la louange, qui n'est plus, ni Marie, ni Dieu, ni Jésus Christ, mais bien Chantal Biya. L'album a bénéficié de la plus grande publicité sur les antennes et sur le petit écran.

Significatives sont, à la faveur du matraquage observé, les paroles qui accompagnent le spot publicitaire du tube de glorification de Chantal Biya : la voix off parle d'une « composition musicale exceptionnelle », évoque « un excellent chœur pour une dame de cœur », « un hommage tout en couleur », « un album indispensable ». Cette option pour la déification de l'épouse du président de la République n'a pas échappé aux observateurs. Haman Mana, Directeur de Publication du quotidien privé Mutations, évoque « *un clip dans lequel le compositeur loue (au sens sacré du terme) une dame, son mari, et bien entendu leur descendance. Le tout est fait dans une atmosphère de cantiques, que l'on ne retrouve que dans les louanges à la divinité. Dans un dessein de bourrage de crânes certain, cette œuvre est servie des dizaines de fois par jour à la télévision nationale* »²³.

La question n'est pas de savoir si la « première dame » est satisfaite de ces investissements symboliques. Il est intéressant de se rendre compte de cette étrange convergence entre le déploiement de « la femme du peuple » et celui d'une « élite » intello-urbaine dans le cadre d'une production artistique de louange. Elle a beau servir une justification dépouillée de d'arrière-pensées²⁴, la « reine du bikutsi » se retrouve dans un registre de capitalisation de l'éloge en faveur d'un personnage central dans le fonctionnement informel, mais efficace du pays. D'une manière générale, les groupes qui sont engagés dans la célébration de la première dame, opèrent dans un environnement singulier : la précarité des artistes, qui n'est pas sans lien avec la mentalité prédatrice des rares producteurs ; ni même avec une piraterie dévastatrice. Deux phénomènes qui servent de terreau à une précarisation des artistes, notoirement en quête de stratégies de survie. Il faut y ajouter un héritage du règne de Ahamadou Ahidjo : l'institutionnalisation de la prise en charge occasionnelle, par le couple présidentiel des enfants portant le patronyme de l'un ou l'autre des conjoints présidentiels. Il y a plus. Toute cette stratégie de débrouille, par temps de rareté matérielle et de capitalisation symbolique autour de la « première dame », renseigne aussi sur les codes à l'œuvre dans la recherche de promotions, et les modalités extra-institutionnelles d'accès aux postes de pouvoir et de jouissance au cœur de l'Etat. On observera tout de même que, s'agissant tout au moins du régime de M. Biya, jamais le culte de la « première dame » n'a été aussi poussé, aussi frénétique.²⁵ Ce contraste marque indiscutablement une césure entre les époques du point de vue de l'image de l'épouse du Chef de l'Etat, et de ses rapports avec le monde des élites, et le microcosme des « élites ». Car, même si elle a beau s'en défendre²⁶, Mme Chantal Biya n'est pas, dans la galaxie présidentielle, un maillon interchangeable. Elle est un important

²³ « La lettre » de Mutations, n° 1170 du 14 juin 2004.

²⁴ Dans une interview au magazine Brisma, répondant à la question relative à ses rapports avec la « première dame », K-Tino affirme : « Naturellement ! C'est la première dame de notre pays et tout le monde lui doit du respect. Elle aime bien ce que je fais et en retour, je lui donne beaucoup de respect. En dehors de ça, rien d'autre ». op. cit.

²⁵ Par exemple, on n'a pas souvenir que Jeanne Irène Biya, la défunte épouse de Paul Biya, qui animait pourtant, dans un mélange de discrétion et de hauteur, la Fondation éponyme à l'Hôpital central de Yaoundé, en faveur des défavorisés, ait suscité tant de flagorneries.

²⁶ Dans une interview au magazine Diva, n° 21 de septembre 2001, Chantal Biya, affirme notamment : « c'est une idée très répandue que la première dame soit toute puissante. Mais c'est souvent exagéré ».

pôle de pouvoir et de redistribution, ce qui peut expliquer l'investissement artistique sur sa personne.

Chantal Biya : un pôle de pouvoir au cœur du pouvoir

Il est en tout cas constant que la « première dame » soit l'une des voies les plus sûres d'atteindre le Chef de l'Etat, dont très peu de collaborateurs, même proches, peuvent se targuer de rencontrer. En marge du circuit administratif formel dont le centre de gravité se trouve au Secrétariat général de la Présidence, elle tient ainsi, avec l'aide de camp, certains Conseillers spéciaux, des amis personnels du président de la République, une place forte au sein de la présidence de la République.²⁷ C'est, vraisemblablement instruits de ces conditions d'accessibilité du président Biya, que des militants du RDPC, avaient par exemple au cours de l'année 2003, dû saisir la « première dame » des motions de toutes sortes, la priant de demander à Paul Biya de bien vouloir se présenter à l'élection présidentielle de 2004, en droite ligne des théâtralités récurrentes du parti au pouvoir. D'autres pôles de pouvoir gravitent aussi autour de la « première dame », suivant une trajectoire des cercles concentriques. « *'Mama Rosette', de son vrai nom Rosette Mboutchouang et son mari 'papa Ernest' sont aujourd'hui au centre d'une cour assidue. Fortement sollicité, ce couple bénéficie des attentions les plus insoupçonnées de la part de ceux qui veulent accéder au Chef de l'Etat en empruntant la voie de son épouse. 'Mama Rosette', la mère de Chantal Biya a vu se constituer autour d'elle un véritable foyer de trafic d'influence. C'est un canal, paraît-il, efficace pour toucher la première dame qui peut directement résoudre certains problèmes en appelant tel membre du gouvernement ou tel directeur général. 'Mama Rosette', la belle-mère du Chef de l'Etat n'hésite pas elle-même de le faire quand la conjoncture l'impose. Ainsi se décline l'une des facettes de la gestion actuelle du Cameroun* », explique Richard Touna²⁸.

Conclusion

Parce que « *la musique s'inscrit entre le bruit et le silence, dans l'espace de la codification sociale qu'elle révèle* »²⁹, cette brève phénoménologie des modes d'exercice du pouvoir par la « première dame » du Cameroun, renseigne sur les gains que peuvent escompter ou espérer ceux qui s'insèrent dans la logique de ce système. Une certaine élite intello-politico-urbaine, avide de prestige, de reconnaissance, de récompenses, de position de pouvoir, d'immunités et d'invulnérabilités, en maîtrise les codes et la théâtralisation. Il n'est pas sûr que cette habileté soit son apanage. C'est ce que tend à révéler, le Bikutsi au Cameroun, à travers la figure de K-Tino, qui, tout en affrontant les philippiques des chantres fort bien inspirés de l'éthique, suggère un prolongement politique de son œuvre.

²⁷ Lire « Au cœur d'Etoudi », in La Nouvelle Expression, n° 355 du 25 octobre 1996.

²⁸ Lire « Réseaucratie et informalisation du pouvoir. Comment Chantal Biya gère sa part de règne », in Le Messenger, n° 1473 du 14 février 2003.

²⁹ Jacques Attali, op. cit. p. 35.

LA MUSIQUE DANS L'IMAGINAIRE POPULAIRE : LE CAS DES DEUX CONGO

Par **NGODI Etanisl**as, Doctorant Histoire et Civilisations africaines, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, Université Marien Ngouabi,

La musique congolaise connaît aujourd'hui une grande audience tant à l'intérieur de la sous-région qu'à l'extérieur. Elle occupe une très grande place dans les activités quotidiennes. Il serait en effet plus intéressant de parler des musiques congolaises, du fait de sa diversité.

Dans les deux Congo, à savoir le Congo Brazzaville et la République Démocratique du Congo, les musiciens ont suivi des parcours similaires et ont évolué dans les mêmes orchestres. La ligne de partage se situe au niveau de trois écoles musicales dans lesquelles, les artistes ont fait leur apprentissage. Il s'agit de Ok Jazz, African Jazz et Bantu de la Capitale. Connaître et comprendre la musique congolaise consiste avant tout à restituer dans un environnement caractérisé par le chaos politique et social, les grands moments de son évolution.

Dans l'imaginaire populaire des Congolais, la musique est apparue comme le moyen d'expression de la culture africaine, l'art de véhiculer les idéaux et les aspirations des populations noires. La musique devenait du coup, porteuse d'affirmation identitaire. Mais, les guerres civiles, les conférences nationales, les revendications sociales, les querelles ethniques et contingences de toutes sortes (misère, famine, pauvreté, maladie), ont contribué à perturber la quiétude des Congolais, faisant de la musique un moyen d'accumulation.

Nous comptons dans le cadre de cette réflexion, répondre à trois questions principales:
Comment les Congolais appréhendent- ils l musique ?
Que véhicule- t-on dans la musique congolaise ?
Quelle perspective offre la musique congolaise à l'orée du 3e millénaire ?

La musique et l'imaginaire des congolais dans la durée

Dans les deux Congo, on peut distinguer quatre formes de musique bien distinctes, ayant chacune des caractéristiques :

- La musique dite folklorique, enracinée dans la culture traditionnelle. Elle rythme la vie quotidienne dans le monde rural et urbain ; elle est très diversifiée au plan thématique.
- La musique religieuse, comportant quatre tendances à savoir : les Chorales fréquentées par les jeunes; les Bilombo ou Scholas populaires ; les Fanfares, utilisées pour les défilés tant officiels que religieux et les Chants incantatoires des religions syncrétiques aux rythmes rapides.
- La musique vocale, marquant une rupture avec la typique;
- La musique typique ou moderne, issue de l'afro- latino- américain.

Cette diversité musicale démontre l'importance accordée à la musique, avec des instruments de toutes sortes : percussions, instruments à corde, à lamelles, instruments à friction et à vent. L'art, représentation de la société, évolue dans la continuité. La musique permet de connaître les réalités sociales d'un peuple. Les Congolais ne se sont jamais éloignés des artistes.

L'imaginaire des Congolais dans la musique s'est exprimé durant des décennies à travers la danse, l'animation, les compositions des artistes. La contribution des apports extérieurs

annonce la naissance de la musique congolaise moderne à la fin des années 1940. L'entrée triomphale du phonographe et des rythmes latino- américains à Brazzaville et à Kinshasa, l'hégémonie de la rumba cubaine et du high- life ghanéen contribuent à l'épanouissement de nombreux groupes à Brazzaville et à Léopoldville.

Dès 1942, Paul Kamba crée Victoria Brazza, qui regroupe en son sein des artistes comme Hyppolite Ita, François Lokwa, Philippe Mokouamy, Jacques Elenga, Paul Wonga, Damongo Dadet, Albert Loboko, Bernard Massamba - Lebel. Plus tard le trio Bukasa, Oliveira et Wendo chantera les mérites et l'œuvre des pionniers de Victoria Brazza qui a planté le drapeau de la musique moderne dans les deux Congo. De ce fait, Paul Kamba est sans conteste le fondateur de la musique moderne congolaise, avec Brazzaville comme Capitale incontestée¹.

La musique apparaît comme l'art populaire congolais par excellence. Elle symbolisait à la fois les pays et les différents peuples. L'histoire de la création musicale moderne dans les deux Congo à partir de 1950 est marquée par trois étapes.

La première étape, démarre avec les grands ensembles tels que le African Jazz (1953) et le OK Jazz (1956) et les Bantu de la Capitale (1959). L'espace traditionnel congolais était loin d'être en reste cependant. Bien au contraire, son héritage musical était riche : à chaque groupe ethnique correspond un type particulier de musique et de danse, qu'on exécutait dans des circonstances particulières. La nouveauté résidait dans la situation de cohabitation ou plus précisément dans les brassages interethniques. Les dancings se multiplièrent à Léopoldville, comme à Brazzaville.

La musique moderne achevait de conquérir son droit de cité et connu, encore, un plus grand rayonnement à la fin des années 50, par la conjonction de trois innovations: l'avènement des orchestres, l'introduction de la rumba et l'irruption de la radio et du phonographe. Le regroupement en ensembles musicaux se généralisa donc, à Léopoldville comme à Brazzaville, qui vivaient toutes deux dans ce domaine en étroite symbiose, malgré leurs deux systèmes coloniaux bien distincts.

Plusieurs vagues de musiciens se font remarquer. La première génération de musiciens congolais est composée de Camille Ferruzi, Oliveira, Sono Emmanuel, Honoré Tinapa, Jimmy, Guy Léon Fylla, Verre Cassé, François Bosele, Jean Makaya, Ernest Salambanzi, Pewo. La deuxième génération est constituée des musiciens de l'African Jazz comme Joseph Kabasele (Kalle Keff), Nico Kasanda, Tino Baroza, Dechaud, Demoiseau, Tabou Ley Rochereau. Dans les années qui suivirent, plusieurs autres orchestres de la même veine virent le jour : l'African-Fiesta qui se scinda en Africa-Fiesta Sukisa et en African-Fiesta International (devenu finalement Africa International), les As, le Super African Jazz, le Vox Africa et les Grands Maquisards, etc... Quant à l'OK Jazz, il connut un itinéraire à peu près semblable. Il fut créé à l'initiative de M. Cassier, et était composé de François Lwambo, Vicky Longomba, Mujos, Kwamy, Simaro. Les Bantou de la Capitale enfin connaissent la présence de Jean Serge Essou, Edo, Célio, Dino, Pandi, de la Lune, Nino Malapet...

La deuxième étape débute avec les indépendances de 1960 dans les deux Congo avec l'apparition des nouvelles danses. Déjà, au début des années 50, polka, swing, chacha, tango, investissent les lieux des mondanités : Quist, Air-France, Parc de Boek, Yaka Awa,

¹ MANDA TCHEBWA, *La musique congolaise, hier et aujourd'hui*, Duculot, Afrique éditions, 1996

Si'luvangui, à Kinshasa, Faignond, Congo Zoba, Lumi-Congo, Mouendo Koko, Nouani Bar à Brazzaville. Lors des premiers jeux africains qui se tiennent à Brazzaville en 1965, les danseurs Wello, Berba et Oko font une démonstration publique du boucher au stade de la Révolution. Ce qui permet à la jeunesse africaine réunie dans la capitale congolaise (rive droite) de l'adopter à son tour. Le soukouss puis le Kiri Kiri dont l'African Fiesta Sukisa et les Bantous se disputent la paternité tentent en vain de déboulonner le boucher. Rochereau qui affronte Olympia en 1970, donne naissance à plusieurs danses comme ciao, cachava, choqué, ekonda sacade.

Au début des années 1970, de nombreux ensembles parviennent d'une manière fulgurante à la notoriété. Ainsi, Zaïko Langa-Langa fut la figure de proue d'un troisième type d'orchestre au Zaïre ; il fonda l'orchestre Grand Zaïko de Manuaku Waku. Il y eut ensuite Viva la Musica de Papa Wemba puis Langa Langa Stars d'Evoloko, Chocs Stars de ben Nyamabo et Anti-Choc de Bozi Boziana. Cela continua avec Victoria Eleison (Emeneya Jokester) et Quartier Latin (Koffi Olomide). Zaïko Langa Langa, tenant toujours l'affiche aux côtés de ses créations, se subdivisa à son tour en 1988 en Zaïko Langa Langa - Familia dei et Zaïko Langa Langa - Nkolo Mboka. Entre temps, une nouvelle " famille " musicale avait pris forme avec la naissance des milieux scolaires de Kinshasa et de la formation de Wenge Musica de J.B. Mpiana.

Au Congo Brazzaville, des orchestres professionnels naissent dans les milieux scolaires. Tout Choc Zimbabwe, Ndjila Mouley, Bilegue Sakana, Djimbola Lokolé, Techniciens, Chaminadiens, Chamanga, Group' Rouge. La rumba est complétée par de nouvelles danses dont le soukouss avec Aurlus Mabele, les danses " très fâché" et mouyirika, la danse engondza du chair man Jacques Koyo...

C'est dans ce cadre que la chanson féminine acheva de gagner ses lettres de noblesse. Depuis la fin de l'époque coloniale, quelques voix féminines s'étaient fait entendre, comme celle de Lucie Eyenga. Plusieurs musiciennes au départ danseuses apparaissent sur la scène musicale des deux Congo. Il s'agit de : Marie Bella, Abeti Masikini, Mpongo Love, Tshala Mwana, reine du mutwashi, Mbilia Bel, Carmen Essou, Pembe Shéiro, Mamie Claudia, Michaëlle Moutouari, Pierrette Adams...

La troisième étape est celle des années 1990. Elle est marquée par la séparation des musiciens qui créent de nouveaux groupes, et l'émergence de nouveaux styles du rap, du jazz, walla players. Les leaders comme Papa Wemba, Djeskani, Evoloko, Nyoka Longo, Youlou Mabiala, Machakado, Pepe Kallé ne cessent de former des jeunes. A Brazzaville par exemple, des groupes naissent partout: Extra Musica, Patrouille des Stars, Watikanya, Expression des As... A Kinshasa, Wengue Musica est divisé en plusieurs tendances, augurant la polémique entre J.B Mpiana et Werrason. Viva la Musica connaît le départ des jeunes musiciens comme Stino Mubi, Reddy Amissi ; de même, le Quartier Latin de Koffi Olomide se disloque.

Ce bref aperçu historique de l'évolution de la musique moderne congolaise traduit l'engouement des Congolais à travers la danse et les artistes. D'une manière générale, on note deux courants dans la danse congolaise : le courant traditionaliste et le courant synthétique. Le premier est caractérisé par l'intégration des danses du terroir dans le répertoire de la musique moderne, quasiment sans modifications majeures : le boucher, Mouyirika, Djale N'Goza, Sundama, le Mutuashi pour ne citer que les plus importantes. Le deuxième courant fait la synthèse des emprunts à la tradition avec les danses et rythmes du répertoire mondial. Conséquence inévitable, les danses ont désormais une durée de vie courte. En dépit des

offensives répétées de nouvelles danses, la rumba, ébréchée régulièrement, reste indéracinable. Elle structure la musique congolaise.

La musique dans le champ social congolais

Mais la grande particularité de la culture musicale de la nouvelle société congolaise fut à coup sûr la naissance de ce qu'il est convenu d'appeler l'animation, une création inédite. Les thèmes abordés dans la musique dépendent des conjonctures en cours. L'existence de la censure oblige les artistes à autocensurer les thèmes anodins.

Pour de nombreux congolais, l'ère du parti unique est celle de la musique révolutionnaire. Le chant est une louange aux combattants révolutionnaires. C'est un outil de propagande de l'idéologie défendue par le régime en place. Au plus fort de son règne, le président Mobutu avait initié, dans son pays le Zaïre, toute une institution qu'on appela « Mopap » : mobilisation, propagande, animation politique. Dans toutes les provinces du pays, d'éléphantiques groupes d'hommes et de femmes chantèrent les prouesses du Guide et Président- Fondateur. Cela dura environ une vingtaine d'années. Parallèlement, de grandes vedettes de la variété zaïroise, notamment Franco Luambo et Tabu Ley, créaient des chansons dites révolutionnaires magnifiant « L'homme du 24 Novembre 1965 ».

Au Congo Brazzaville, la musique a toujours été pour les politiciens l'outil rêvé pour battre campagne et vaincre le peuple. Le socialisme scientifique considère l'art comme une arme de combat pour affronter les dérives des sociétés capitalistes. Les œuvres musicales sont exploitées pour propager et défendre l'idéologie du parti. Tous les événements mémorables du Congo font l'objet des chants patriotiques et des hymnes de gloire du pouvoir.

Avec l'avènement de la démocratisation du début des années 90, les orchestres ont été utilisés pour l'animation des rencontres politiques avec la composition de chansons ayant pour thème la démocratie. Sous le règne de Laurent-Désiré Kabila en RDC entre 1997 et 2001, l'on parle désormais de « chansons patriotiques ». Mettant à contribution tout ce que la RDC a de célébrités, en termes d'artistes- musiciens, chanteurs et arrangeurs, ces chansons, exclusivement collectives, font alors la part belle à la cause nationale et populaire. L'on citera par exemple : « Franc congolais », « Débat national », « Tokufa po na Congo » (« Mourrons pour le Congo ») ; autant de commandes passées par les autorités où chaque artiste avait droit à son couplet sur le titre.

Au Congo Brazzaville lors des élections de 1992, la musique a été considérée comme un outil de marketing politique. De nombreux artistes s'étaient fait les chantres des causes politiciennes. Lors de la campagne présidentielle, Denis Sassou N'Guesso avait réalisé un spot télévisé sur une chanson de Koffi Olomidé au titre évocateur de « Papa Bonheur ». Il a également utilisé les mêmes ficelles pour les élections de 2002 en se payant les services de Werra Son, l'un des ténors de la musique congolaise, pour une série de concerts de soutien. Le président- candidat pouvait ainsi récupérer à son compte, dans certains milieux de jeunes, le surnom de l'artiste : « Le roi de la forêt » et bénéficier de la popularité du chanteur.

Depuis plusieurs années déjà, la musique a cessé d'être un moyen permettant à l'artiste d'affirmer son identité dans la société, de dénoncer les maux et les souffrances liées à la crise urbaine. L'essentiel est de chanter pour des besoins d'accumulation des capitaux et de valorisation. L'amour est le champ d'action des artistes. Parfois, on chante sur l'inégalité sociale, les luttes de classes, la cohésion, la réconciliation et l'unité nationale.

Les images traumatisantes vécues par les populations ne pouvaient que se matérialiser dans le paysage musical avec des danses comme le ndombolo, l'hélico, l'obus kanga bissaka .

Dans l'imaginaire populaire, la musique apparaît comme l'art de l'unité des peuples des deux Congo. Le destin commun des peuples Kongo vivant dans ces deux pays et en Angola est visible dans la musique. Le chanteur Jean Bombenga d'African Jazz avait effectivement réfléchi sur la balkanisation en Afrique, avec sa chanson " Ebale ya Kongo" dans laquelle il avoue que le fleuve Congo n'est pas un enclos frontalier pour les cultures, mais un passage simple. L'affirmation identitaire des peuples Kongo par la musique apparaît comme une réalité caduque. Le sens de l'unité est remarquable dans les compositions des musiciens de la nouvelle génération.

Depuis la période coloniale, la musique congolaise véhicule un caractère xénophobe et conflictuel. Déjà en 1955 au Congo belge, le chanteur Adou Elenga mit le feu aux poudres par son titre " Ata ndele mukili ekobaluka" , c'est- à- dire tôt ou tard le monde subira une Révolution. Cette prophétie politique traduit en quelque sorte le sens de la résistance de la population face à la puissance coloniale. D'autres musiciens, à l'image de Sam Mangwana, d'Alain Mabaka ont dressé des réquisitoires contre la Traite négrière, la colonisation, l'impérialisme, l'hécatombe et les souffrances de l'Afrique.

Dans ce même contexte, le chant patriotique " To Kufa po na Congo" des musiciens de la RDC est un cri d'alarme qui pousse les Congolais à prendre des armes pour chasser les envahisseurs rwandais et ougandais de l'Est du Congo. L'incitation à la guerre, à la haine et à la révolte est apparue aux yeux de certains musiciens xénophobes comme un champ préférentiel.

Dans la représentation populaire, la musique est de plus en plus appréhendée non pas comme facteur d'aggravation des conflits, mais de construction de la paix car, le spectacle de la guerre et de l'horreur est condamné. Les musiciens comme Noël Ngiama " Werrason " chantent la paix et l'unité de l'Afrique. Cette volonté est également remarquable dans la thématique des quatre éditions du FESPAM tenues à Brazzaville entre 1996 et 2003 : " Musique au service de la paix et du développement", " Musique dans la consolidation de l'unité nationale et de la paix" , "Mille tambours à l'unissons pour une Afrique sans frontière" et " Itinéraires et convergences des musiques traditionnelles et modernes d'Afrique"

Dans les deux Congo, les conflits de génération entre les fan- clubs s'expriment à travers la polémique et la contestation des jeunes de la violence. La violence juvénile constitue l'essence de la musique d'une jeunesse fortement imprégnée des imaginaires de la guerre. Par volonté d'opposition à l'histoire tumultueuse, les jeunes fans créent leur propre culture, en rupture par rapport aux logiques sociales et politiques.

Le devenir de la musique congolaise

La musique congolaise connaît aujourd'hui une période de renouveau. Elle fait cependant face à plusieurs maux.

Il y a d'abord le problème des liens étroits entre la politique et la musique, considérée comme moyen de véhiculer les luttes sociales et politiques. Ces liens ont longtemps servi de garde-fou au danger du tribalisme et à la remise en cause des acquis du passé. Les acteurs politiques

se mettent ainsi à créer leurs propres orchestres, pour animer des meetings politiques ou des rencontres officielles. Ainsi, la musique congolaise devient un outil de marketing convivial pour travailler son image. Sur les deux rives du grand fleuve Congo, plusieurs éminents artistes ont loué leurs services aux hommes politiques pour les aider à faire campagne ou pour entretenir une image populaire. Les différents acteurs de la musique congolaise doivent donc faire preuve d'une créativité féconde pour éviter le nivellement par le bas auquel on assiste actuellement.

La nécessité de redynamiser les études théoriques dans le domaine de la musique et des arts apparaît indéniablement. Il faut améliorer les conditions de travail des artistes par l'exonération des droits de douane sur le matériel musical, la relance des maisons de pressage de disque. L'appui des pouvoirs publics en charge de la Culture apparaît nécessaire dans toutes les démarches susceptibles d'aboutir à un véritable renouveau musical au Congo.

L'octroi des visas de sortie aux musiciens, l'équipement des salles de spectacles, la promotion des femmes dans la musique, l'organisation des manifestations intercontinentales à l'image du FESPAM, du KORA et la prise en charge des groupes musicaux favoriseraient d'un coup la montée en puissance de certains artistes et faciliterait la renaissance de la musique congolaise.

Mieux que les textes juridiques et les Chartes, la musique, utilisée à bon escient est donc une véritable intelligence de convivialité, d'intégration politique, économique, sociale et culturelle du continent africain. L'histoire de la musique populaire démontre une solidarité légendaire entre les peuples des deux Congo.

LE MVET DES PAHOUS : UNE EXPRESSION MUSICALE ENTRE LOCALITE ET TRANSNATIONALITE (APPROCHE ETHNOLOGIQUE ET ANTHROPOLOGIQUE)

Par Joseph OWONA NTSAMA, FPAE-Cameroun

De part la transnationalité de son espace d'objectivation dont l'Afrique centrale constitue le creuset, le *Mvet* en tant qu'art musical renvoie à des configurations esthétiques mouvantes comme expression musicale et littéraire. Cet espace géographique présente trois segmentations : la partie occidentale *Beti*, la partie centrale à obédience *Bulu* et la partie méridionale à obédience *Fang* [Dugast, 1949 : 77-79]. Plusieurs groupes ethniques peuplent cet agrégat. Leur unité linguistique est relative à leurs dialectes et à leur langue bantu commune [Guthrie, 1967-1971], et constitue en même temps la base de leur regroupement grégaire. Le Cameroun, le Gabon et la Guinée Equatoriale constituent l'ensemble socio-anthropologique qui participe de la contexture de l'agrégat *Béti-Bulu-Fang* [P.Alexandre et J.Binet, 1958 : 154], ensemble qui va permettre au *Mvet* de se mouvoir entre « localité » et « transnationalité ». L'évolution historique de la sous-région et l'influence du christianisme sont à l'origine de deux perceptions du récit classique du *Mvet*. Cette réalité historique va légitimer et justifier par la suite l'avènement des deux grandes académies que vont représenter respectivement les écoles initiatiques *Meye me Nguini* et *Angon Mana*¹. Une double approche herméneutique et exégétique sur quelques récits majeurs du *Mvet* en tant que discours sur l'art de la guerre va nous permettre de dégager de manière opératoire les dynamiques de luttes de pouvoirs. Le pouvoir que détient celui ou celle à qui échoit la responsabilité de *dire* et de transmettre l'art du *Mvet* en société pahouine participe de la connaissance de la maîtrise des récits cosmogénétiques reçus après un type d'initiation précise. La sociogenèse du *Mvet* et ses récits fondamentaux à travers les deux écoles susévoquées [I] et la problématique autour de l'idée de luttes des pouvoirs par le biais de l'herméneutique et de l'exégèse de quelques récits [II] vont constituer l'ossature de notre réflexion.

Origines, sociogenèse et transnationalité

Pour Marc Louis Ropivia, le *Mvet* « [...] est essentiellement un mode de transmission par lequel un peuple sans écriture a pu, de bouche à oreille, véhiculer son histoire intérieure depuis les millénaires et les sites les plus lointains jusqu'à nous [...] » [Ropivia, 1981 : 46]. Le *Mvet* -avec un grand M- est l'expression esthétique musicale et littéraire qui symbolise le dynamisme culturel des Pahouins d'Afrique centrale. Le *Mvet*, c'est aussi l'art par excellence qui renferme les grands mystères des peuples mythiques *Ekan* dont les épopées sont relatées dans les récits du *Mvet Ekan*.

Genres majeurs du Mvet

L'*Ekan* est l'un des trois genres majeurs qui permet de structurer l'ethos culturel du pahouin. Les deux autres moins métaphysiques mais tout autant indispensables sont les genres lyrico-comique (*Mvet Bibon*) et satirico-moralisateur (*Mvet Engubi*). Le premier est très prisé chez les *Ewondo* et les *Eton* du Cameroun. Le second est particulièrement en vogue chez les *Fang* du Nord-Ouest du Gabon, de Guinée Equatoriale et au Sud du Cameroun [Awona, 1971 : 20 et s.]. Le *Mvet Bibon* traite généralement des rapports quotidiens entre les individus. Son propos est le plus souvent libidinal : c'est donc un *Mvet* des « concubinages » [Towo

¹ Cet aspect précis fait actuellement l'objet d'un article sur les académies du *Mvet* en cours de publication par nous.

Atangana, 1965 : 165-168]. Le *Mvet Engubi* traite de manière satirique et caustique les problèmes liés à la condition humaine à travers contes, légendes et chroniques : c'est le cas des épopées telles l'*Atana Enyege* (chronique montrant le caractère factice de la gloire et de l'aspect essentiellement éphémère des honneurs) ; l'*Owona Bomba* (exhortation-dénonciation des actes de bravoure et de témérité comme étant des éléments fondamentaux de bellicisme et de déstabilisation sociale) ; ou le *Mbom Edima* (chronique métaphysique traitant des hauts faits des *Bekon*, esprits de ceux qui ne sont plus avec nous) [Mviéna, 1970 : 46-52]. L'*Ekang* est l'un des trois genres majeurs qui permet de structurer l'ethos culturel du pahouin. Les deux autres moins métaphysiques mais tout autant indispensables sont les genres lyrico-comique (*Mvet Bibon*) et satirico-moralisateur (*Mvet Engubi*). Le premier est très prisé chez les *Ewondo* et les *Eton* du Cameroun. Le second est particulièrement en vogue chez les Fang du Nord-Ouest du Gabon, de Guinée Equatoriale et au Sud du Cameroun [Awona, 1971 : 20 et s.]. Le *Mvet Bibon* traite généralement des rapports quotidiens entre les individus. Son propos est le plus souvent libidinal : c'est donc un *Mvet* des « concubinages » [Towo Atangana, 1965 : 165-168]. Le *Mvet Engubi* traite de manière satirique et caustique les problèmes liés à la condition humaine à travers contes, légendes et chroniques : c'est le cas des épopées telles l'*Atana Enyege* (chronique montrant le caractère factice de la gloire et de l'aspect essentiellement éphémère des honneurs) ; l'*Owona Bomba* (exhortation-dénonciation des actes de bravoure et de témérité comme étant des éléments fondamentaux de bellicisme et de déstabilisation sociale) ; ou le *Mbom Edima* (chronique métaphysique traitant des hauts faits des *Bekon*, esprits de ceux qui ne sont plus avec nous) [Mviéna, 1970 : 46-52]. La philosophie du *Mvet* comme a eu à le préciser par ailleurs Nkolo Foé, appartient à un ensemble complexe dénommé *Akom*, du verbe *kom* qui veut dire façonner, créer, initier ou fabriquer. Par conséquent celle-ci « [...] se détache difficilement de la chimie de la matière et des manipulations techniques. » [Nkolo Foé, 1991 : 29]. Ce qui démontre que l'art du *Mvet* participe aussi d'une activité mécanique créatrice qui se manifeste à travers les travaux issus de la forge : précisément de l'industrie du métal dont les instruments confèrent aux guerriers dont on relate les exploits fantastiques, une puissance de feu extraordinaire. Justement l'école *Angon Mana* qui magnifie la civilisation du fer ou du cuivre qui lui serait antérieur [Ropivia, 1989 : 14] et la fantastique puissance de feu des guerriers *Ekang* à travers le cycle d'*Akoma Mba*, est totalement inspirée par ce travail de la forge : ce qui a fortement inspiré les conteurs Bulu du Sud Cameroun [Eno Belinga et Watanabé, 1982].

Spécificité des récits génésiaques

Il en existe fondamentalement deux types. Les récits « fondamentaux » conçus avant la colonisation et relatifs à la cosmo-génèse de l'univers mythologique pahouin. Ces récits sont la spécialité des conteurs Bulu et des Fang-Ntumu du Cameroun et du Gabon comme les célèbres Efanden Mvé et dame Okoro Essila -de l'école initiatique *Meye me Ngini*- les deux initiateurs d'Eko Onji'i né vers 1905 et décédé en novembre 1987 [Oto, 1987 : 16] ; Ebo Obiang, Zwè Nguéma, Daniel Osomo, Assomo Ngono Ela, Edu Mezui, Tsira Ndong Ndoutoume ou Apollinaire Owona, etc. Ensuite on a les textes « dérivés » [Ghonda Nouna, 1987/1988 : 152 et s.] avec une forte prégnance de l'eschatologie chrétienne comme chez le conteur Awu Melunga, originaire de la Guinée Equatoriale, dont les textes furent recueillis en 1984 par une équipe du Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique de Yaoundé (MESRES). Les récits du *Mvet* renvoient à l'origine de l'Humanité et aux rapports que l'Homme entretient avec ses semblables. Les problèmes existentiels qui y sont relatés mettent en collision les héros et leurs congénères. Les mêmes intrigues se retrouvent dans les genres épiques comme l'*Atana Enyege*, l'*Owona Bomba*, l'*Akel-Yeme*, le *Nged-Nso-Fa*, le *Mbom Edima* ou l'*Ogbeng* qui est la forme antique de l'*Angon-Mana* qui générera le cycle de la célèbre saga du chef Akoma Mba [Mviéna, op.cit. : 46 et s.].

Mvet et formation de l'identité pahouine

Elle participe de la manière dont les Pahouins appréhendent le monde au quotidien. C'est le cas avec les textes épiques qui portent en eux les éléments fondateurs de l'univers culturel pahouin. Il est utile de préciser ici qu'il existe traditionnellement deux groupes de joueurs de *Mvet* : les initiés et les non initiés. Le premier, participe en quelque sorte à l'effort de guerre en ce sens que « *autrefois, au moment de la guerre, le joueur de mvet (Mbom mvet) accompagnait les guerriers au combat et donnait aux combattants les récits des Ekan, ces immortels, afin de susciter en ceux-là l'ambition d'égaliser ceux-ci.* » [Oto, op.cit.] Son « pouvoir » consiste donc en cette capacité à motiver psychologiquement les guerriers grâce à l'exaltation des actes de bravoure des récits qu'il leur relate. Cette qualité est acquise et entretenue à travers un long apprentissage durant lequel grâce à de procédés mnémotechniques parfaitement au point, il arrive à la maîtrise de la parole clamée, psalmodiée et chantée, en outre de la maîtrise du chant et de l'expression corporelle (danse et pantomime). Cet apprentissage s'étale sur plusieurs années durant lesquelles, « *il faut rester à suivre un maître très exigeant qui demande souvent comme prix de l'art qu'il vous enseigne et qu'il vous fait manger (par certains mets magiques) le sacrifice d'un membre de votre corps ou de votre famille directe [...]* » [Towo Atangana, op.cit. :172] . Jusqu'au jour où il lui faudra à son tour transmettre son art à quelqu'un d'autre. C'est au joueur de *mvét* qu'incombe cette tâche complexe qui s'effectue à deux niveaux :

- D'abord, elle est représentative du *mvét* comme instrument de musique polygame : c'est ainsi qu'à partir du chevalet, la première corde symbolise le mâle, les autres, d'abord la première épouse, ensuite la seconde, la troisième, etc. L'ordonnancement desalebasses de résonance obéit lui aussi à cette logique formelle, symbole de la conception de la vie de famille et de la place cardinale du père [Zé, sd. : 10-11].
- Ensuite à travers l'interaction qui s'opère entre le musicien et son auditoire qui est participatif lors de l'exécution du *Mvet*. Selon Zé le joueur de *mvét* établit durant sa prestation un échange dont les taxons identificateurs sont condensés dans la formule : A-C-L-M (Culture-Agents-Message-Langage) afin d'assurer la transmission du « [...] système des valeurs et la vision du monde comme il les a reçus par la seule et unique voie orale. » [Ibid.].

Archétypes et psyché du pahouin

Le pahouin possède un univers culturel configuré par des éléments de paganisme comme le rituel du *Bwiti* au Gabon [Fernandez, 1982], les superstitions, les rites et les mythes relatifs au travail du fer et surtout le rapport intrinsèque avec l'Incréé : *Aki Ngos*, ou la matrice ectoplasmique de l'Intelligence Suprême [Tsira Ndong Ndoutoume, 1993 : 17-29]. C'est la Source Originelle que féconde *Eyö-Dieu* que les anthropologues dénommèrent *Mebe'e* [Alexandre et J.Binet, op. cit. : 107 et s.] Et c'est sous cette même dénomination qu'on le retrouve « ancêtre-moniteur » [Mviéna, op.cit. : 67-87]. En outre, les cosmogonies génésiaques relatant la cosmo-génèse de l'univers pahouin n'échappent pas à la corrélation entre le mythe en tant que symbole historicisé et les différents éléments constitutifs des archétypes de la psyché des ethnies constitutives de l'ensemble pahouin : ce qui permet de dégager les grands axes de leur historicité dans le temps et d'établir la relation intrinsèque qui préexiste entre le mythe et leur l'histoire [Owona Ntsama, 2004 : 10].

Organologie, société et luttes des pouvoirs

Le *mvét* -avec un petit m- est la harpe - cithare qui permet de *dire* le *Mvét*. Le *mvét* présente cinq parties essentielles : le manche central, le chevalet, les cordes, les anneaux coulissants et les calebasses évidées en nombre variable pair ou impair [Eno Belinga, 1979 : 11]. Le *mvét* appartient donc à la famille des cordophones qui produisent des sons par grincements, pincements ou par percussions [Obama, 1966 : 204-205]. Par ailleurs, cet instrument peut présenter, comme chez les Bèti, une configuration asymétrique avec des calebasses de résonance disposées en nombre variable et de part et d'autre du chevalet. Une autre configuration que l'on retrouve le plus souvent chez les Fang-Ntumu du Gabon et de Guinée Equatoriale, est celle du *mvét* à configuration symétrique c'est-à-dire avec une unique et grosse calabasse de résonance disposée symétriquement par rapport à la position du chevalet. Tandis que le premier modèle se tiendra légèrement oblique et parallèle à l'ensemble du corps, le deuxième, lui, se tiendra parallèlement à la poitrine de l'instrumentiste - conteur avec ses deux mains accrochées sur chacun des claviers (droit et gauche) du *mvét*. Le joueur de *mvét* ou *mbom* - *mvét* est un homme ou une femme qui, au cours d'une longue période d'initiation se retrouve capable de réciter, chanter, ou de danser les épopées génésiaques du *Mvét* [Ekoga Mve, 1962 : 18], ou narrer les faits de société.

Petite herméneutique du Mvét

Deux écoles, notamment, l'école Meye me Ngingi et l'école Angono Mana participent de cette démarche. L'école Meye me Ngingi est classique, traditionnelle et traite des temps mythiques et immémoriaux des protopahouins : les Ekang; tandis que l'école Angono Mana se présente comme une excroissance plus moderne de la précédente. Dans les deux écoles la figure emblématique du chef Akoma Mba est le personnage central. Cette école qui se constitue probablement autour de 1923 participe de l'historicité du groupe pahouin à travers les vicissitudes de sa laborieuse évolution. Et pour Oto, reprenant le travail de Victor Largeau, L'Encyclopédie Pahouine, paru en 1911, « on doit sa création à la sédentarité du peuple pahouin [...] ' les Fang sont depuis des siècles en voie de migration à main armée [...] ' c'est ce qui avait rendu prépondérant le thème de « guerre » dans Meye me Ngingi. Il l'est moins dans Angono mana. La propension à la guerre n'y est plus d'actualité. » [Oto, op.cit.]. Dans « Moneblum ou l'Homme Bleu » du conteur Daniel Osomo il s'agit de l'histoire d'un conflit opposant un père, Ondo Mba, à son fils, Mekui-Mengômo-Ondo. Le fils, irrévérencieux, avait osé sommer vertement son père de lui trouver une épouse ! Ce qui avait déclenché le courroux d'Ondo Mba et qui à l'occasion avait requis l'arbitrage du grand chef Akoma Mba. Le fils sera condamné au bannissement par l'exil au pays des « Hommes Bleus ». Durant sa déportation il accomplira des exploits en construisant des routes comme par enchantement. Mais il finira par jeter son dévolu sur l'épouse du souverain Efen-Ndôn. Cette faiblesse sera à l'origine des duels épiques qui s'en suivront entre les Ekang et les « Hommes Bleus ». Ce récit qui participe de l'école Angon mana permet de dégager quelques aspects de la dynamique du pouvoir.

L'exemple du pouvoir stabilisateur chez Akoma Mba

C'est lui qui légifère et prend toutes les grandes décisions qui engagent l'avenir de son peuple. C'est la raison pour laquelle on en appelle à sa grande sagesse pour trouver un châtement exemplaire au fils irrespectueux. Akoma Mba, bien que craint et respecté de tous, n'hésite pas à faire appel aux autres Sages pour que ses décisions aient une véritable dimension collégiale : c'est le cas lorsqu'il demandera l'avis du devin Nnomo-Ngan pour déterminer avec exactitude le lieu de déportation du fils banni.

L'ambivalence du pouvoir

Dans un premier temps on relève que les Ekang d'Akoma Mba, aussi puissants qu'ils soient, trouvent une terre exil *hors* de leur territoire de souveraineté : c'est celui des « Hommes Bleus ». A cet effet on constate comme une sorte de *transfert* ou de *complémentarité* du pouvoir comme si la terre d'asile était une *excroissance* du territoire des Ekang. A ceci s'ajoute une *transférabilité* du pouvoir qui conférerait tous les attributs de souveraineté et d'autorité à celui à qui échoit désormais la garde du nouveau forçat en l'occurrence, Efen-Ndon. On constate aussi que la société qui accueille les forçats Ekang rentre très vite en conflit ouvert avec ces derniers. Cette opposition démontre non seulement l'ambivalence mais l'aspect rétroactif et quelque peu pervers de l'usage de la force et du pouvoir. Les duels épiques qui s'en suivent jusqu'à la capture du souverain des « Hommes Bleus » confirment que l'usage de la force confère un pouvoir certain à ceux qui triomphent. Et assurément une prééminence qui fini par conforter la supériorité et la toute puissance d'un peuple comme c'est le cas des Ekang et d'Akoma Mba.

La dimension stratégique du Mvet

Cette dimension relève du fait que le récit de l'épopée est fondamentalement un texte sur l'art de la guerre en son sens polémologique (les causes du conflit), autant qu'il apporte des informations sur les dynamiques du pouvoir qui lui sont subséquentes. Dans le texte du conteur gabonais Zwè Nguéma traduit par l'ethnomusicologue Herbert Pepper en 1972, les causes profondes du conflit sont le fait de la contrariété ressentie par Zong Midzi, un Immortel Ekang, du pays *Engong* du Nord : un habitant du pays *Okii* du sud, un mortel de surcroît, avait osé « arrêté » son souffle ! Dans le texte de Ndong Ndoutoumé, un autre gabonais, [Ndong Ndoutoume, 1970] le conflit va relever de la décision unilatérale du chef Oveng Ndoumou Obame des *Okii* qui estimait que le fer était la source de tous les maux de la terre ! Dans le chant épique la guerre a donc pour objectif final la conquête du pouvoir et l'assujettissement d'une partie belligérante sur une autre. Dans l'*Ekang* c'est toujours les Immortels du pays *Engong* qui ont toujours le dernier mot. Par ailleurs cette conquête et cet assujettissement sont la conséquence d'un effet rétroactif assez singulier : dans un premier temps on a recours à un tiers pour régler un litige interne [le cas dans le récit de Ndong Ndoutoumé], ou une discordance filiale [le cas du récit de Daniel Osomo]. Mais un retournement fortuit de circonstances finit par légitimer l'avènement d'un choc frontal d'une guerre entre les deux anciens partenaires devenus ennemis mortels : c'est le cas avec le rapt de la femme du souverain des « Hommes Bleus » par le forçat Immortel *Ekang* dans le texte de Daniel Osomo ; le cas avec l'amour impossible entre Zong Midzi et Esone Abeng chez Zwè Nguéma. La guerre est donc importante dans le processus de régulation des rapports entre les individus.

Le chant structural du *Mvet Ekang* de manière globale nous permet donc une modélisation schématique du conflit qui se présente comme suit :

Le conflit	L'amour	La guerre
-mise en place des éléments structurateurs du conflit (acteurs et environnement)	-rapport filial conflictuel -relation amoureuse impossible	-conflagration finale -actes fantastiques de bravoure
-manifestations et velléités de la volonté de puissance -préparation à la guerre	-utilisé comme un motif de guerre -véritable catalyseur de la guerre	-dénouement final dans le sang -victoire d'un peuple sur un autre

On en arrive donc à une typologisation de la structure interne du chant-récit et à la compréhension dynamique d'une expression musicale sous forme de triptyque sémantique.

Références

- ALEXANDRE, Pierre et BINET, Jacques, 1958, *Le Groupe dit Pahouin (Fang-Boulou-Beti)*, Paris, P.U.F.
- AWONA, Stanislas, 1971, « Bikud Si et Mvet », *Danses du Cameroun*, Yaoundé, Ministère de l'Education, de la Culture et de la Formation Professionnelle.
- DUGAST, Idelette, 1949, *Inventaire ethnique du Sud-Cameroun*, MIFAN (Cameroun), Populations, Paris, Présence Africaine, 120, 4^e trimestre.
- EKOOGA MVE, Elie, 1962, « La Littérature Orale des Fang. The Oral Literature of the Fang », 4, Vol.2, *African Arts*.
- ENO BELINGA, Samuel-Martin, 1979, « L'épopée camerounaise : le Mvet », Yaoundé, *Abbia, Revue Culturelle Camerounaise*, 34-37.
- ENO BELINGA, Samuel-Martin, et WATANABE, Kozo, 1982, « La civilisation du fer et l'épopée orale du Mvet des Bulu (Afrique Centrale), *Folklore in Africa Today, Actes du colloque de Budapest*.
- FERNANDEZ, James W., 1982, *Bwiti. An Ethnography of the Religions Imagination in Africa*, Princeton, Princeton University Press.
- GHONDA NOUNGA, 1987/1988, « Le Mvet : évolution, déclin et conditions pour sa renaissance », Thèse de doctorat de 3^e cycle en Etudes Théâtrales, Université de Yaoundé.
- GUTHRIE, Malcom, 1967-1971, *Comparative Bantu. An Introduction to the Comparative Linguistics and Prehistory of the Bantu Languages*, 4 volumes, London.
- LARGEAU, Victor, 1911, *Encyclopédie pahouine*, Paris, Editions Leroux.
- NDONG NDOUTOUME TSIRA, Philippe, 1970, *Le Mvett*, Tome 1, Paris, Présence Africaine.
- NDONG NDOUTOUME TSIRA, Philippe, 1993, *Le Mvett. L'Homme, la Mort et l'Immortalité*, Paris, Présence Africaine.
- NKOLO FOE, 1991, « La fonction technique et la naissance de la philosophie : introduction historique au système *Akom* (Mvet) d'après la doctrine cosmologique d'Oyono Ada Ngono », Thèse (Ph.D.), Université de Laval (Québec-Canada).
- MVIENA, Pierre, 1970, *Univers culturel et religieux du peuple beti*, Yaoundé, Imprimerie Saint-Paul.
- OBAMA, Jean-Baptiste, 1966, « La musique africaine traditionnelle. Ses fonctions sociales et sa signification philosophiques », Yaoundé, *Abbia, Revue Culturelle Camerounaise*, 12-13.
- OTO, James, 1987, « Hommage à Eko Onji'i. Un grand maître de mvet disparaît », *Cameroon Tribune*, 4008, mardi 10 novembre.

- OWONA NTSAMA, Joseph, 2004, « Mythe et histoire : l'exemple du *Mvet* des Pahouins », *Patrimoine, Culture et Sciences Sociales*, 47.
- PEPPER, Herbert, 1972, *Un Mvet de Zwè Nguéma*, Paris, Association des Classiques Africains, Armand Colin.
- ROPIVIA, Marc Louis, 1981, « Les Fang dans les grands lacs et la vallée du Nil, esquisse d'une géographie historique à partir du Mvett », Paris, *Présence Africaine*, 120.
- ROPIVIA, Marc Louis, 1989, « Mvett et Bantuité : la métallurgie du cuivre comme critère de bantuité et son incidence sur les hypothèses migratoires connues », Théophile Obenga (sous la dir.), *Les peuples bantu. Migrations, Expansion et Identité Culturelle*, T.2, Paris, L'Harmattan.
- TOWO-ATANGANA, Gaspard, 1965, « Le Mvet, genre majeur de la littérature orale des populations Pahouines (Bulu, Béti, Fang-Ntumu) », *Abbia, Revue Culturelle Camerounaise*, Numéro spécial, 9-10.
- ZE, Moïse Lecourt, sd., *Le mvet. Un film camerounais*, Yaoundé, Mose's Films Productions.

ONEL : VERS UNE CREDIBILITE RENFORCEE ?

Par **Alain Didier OLINGA**, Juriste, FPAE, IRIC, Cameroun

L'ONEL est né en 2000 dans un contexte orageux. Procédant d'une approche gouvernementale essentiellement tactique et instrumentale, « comme les observatoires sont dans l'air du temps » avait dit le président Paul Biya, son aménagement technique initial était fort ambigu ; l'accueil qui lui a été réservé a été pour le moins sceptique, sarcastique, voire franchement hostile, dans l'opinion publique, dans la doctrine juridique locale et au sein d'une frange du microcosme politique. Sa composition originelle n'a pas inspiré confiance, avec notamment à sa tête M. Enoch Kwayeb aujourd'hui décédé ainsi que des membres « proches » du RDPC ou ployant sous d'autres incompatibilités. L'ONEL s'était mis toutefois à la tâche, vaille que vaille, du reste plutôt bien que mal. Malheureusement, la gestion désastreuse du double scrutin législatif et municipal de 2002, y compris les circonstances rocambolesques de son report, n'allaient pas épargner l'ONEL. Son rapport, remis à son destinataire présidentiel en décembre 2002, n'est publié qu'en 2004, peu avant la visite officielle du couple présidentiel au Royaume-Uni. Document honnête, et même courageux par endroits, riche de propositions qui ont conduit avant sa publication, aux réaménagements législatifs observés récemment. Le 22 décembre 2003, est promulguée en effet la loi modifiant certaines dispositions de la loi du 19 décembre 2000 portant création d'un observatoire national des élections. La modification aura concerné uniquement l'article 3 de la loi de 2000, réglant du même coup deux questions controversées : l'inscription de l'ONEL dans le temps, le processus de désignation de ses membres. Alors qu'auparavant l'ONEL n'était mis en place qu'en année électorale, le « mandat » de ses membres étant limité à la période électorale dont la délimitation restait problématique, maintenant les membres de l'ONEL sont nommés pour une période de trois ans renouvelable une fois. De même, alors qu'auparavant le Président de la République désignait souverainement les membres de l'ONEL, actuellement il est tenu avant cette désignation de « consulter » les partis politiques et la société civile. Aussitôt légiféré, aussitôt appliqué. Fin Janvier, début Février 2004, le Premier Ministre Mafany Musonge, sur instruction et en lieu et place du Président de la République, a procédé aux consultations idoines des partis parlementaires, des membres du Barreau, des responsables d'ONG de droit de l'Homme, des dignitaires ecclésiastiques, entre autres. Le 26 mai 2004, le Président de la République a signé le décret portant nomination des onze membres de l'onel : M. Mbouyom François Xavier (Président), Mme Diana ACHA Morfaw (Vice-Présidente), M. Abdoulaye Souaibou, Albert Ekono Na, Ali Kirna, Dieudonné Massi Gams, Me Ebanga Ewodo, Pr Marie Thérèse Obama, M. Cheikh Mohamed Ali Dewa, Me Nico Halle, Me Régine Dooh Collins. A défaut d'un accueil dithyrambique, l'on n'aura pas enregistré la levée de boucliers ayant suivi la nomination de la première équipe. Cela est de bon augure. Mais, il n'y aura pas eu d'état de grâce. Le 13 Juin, puis le 27 Juin 2004 pour Nkongsamba urbain, il lui fallait déjà superviser les municipales partielles. Juste un hors-d'œuvre bien léger, en attendant le plat de résistance que sera, sauf changement, la présidentielle d'Octobre prochain. Wait and see.

VERS UNE NOUVELLE STRUCTURATION DES ALLIANCES EN AFRIQUE CENTRALE CEMAC ?

Par **Joseph Vincent NTUDA EBODE**, UYII, FPAE (Cameroun)

La pratique politique et diplomatique actuellement en cours dans la sous-région CEMAC laisse apparaître une nouvelle configuration des alliances autour de deux couples : le couple Gabon-Congo (couple méridional) d'un côté, le couple Cameroun-Tchad (couple septentrional) de l'autre. Le premier, dont le lien semble plus matrimonial (le chef d'Etat gabonais est le beau-fils du chef d'Etat congolais) qu'économique, diffère du second qui repose essentiellement sur l'économie (pipe line Tchad-Cameroun). On a ainsi pu observer que lors de la dernière inauguration du terminal pétrolier du pipe-line à Kribi, seuls le Gabon et le Congo n'étaient pas représentés au plus haut niveau. Ces absences ont d'ailleurs rappelé celles du Président BIYA aux deux dernières rencontres sous-régionales, tenues à Brazzaville (CEEAC) et à Libreville (CEMAC). Si ces deux couples semblent donc désormais se faire face, d'un point de vue opérationnel cependant, le couple septentrional dispose de plus d'atouts que son concurrent méridional.

Certes, la contiguïté géographique du Gabon et du Congo, la composition sociologique de leur population, à côté de leur revenu par habitant relativement élevé (1910 \$ en moyenne) constituent des atouts déterminants. Mais trois handicaps majeurs limitent les capacités de ce couple à jouer durablement un rôle de locomotive dans la CEMAC. D'une part, sa puissance démographique cumulée (seulement 5 millions sur les 29 que compte la CEMAC), d'autre part, sa très faible densité au Km² (8 hab/km²) qui exige un important investissement humain et financier pour la sécurisation et, enfin, le fait que le Congo qui vient de vivre l'un des conflits les plus meurtriers de son histoire soit devenu un pays à reconstruire.

Comparé à son concurrent austral, le couple Cameroun-Tchad qui repose sur une solidarité économique plus consistante (comme l'illustrent le pipe-line et le projet *toujours* en négociation de l'interconnexion électrique de la capitale tchadienne au réseau d'électricité camerounais), semble plus apte à tenir durablement un rang de leadership sous-régional.

En fait, à côté de cette complémentarité économique, le Cameroun et le Tchad sont les deux pays les plus peuplés de la CEMAC (25 millions d'habitants sur les 29 de la CEMAC, soit 86% de la population totale), ont la plus importante densité (20 hab/km²), et partagent une situation géostratégique plus avantageuse (les seuls pays de la zone CEMAC à être situés dans les zones de contact non latines : le Cameroun partage sa frontière occidentale avec l'Afrique de l'Ouest, tandis que le Tchad est frontalier du Maghreb au Nord et de l'Afrique orientale à l'Est).

Lorsqu'on ajoute à tout ce qui précède les atouts propres du Cameroun : pays bilingue et le seul de la CEMAC à avoir entamé une véritable multinationalisation de ses entreprises, notamment dans les secteurs de l'assurance (Satellite Insurance et la Société Africaine d'Assurance et de Réassurance (SAAR) sont installées en Guinée Equatoriale et au Tchad) ; des banques (la Commercial Bank of Cameroun (CBC), compte deux filiales au Tchad (CBC-Tchad) et en Centrafrique (CBC-UBAC) - elle est en voie de démarrer en Guinée Equatoriale ; de son côté, Afriland First Bank a amorcé le processus en Guinée Equatoriale (CCEI Bank GE) et au Congo (CCEI Bank Congo)- ; des bâtiments et travaux publics (KACOCO, SADEG et FOBERD qui sont en Guinée Equatoriale, au Tchad et en Centrafrique) ; de la grande distribution (FOKOU est présent au Congo, au Gabon, en RCA et en Tchad) ; des services de transports (le cabinet OKALLA AHANDA est présent au Gabon avec compétence à Sao Tomé et Principe et au Tchad ; la SOTRATA (transit) et l'UTA

(United Transport Africa) sont présents au Tchad... On en vient à conclure que le Cameroun qui exporte en 1999, 29 millions de dollars de produits au Tchad contre 17 en Centrafrique, 16 au Congo, 23 au Gabon, et 12 en Guinée Equatoriale, dispose avec le Tchad, des ressources aujourd'hui susceptibles de canaliser les énergies sous-régionales en vue, pourquoi pas, de l'élargissement de la CEMAC à l'ensemble de la zone CEEAC.

Dans cette perspective, l'orientation de la Centrafrique et de la Guinée Equatoriale, Etats-tampons, situés entre les deux couples (dont les relations avec le couple septentrional semblent cependant déjà plus importantes que celles qui les lient au couple méridional), sera déterminante. Tout compte fait cependant, l'Afrique médiane latine est à la recherche d'un leader. A défaut d'en disposer d'un, c'est vers l'hypothèse de couples qu'elle semble tendre.

Bibliographie

DE L'UDEAC A LA CEEAC : L'INTEGRATION REGIONALE EN AFRIQUE CENTRALE EN QUESTION¹

Par **Joseph OWONA NTSAMA**

En amont de la réflexion sur les dynamiques d'intégration, du cadre macroéconomique et géopolitique ayant prévalu à l'émergence et à la consolidation du paradigme de l'intégration régionale en Afrique centrale et ; ce faisant, justifiant la stimulante réflexion produite par le Bureau pour l'Afrique centrale de la Commission économique des Nations unies pour l'Afrique [CEA], se trouve un ensemble de préoccupations légitimes liées à la consolidation de macrostructures telles l'Union européenne, le Mercosur [Marché commun du sud de l'Amérique], l'Alena [Accord de libre-échange nord-américain], et l'Asean [Association des nations du sud-est asiatique] et symétriquement la réaffirmation d'une conscience endogène de développement par cercles concentriques pour l'Afrique. Cela, au-delà du fond de légitimité historique qui puise sa source dans le panafricanisme des pères fondateurs comme Nkrumah.

Justifications

On comprend mieux par la suite pourquoi cette somme de textes fondamentaux résultera d'un séminaire sous-régional organisé par la CEA en 2002 à Addis-Abeba [Ethiopie] sur l'intégration régionale. Les discours d'escorte [Avant-propos et Préfaces] ayant planté le décor institutionnel, les trajectoires plurielles, les phases systématiques et complexes et la prospective du paradigme de l'intégration, et surtout esquissé de manière extrêmement ramassée quelques bilans et des perspectives dans la sous-région d'Afrique centrale, l'ouvrage se propose de par la qualité de ses contributions de réimpulser la réflexion sur un paradigme figé par des pesanteurs transnationales et internes. Et propres à chaque acteur institutionnel engagé dans le processus macroéconomique et géopolitique de la sous-région d'Afrique centrale.

Corpus

Divisé fondamentalement en cinq parties –la sixième étant une somme de témoignages qui lui confère davantage une coloration institutionnelle- la question de l'intégration régionale est passée en revue par des économistes de la sous-région et des responsables en charge des questions économiques de leurs pays respectifs. Ainsi retrouve-t-on des contributions utiles en sa première partie (pp.11-25) sur les conditions intrinsèques et extrinsèques de la réussite d'une intégration régionale effective qui s'inscrirait dans la durée ; la deuxième traitant de l'approche différentielle des bilans susceptibles d'être établis à ce jour (pp.29-82) ; les effets multiplicateurs tirés d'un environnement incitatif et compétitif par rapport à des avantages comparatifs issus des modules stratégiques tels les infrastructures et la monnaie font l'objet de la troisième partie (pp.85-186). La question de la congruence et de la convergence stratégique des politiques institutionnelles sur le plan transnational de la sous-région et l'avènement des

¹ *L'intégration régionale en Afrique centrale. Bilan et perspectives*, 2003, [sous la dir. de Hakim Ben Hammouda, Bruno Bekolo Ebe et Touna Mama] Commission économique pour l'Afrique. Bureau pour l'Afrique centrale, Paris, Karthala, 311p.

nouveaux acteurs dans le champ formel de l'intégration constituent respectivement la quatrième (pp.189-260) et la cinquième partie (pp.263-279).

Epilogue

L'ouvrage constitue donc incontestablement un plus dans la somme de contributions multiples et variées sur ladite question ; on peut notamment citer pour mémoire et de manière discriminatoire, [sous la dir. de Daniel Bach] Régionalisation, mondialisation et fragmentation en Afrique subsaharienne (Karthala, 1998). Cette réflexion s'adresse par conséquent aux spécialistes des questions d'intégration et en priorité aux universitaires et chercheurs. On pourrait lui reprocher sa forte tendance à un institutionnalisme républicain ; mais la question de l'intégration, de par ses enjeux, est bien une question qui ne saurait éluder cette variable. Pour le grand bien d'une réflexion dont la réalité phénoménologique est bien loin de livrer –à ce jour- tous les contours épistémologiques de son paradigme structurant.

Bibliographie

LA FRANCE MILITAIRE ET L'AFRIQUE COOPERATION ET INTERVENTIONS : ETATS DES LIEUX

**André DUMOULIN, co-édition GRIP-Edition Complexe,
N°224-225, Bruxelles 1997, 124 P.**

Par Jean Bosco OYONO

Vaste et délicate question que la coopération militaire française et l'Afrique ; cette relation se fonde avant tout sur des conventions bilatérales entre la France et divers Etats du continent. Elle couvre plusieurs domaines ; citons successivement :

- Les accords de défense (avec 8 pays du continent)
- Les accords d'assistance militaire technique (avec 18 pays concernés).
- Les accords de maintien de l'ordre et les accords de déploiement de militaires français en Afrique, appelés encore accords de « *forces de prépositionnement* ».

A cela, on peut également ajouter les ventes d'armes, le transfert de technologie, voir la coopération militaro-industrielle.

L'ouvrage note que la coopération vise plusieurs objectifs : politique, diplomatique, militaire, stratégique, culturel et économique. L'œuvre permet de comprendre une perception géopolitique de la France sur le continent, ainsi que les tenants et les aboutissements de la politique française sur le continent depuis au moins 40 ans.

Ensuite le livre aborde les acteurs de cette coopération militaire. Aussi complexes qu'ils soient, il examine l'enchevêtrement des intervenants du processus de décision, on peut noter les ministères de la coopération, des affaires étrangères, de la défense et même l'Elysée. Sans oublier les autres départements à l'instar de Matignon, du Secrétariat général à la Défense National (S.G.D.N) des Ministère de l'Economie, des Finances, de l'Industrie ainsi que celui de l'Intérieur. A cela s'ajoute des réseaux parallèles. Chacun, à un degré divers et avec des pouvoirs bien définis est directement impliqué dans la coopération militaire française en Afrique.

L'ouvrage traite aussi un autre aspect de la coopération : les interventions militaires françaises en Afrique. Après avoir établi un bilan des interventions depuis les indépendances, l'auteur essaie d'élucider ce qui a motivé telle ou telle opération.

Enfin, en perspective l'œuvre traite l'orientation nouvelle de la coopération militaire. Le monde bouge, la guerre froide a pris fin, la configuration géopolitique et géostratégique mondiale impose de nouvelles réflexions coopératives.

Dans cette vision, le concept RECAMP (renforcement des capacités africaines au maintien de la paix) occupe une place de choix. Ce concept sort du pré-carré colonial, pour s'élargir à tous les pays africains et met l'accent sur le maintien et la culture de la paix en Afrique ; dans cette optique,

- au niveau des formations dispensées, on intègre la notion de droit de l'Homme et l'esprit républicain qui doit désormais animer les forces de défense du continent..
- Sur le plan opérationnel, le concept RECAMP associe d'autres pays européens ainsi que les pays comme les Etats-Unis qui s'intéressent à l'Afrique et qui veulent aider le continent à relever de nouveaux défis, à condition que l'Afrique soit elle-même au centre de décision.

Une parmi les nombreuses publications du GRIP (Groupe de Recherche et d'Information sur la paix et la Sécurité), le livre d'André DUMOULIN s'adresse essentiellement à ceux qui s'intéressent à la présence française en Afrique de manière générale et à sa présence militaire en particulier. Sujet pas souvent facile à traiter, parce qu'il relève des « non-dit », des tabous et de secret-défense.

L'ouvrage laisse souvent le lecteur perplexe quant aux vrais motivations de certaines interventions de l'armée française ; illustration de la difficulté qu'il y a à traiter tous les sujets qui tournent autour de la « *françafrique* ».

ECONOMIES LOCALES ET STRATEGIES DE DEVELOPPEMENT LOCAL

Par **Laurent Parrot** – Economiste - CIRAD, BP 2572, Yaoundé, Cameroun – Juin 2004

Des villes invisibles aux économies locales

Comment faire le lien entre la mondialisation et les conditions de vie des ménages ? On peut dire en schématisant que deux sphères coexistent en même temps dans le monde d'aujourd'hui. Il s'agit d'abord de la sphère économique qui, par la mondialisation des échanges, a créé un gigantesque marché unique dominé par la concurrence et la compétitivité. Les lois qui la régissent sont celles de la macro-économie et de la productivité. La deuxième sphère est celle des individus, des ménages qui sont exclus de la croissance générée par la sphère économique mondiale et qui, de fait, élaborent des stratégies alternatives de développement.

Une étude a été accomplie en 1995 à Muea, une petite ville localisée au pied du Mont Cameroun dans la zone anglophone du Cameroun dans le cadre de recherches doctorales, en partenariat avec l'IRD, le Service de Coopération et d'Actions Culturelles et l'université de Paris I Panthéon-Sorbonne. Muea fait partie de ces villes virtuellement invisibles pour la plupart d'entre nous. Des villes que l'on traverse rapidement en voiture sans leur prêter beaucoup d'attention. Ces localités apparaissent certes sur les cartes et on leur soupçonne un peu d'activités agricoles mélangées à un brouhaha urbain, mais dans quelle mesure ? De quoi les habitants vivent-ils ? Leurs ressources reposent-elles uniquement sur l'agriculture ? Les cultures de rentes sont-elles toujours au centre de leurs activités ? Ces localités sont-elles réellement affectées par les échanges mondiaux ? Des villes virtuellement invisibles parce que les recensements ne les font que difficilement sortir de l'ombre. Le recensement national de 1987 n'indiquait qu'un ménage et trois personnes pour la localité de Muea. Il s'avère que 1505 familles y ont été comptabilisées en 1995. Forcément négligées puisque invisibles, ces villes risquent pourtant de regrouper les trois-quarts de la population d'un pays comme le Nigeria en 2050. Ce pays comptera alors près de 300 millions d'habitants.

Le cas de la ville de Muea

Plusieurs séries d'enquêtes ont permis d'évaluer toute l'économie de la ville de Muea. Un recensement a permis de comptabiliser l'ensemble de la population (1505 ménages) ; une enquête auprès d'un échantillon de 300 ménages a permis de d'évaluer avec précision leurs conditions de vie ; une enquête auprès du marché a permis d'évaluer la production agricole et les échanges avec le reste de la région ; enfin, une enquête auprès des associations financières a permis d'appréhender un système de financement et de sécurité sociale mis en place en faveur de la population. Le Produit Local Brut (PLB) de la ville de Muea a été évalué à deux milliards de F CFA, soit plus de 500 dollars de revenus par an et par personne en moyenne. La production agricole représente 60 pour cent du PLB, le secteur urbain 25 pour cent et l'élevage 15 pour cent. Le café et le cacao, cultures d'exportation, ne représentent plus que 3 pour cent de la richesse créée.

Des économies locales au développement local

Il est possible de relier les politiques globales aux conditions de vie des ménages agricoles. Ce cadre d'analyse doit être suffisamment spécifique pour pouvoir intégrer les caractéristiques fondamentales des mécanismes locaux au niveau des ménages mais aussi suffisamment agrégé pour intégrer des variables plus globales. Il faut aussi un cadre qui prend en compte les interactions entre les différentes catégories de ménages situés dans un même environnement. Cette dimension existe en Afrique, c'est le village ou la petite ville. Les villages ou les petites villes sont dotées de structures politiques, économiques et sociales en constante interaction. L'étude la ville de Muea a donc consisté à la mesurer, à évaluer ses structures, ses flux, ses échanges, son organisation afin d'y détecter les potentialités économiques et sociales. Autrement dit, nous avons cherché à en comprendre le fonctionnement.

En fait, le cas de la ville de Muea montre que les économies locales constituent l'un des leviers du développement national. Le dynamisme de la ville de Muea se traduit par une forte attraction de migrants et contribue au passage à la fixation des populations et à l'accumulation des richesses. Cette ville constitue l'une des nombreuses localités qui ont su s'adapter, à leur échelle, à leur rythme, à la fois sur le plan économique, mais aussi au niveau social et politique. En effet, cette ville est parvenue à faire cohabiter pacifiquement près d'une soixantaine d'ethnies différentes et dont les autochtones ne représentent plus qu'une petite minorité de la population.

Loin des négociations internationales, pourtant nécessaires, la ville de Muea est représentative de ce que l'on pourrait appeler les économies locales informelles et prospères. Cette ville est l'exemple du dynamisme et de la créativité d'un grand nombre d'économies locales qui regroupent des parts croissantes de la population. Ces économies locales ont su faire face aux mutations mondiales en adoptant de nouvelles stratégies de survie, en substituant par exemple des produits agricoles locaux aux produits agricoles de rentes. Les enjeux actuels consistent désormais à les faire sortir de l'ombre.