

L'image photographique dans la chanson congolaise : du jeu de création au sens caché

Dieudonné Moukouamou Mouendo, (UMNG)

dieudomoukouamou@gmail.com

Résumé

Cette étude porte sur l'image photographique dans la chanson congolaise. Elle vise à montrer que la photographie nourrit une part de l'imaginaire des chanteurs de la République du Congo et de la République démocratique du Congo. Il y est question d'examiner, de décrypter et d'analyser, comme des textes littéraires, les extraits de chanson dans lesquels l'image photographique est évoquée comme trace rémanente du passé ou comme forme d'expression métaphorique permettant de dire à la fois les désirs, le manque, l'absence ou les aspirations sociales. Dans cette étude, l'approche des textes est interdisciplinaire. Les réflexions tournent autour de trois axes : l'image photographique comme leurre et expression des fantasmes, moyen détourné d'une revendication raciale et réceptacle de souvenirs d'amour.

Mots clés : image photographique, chanson congolaise, souvenirs, fantasmes, forme d'expression.

Abstract

This study focuses on the photographic image in Congolese song. It aims to show that photography feeds part of the imagination of singers from the Republic of Congo and the Democratic Republic of Congo. It is a question of examining, deciphering and analyzing, like literary texts, excerpts from songs in which the photographic image is evoked as a lingering trace of the past or as a form of metaphorical expression making it possible to say both desires, lack, absence or social aspirations. In this study, the approach to the texts is interdisciplinary. The reflections revolve around three axes: the photographic image as a lure and expression of fantasies, a diverted means of a racial claim and a receptacle for memories of love.

Keywords: photographic image, congolese song, memories, fantasies, form of expression.

Introduction

Dans sa diversité de formes et de tons, la chanson congolaise est dynamique. Bien qu'enracinés dans leur terroir, ses créateurs demeurent ouverts au monde et s'inspirent aussi bien des réalités socioculturelles de l'Afrique précoloniale que de la culture urbaine et des bouleversements sociopolitiques et technologiques qui ont

marqué l'histoire mouvementée des peuples de ces deux pays situés entre l'une et l'autre des deux rives du fleuve Congo. Il est donc question d'un type de chanson qui ne passe rien sous silence et dans lequel « la musique et l'histoire se soutiennent par une vision complète des événements rythmant la marche des peuples et des hommes » (S. Bemba, 1984, p. 114).

En réalité, les chanteurs congolais peignent avec la même énergie et le même génie le social et le politique, la vie et la mort, l'homme et la femme, les amours conquises ou perdues, les aspirations individuelles et sociales. Dans la réalisation de cette fresque sociale aux couleurs multiples et variées, l'image photographique occupe une place importante. Les instants de la vie qu'elle permet de saisir et de fixer dans le temps nourrissent une bonne part de l'imaginaire des chanteurs et se prêtent à lire comme des traces rémanentes d'un passé heureux ou malheureux et d'un certain nombre de représentations symboliques des problèmes qui minent la société congolaise dans sa diversité et dans ses mutations.

Cette étude n'est pas la première du genre. Il en existe déjà un certain nombre dont les plus récentes sont, entre autres, *La parole de l'Autre dans la rumba congolaise*¹ et *La rumba congolaise. Pistes pour des recherches nouvelles*². Cependant, aucune de ces études ne traite de l'image photographique. Ce qui nous conforte à l'idée d'ouvrir une piste nouvelle.

Le corpus de cette étude est composé de dix chansons choisies du fait que l'intrigue de l'histoire chantée se construit autour de l'image photographique. L'objectif n'est pas de transcrire et d'analyser les chansons dans leur entièreté, mais d'en transcrire et d'en analyser les extraits les plus significatifs en lien avec notre objet d'étude. Il s'agit, notamment, de faire une lecture fragmentaire des textes, dans une sorte de déconstruction et de reconstruction. Cela dit, le travail consiste à saisir, par des outils d'analyse à la fois littéraires et inter-médiatiques, le sens caché des images photographiques verbalisées dans les textes des chanteurs de la République du Congo et de la République démocratique du Congo.

La problématique se construit autour de deux questions. Que représente l'image photographique dans la chanson congolaise ? Quels types d'informations y suggère-t-elle ? Trois hypothèses sous-tendent la réflexion. Premièrement, l'image photographique n'est pas un simple artifice, mais elle est une forme de langage. Deuxièmement, l'image photographique est un leurre et un véhicule de fantasmes et

¹ Bienvenu Boudimbou, 2018, *La parole de l'Autre dans la rumba congolaise*, Paris, L'Harmattan.

² Joachim Emmanuel Goma-Théthé et all. (dir.), 2002, *La rumba congolaise. Pistes pour des recherches nouvelles*, Paris, L'Harmattan.

de faits sociaux. Troisièmement, l'image photographique est un réceptacle de souvenirs.

Dans un élan interdisciplinaire, les analyses de cette étude se sont appuyées sur l'approche thématique, l'herméneutique et la théorie de l'intermédialité. Ces approches ont permis de faire une analyse fragmentaire des extraits de textes renvoyant à la photographie et d'en dégager les thèmes majeurs. La notion de thème est, ici, prise non pas sous l'angle de la linguistique, mais sous celui de la critique thématique. En effet, « le thème selon la critique thématique est un signifié individuel, implicite et concret ; il exprime la relation affective d'un sujet au monde sensible ; il se manifeste dans les textes par la récurrence assortie de variations ; il s'associe à d'autres thèmes pour structurer l'économie sémantique et formelle d'une œuvre » (M. Collot, 1988, p. 81). Son caractère implicite signifie qu'en critique thématique, le thème n'est pas établi, il est plutôt supposé. Le travail sur les textes, en rapport avec les approches choisies, consiste donc, entre autres, à expliquer, ou du moins, « à déchiffrer le sens caché dans le sens apparent, à déployer les niveaux de signification impliqués dans la signification littérale » (P. Ricœur, 1969, p. 16). Pour ce faire, nous nous sommes appuyé, de temps à autre, sur la dimension anthropologique, sociologique et historique des faits pour interpréter certaines images qui peuvent être perçues comme une expression de l'inconscient collectif ou individuel de l'artiste.

Trois axes constituent la charpente de l'étude. Il est d'abord question d'analyser l'image photographique comme un leurre et une expression de troubles émotionnels et sentimentaux ; ensuite, de montrer que l'image photographique est un prétexte pour traiter des questions de races et de croyances ; enfin, d'examiner l'image photographique comme un réceptacle de souvenirs enfouis dans l'inconscient individuel ou collectif.

1. L'image photographie : un leurre et une expression de troubles émotionnels

Dans le cadre de cette étude, la lecture et l'analyse critique de l'image photographique s'inscrivent dans la perspective de ce que Laurent Jenny appelle la verbalisation. En effet, estime-t-il : « La substance signifiante du texte se doit d'être uniformément verbale ou verbalisée, même si elle emprunte à un système signifiant de type figuratif » (L. Gignoux, 1976, p. 272).

Certes, il est, ici, question de rapport entre texte chanté et art non verbal – en lieu et place des textes écrits et des œuvres relevant des autres arts –, mais les principes de lecture et d'analyse seront les mêmes. C'est pourquoi, paraphrasant Anne Claire Gignoux (2005, p. 39) à propos de la prise en compte par l'intertextualité des œuvres

d'art pictural et musical, nous affirmons que cette étude prendra en compte les images photographiques, « [...] à condition que celles-ci soient verbalisées » (A. C. Gignoux, 2005, p. 39) d'une manière ou d'une autre. En l'absence de la dimension figurative de l'image photographique, la lecture et l'analyse ne prendront en compte que les éléments que leur inspire l'évocation ou la description que les chanteurs font d'elle dans le texte chanté dans lequel elle est insérée.

En effet, dans la chanson congolaise, il s'établit un dialogue entre le texte chanté, relevant d'un art verbal, et l'image photographique, produit d'un art non verbal. Les images photographiques n'y sont pas perçues grâce aux yeux : elles se dévoilent plutôt à travers les discours évocateurs des chanteurs. Il est, dans l'ensemble, question d'images imaginaires servant de prétexte au chanteur pour peindre son paysage intérieur fait de rêves, de désirs, assouvis ou non, ainsi que d'illusions et de fantasmes. La notion de fantasme est ici entendue comme une production d'imagination par laquelle le sujet cherche à échapper à l'emprise de la réalité, tandis que celle de leurre se définit comme une tromperie, une illusion. C'est dans la perspective de tromperie que s'inscrivent les chansons « Atipo » de Pamelou Mounka et Youlou Mabiala, « Kuela mambu » de Hardos Massamba et « Frère Edourd » de Madilu Système. L'image photographique apparaît dans ces chansons en langue lingala (pour la première) et l'ari (pour la seconde) comme un leurre permettant d'éclipser une réalité physique moins envieuse dans l'espoir d'illusionner un potentiel conjoint.

Dans « Atipo », par exemple, Pamelou Mounka et Youlou Mabiala chantent :

Atipo azali étudiant na Poto
Atindi mokanda épayi ya baboti ba yé
Alobi na bango ba lukela ye mwasi a bala
Ba sala mariage na procuracy
Pe ba tindéla yé mwasi
Atindi bango photo couleur
Ba lakisa photo ya Atipo na ba fille nionso ya quartier
Pe ba poni Marie-Elisa
Marie-Elisa a ndimi kobala Atipo
A luli Atipo na photo couleur

Traduction

Atipo est étudiant en France
Il écrit à ses parents
Il leur demande de lui trouver une femme
D'organiser un mariage par procuracy
Et de la faire voyager pour qu'elle le rejoigne en France
Il a envoyé à ses parents une photo couleur

Pour qu'ils la montrent à toutes les filles du quartier
Ses parents ont porté leur choix sur Marie-Elisa
Marie-Elisa a accepté d'épouser Atipo
Elle a aimé Atipo à travers une photo en couleur

Dans cet extrait, les artistes présentent un phénomène atypique de rapprochement de conjoints : le mariage par procuration. Ce type de mariage, qui se célèbre en l'absence de l'un ou l'autre conjoint, se réalise par un simulacre de cérémonie. Dans une théâtralisation orchestrée par les familles des mariés, un membre de la famille du futur conjoint, géographiquement éloigné, se substitue à l'absent, le temps de la cérémonie.

Il est nécessaire, cependant, de préciser que nombreux de ces mariages par procuration sont des mariages arrangés, avec à la clé, des conjoints qui se connaissent peu ou pas du tout, et qui espèrent apprendre, avec le temps, à se connaître et à s'aimer. Pamelou Mounka et Youlou Mabiála construisent donc leur intrigue autour de la problématique des mariages par procuration, entre des futurs conjoints qui ne se connaissent pas. Les artistes mettent en scène un garçon et une fille : Atipo et Marie Elisa. Le garçon, présenté comme un étudiant, vit en France. A l'aide de sa photographie, il espère conquérir le cœur de n'importe quelle jeune femme vivant au Congo, son pays d'origine où vivent ses parents. Dans une sorte de narration chantée, les artistes décrivent la démarche suivie par Atipo : il a envoyé sa photographie en couleur de lui et a demandé à ses parents de la montrer aux jeunes filles du quartier en leur demandant si l'une d'elles serait intéressée de se marier à Atipo par procuration et de le rejoindre en France après la cérémonie de mariage.

Marie Elisa, l'élue de ce jeu du hasard, ne connaît Atipo que par l'image photographique que lui ont montrée les parents de son futur conjoint. Pourtant, elle cède à la tentation et dit oui au mariage. La suite de la narration est un exposé sur la désillusion de la jeune femme. En France, lors de sa première rencontre avec son nouveau mari, Marie Elisa réalise que l'homme, le vrai, ne ressemble en rien à celui qu'elle avait vu sur la photographie embellie par le jeu des couleurs. Découvrant l'arnaque dont elle a été victime, elle voit toutes ses certitudes s'effondrer. Elle cherche à renoncer au mariage et à rentrer au pays. Pamelou Mounka et Youlou Mabiála ne dressent pas de portrait valorisant ou dévalorisant d'Atipo. Les chanteurs laissent le soin aux mélomanes de deviner le contenu de ce portrait qui, à en juger par la réaction de Marie Elisa, est sans doute peu reluisant. Marie Elisa désespérée, refuse de passer la nuit avec son nouveau mari.

Dans le même élan, Hardos Massamba, dans la chanson « Kuela mambu », satirise le mariage arrangé. Dans ce cas précis, c'est un jeune garçon de dix-huit ans,

vivant à Brazzaville, qui reçoit une photographie de sa future épouse choisie par ses parents, parmi les femmes du village. Le jeune homme découvrira, avec amertume, le jour du mariage, que contrairement à ce qu'il avait vu sur la photo, la femme choisie pour lui était d'un autre âge. La photo datait du temps où elle était jeune. Par la voix du chanteur, le jeune homme décrit avec sarcasme, mais non sans regrets, une femme-hippopotame, bien vieille, avec de gros yeux hors des orbites pareils à des aubergines, de gros pieds, de grosses lèvres et qui, la nuit, ronfle comme une chaîne-musicale. Au terme de ses descriptions dépréciatives, le garçon conclut en disant qu'il a failli renoncer à ce mariage, mais a dû se résigner de peur d'être ensorcelé par ses parents qui prendraient son refus pour un déshonneur.

Comme dans les chansons de Hardos Massamba et Youlou Mabiala, Madilu Système, dans la chanson « Frère Edouard », fait jouer à l'image photographique la fonction d'un leurre. Ici, il est question de l'image photographique du Christ. L'artiste théâtralise le comportement d'un homme nommé Frère Edouard, qui arbore les images photographiques du Christ sur sa voiture et sur les murs de sa maison pour se donner l'image d'un homme gentil et aimable comme le Christ, alors qu'il ne l'est pas. En effet, servant de prête-voix à l'épouse de Frère Edouard, Madilu Système le dépeint comme un homme fourbe, égoïste et incapable de pardon. Ainsi, chante-t-il : « Frère Edouard yékola pe ko kaba, yékola pe ko limbisa ». Ce qui veut dire « Frère Edouard apprend aussi à être gentil et à offrir ton pardon ».

2. L'image photographique et la problématique de la race et des croyances

L'image photographique est aussi prise par les chanteurs comme un prétexte pour traiter des questions de race et de croyances. Verkys Kiamuangana est celui qui s'illustre le mieux dans cet exercice, notamment avec « Na komitunaka ». Cette chanson qui coûta à son compositeur son excommunication de l'Église catholique pose la problématique de la race en termes de manichéisme Blanc/Noir. L'artiste y caricature l'imagerie chrétienne dans laquelle toutes les valeurs positives sont incarnées par l'homme blanc, tandis que l'homme noir est peint comme la représentation symbolique du diable, du malin et du mal. En effet, à travers la voix de Sam Manguana, Verkys Kiamuangana déclare :

Nzambé na Komitunaka
Babuku ya Nzambé tokomonaka boyé
Basantu nionso photo sé mindélé
Banzélu nionso bango sé mindélé.
Soki Zabulu photo sé moto moyindo.

Injustice éwuta wapi ?

Traduction

Mon Dieu, je m'en suis toujours interrogé
Dans les livres Saints chrétiens voici ce que nous constatons
Tous les saints sur les photos sont des Blancs
Tous les anges aussi sont des Blancs
Lorsqu'il s'agit du diable sur la photo, c'est toujours un homme Noir
D'où vient cette injustice ?

Le questionnement de Verkys se veut philosophique. L'artiste tente de cerner l'origine des malheurs de l'homme noir, notamment les raisons de l'injustice et du racisme dont il victime partout, y compris dans les milieux religieux chrétiens où les hommes sont censés être égaux devant Dieu. L'artiste se demande, par exemple, pourquoi anges et saints représentés dans les églises catholiques sont tous Blancs et le Diable toujours noir. L'objectif visé par l'artiste est de montrer que l'opposition Noir/Blanc créée par le catholicisme, à travers son imagerie chrétienne, a eu pour conséquences de desservir l'homme noir, allant jusqu'à justifier la traite négrière et la colonisation sous le prétexte de la Civilisation dont l'un des canons devrait être la christianisation de ceux que l'on considérait alors comme des sauvages sans culture ni civilisation, et qui n'ont pas d'histoire. De fait, Verkys Kiamuangana ne se limite pas à la photo, son discours chanté intègre aussi la sculpture en essayant d'ancrer le tout dans le champ religieux et pose non seulement la problématique de l'inégalité des races, des cultures et des croyances, mais aussi celle du rôle de l'Eglise dans l'assujettissement de l'homme noir :

Ba noko bakanga biso mayélé boyé
Bikeko ya ba koko bango baboyaka
Kisi ya ba koko bango ba ndimaka té
Kasi na ndako ya Nzambé biso to monaka
To kosambéla chapelet na maboko
To kosambéla bikeko bi tondi ndako
Kasi bikeko ya ngo sé mindélé
Ponanini Nzambé ?

Traduction

Les Blancs nous aveuglèrent
Ils nient les sculptures de nos ancêtres
Ils ne tolèrent pas les produits de notre pharmacopée
Mais voici ce à quoi nous assistons dans les églises
Nous prions chapelet en main
Nous prions avec tout autour des sculptures

Mais ces sculptures ne représentent que l'homme Blanc
Pourquoi cela mon Dieu ?

Verkys Kiamuangana ne revendique pas seulement une meilleure représentation de l'homme noir au sein de l'église. Il appelle aussi à une meilleure prise en compte des cultures africaines ancestrales, symboliquement représentées, ici, par les sculptures des ancêtres et la pharmacopée. Au-delà de cet appel, il est probable de lire une invitation à la prise en compte des divinités ancestrales incarnées dans les sculptures, en rendant à ces objets d'art leur dimension religieuse et leur fonction première qui n'est pas la beauté mais le sacré.

Dans le sillage de Verkys, Hardos Massamba, dans la chanson « Mu kanda Nsona », qui en français signifie « La peau noire », questionne les relations Noir/Blanc, notamment sur le fait que les Noirs croient en des prophètes Blancs et doutent des prophètes Noirs. Il revisite la problématique du messianisme congolais en appelant à croire en Kimbangu et Matsoua³.

La croyance ne se limite pas, cependant, à l'aspect religieux. Elle intègre aussi les idées reçues sur la mort ainsi que sur le rapport de l'homme à l'univers. C'est ainsi qu'elle se dévoile à travers la chanson « Wélé » du musicien Zao comme un élément à la fois physique et métaphysique :

« Ô wélé kuaku ya
Kani nsamu wa nsa kuntela ya
Bu wélé buwélé ngé muatu
Kani mukanda wantabikila
Kunshisila photo gana gambu
Ah na kutadilanga
Ni nge ni nge ni kwe tombe
Wayiketi lumbembeba
Ni nge ni nge ni kwe banzi
Wayiketi lumbembeba
Lumbembeba wayika ntima na pépé
Tsifulu ti kamona tsia yandi
Lembeka ntimani hambe bulawuki wantélé »

Traduction

Ô tu t'en es allée
Sans me dire un mot
Toi qui t'en vas

³ Figures prophétiques qui ont donné naissance au Kimbanguisme, pour le premier, et au Matsouanisme, pour le second. Le kimbanguisme et le matsouanisme sont deux religions d'origine africaine fortement implantées en République du Congo et en République démocratique du Congo.

Et si tu pouvais m'envoyer ne fut-ce qu'une lettre
Laisse pour moi une photo au carrefour
Pour que je te vois de temps à autre
C'est toi que je cherche partout
Je suis devenu comme un papillon
C'est à toi que je pense tout le temps
Je suis devenu comme un papillon
Le papillon a toujours l'esprit agité
Chaque fleur qu'il voit est à lui
Apaïse mon âme car tu m'as infligé une folie.

De son vrai nom Zoba Casimir, Zao livre ici une chanson d'amour. Mais, au-delà du rythme Zouk-love que lui donne l'artiste, cette chanson n'en demeure pas moins funèbre par les métaphores employées et le thème de la séparation tel qu'il y est abordé. L'artiste théâtralise la séparation amoureuse en caricaturant une épouse éplorée et délaissée qui pleure son amour, comme une veuve ou un veuf pleurerait son conjoint défunt. Il y est question d'une femme implorant l'homme parti en lui demandant de lui laisser une photographie au carrefour et, surtout, d'apaiser son âme tourmentée par la folie due à la séparation. Le jeu de création, sinon de récréation du texte par l'artiste est ingénieux au point qu'il mérite que l'on s'y attarde un moment. En réalité, Zao procède à un travail de réécriture. Il s'inspire d'une chanson funèbre très populaire chez les Kongo, notamment chez les Manianga et les Sundi. Cette chanson que certains désignent par « Wele », d'autres par « Mama Lolo » se chante ainsi qu'il suit : « - Mama lolo ! /- Mame mame eh mama Lolo ku nsisila photo hana hambu na ku moninanga tu hambani yaye ». Cet extrait qui, en français, peut se traduire en ces termes : « Maman, aujourd'hui, laisse-moi une photographie de toi au carrefour pour que je me souvienne de toi, après la séparation », donne à l'idée de la séparation une dimension métaphorique dont le sens suggère l'idée de la mort. Ce faisant, Zao joue avec les images et oriente, sans doute inconsciemment, la lecture de son texte vers un pan de la cosmogonie Kongo⁴.

Dans le mythe de Mudumango, les Kongo perçoivent la mort comme une séparation due à un voyage soit vers le village des ancêtres, où sont censées se retrouver les bonnes âmes, soit vers une direction moins envieuse, réservée aux méchants, appelés à se transformer en arbre ou en animal. Cette idée de réincarnation sous la forme animale est ingénieusement mise en scène dans la chanson « Mboyo, osali ngai nini » où, Nguashi Ntimbo s'interroge sur son obsession pour sa bien-aimée

⁴ Les Kongo sont un ensemble de groupes ethniques originaires de l'ancien royaume Kongo. Ils sont installés en République du Congo, en République démocratique du Congo, en Angola et un peu au Gabon.

Mboyo. L'artiste dit être prêt à se sacrifier pour son amour : « Mboyo osali ngai nini/ Mboyo otia ngai wapi/ Na koma niama likambo te ». Cet extrait peut, en français, se traduire par « Que m'as-tu fait, Mboyo ? Où me mis-tu ? Que je meure, que je me transforme en animal, qu'importe ».

Il est nécessaire de préciser que, dans cette croyance kongo, le voyageur est censé passer par un carrefour qui marque la frontière entre le monde des vivants et celui des morts. Ce carrefour constitue le lieu de rendez-vous avec Ndundu, fille de Mudumango dont le rôle consiste à faire la sélection des âmes, en séparant les bonnes des mauvaises. Ce carrefour de séparation nourrit chez les kongo un imaginaire collectif auquel, le temps et le modernisme aidant, certaines communautés ont ajouté la photo souvenir que celui qui reste demande à celui qui s'en va.

3. L'image photographique comme réceptacle de fantasmes et de souvenirs d'amour

Au-delà du fait qu'elle serve parfois de leurre pour conquérir un ou une bien-aimé(e), l'image photographique est, en matière d'amour, source de fantasmes et réceptacle de souvenirs. Dans le cadre des fantasmes, un cas paraît intéressant. C'est celui de la chanson « Photo ya Madjesi » du Trio Madjesi, accompagné par l'orchestre Sosoliso. Les artistes y mettent en scène une femme qui avoue sans gêne son amour inconditionnel et sans limite pour le Trio Madjesi dont elle dit garder jalousement la photographie au fond de son soutien gorge. C'est ce qui se lit dans le refrain : « photo ya Madjesi na ko bomba na soutien ». La photographie, dans ce contexte, est présentée comme « objet-symbole » d'un amour éloigné, mais présent dans le cœur, impossible, mais réel par le rêve et le fantasme. Pour tout dire, elle est l'objet symbole d'un amour obsédant et irrationnel. L'endroit choisi pour garder l'objet de ses fantasmes – le soutien gorge – représente symboliquement l'intimité et l'amour, sans oublier la vie que préfigurent les seins de la femme. Les Madjesi sont, pour ainsi dire, l'amour de sa vie, celui pour lequel elle est prête à se battre et à prendre des coups.

Par ailleurs, l'image photographique ne parle pas seulement d'obsession et de la séparation due à la mort. Elle est aussi au centre des séparations dues à l'éloignement géographique des conjoints. Dans ce contexte, la carte photographique prend la dimension d'une image de substitution du fait qu'elle remplace l'être éloigné. Cependant, au lieu de combler le vide laissé par l'être parti et d'apaiser l'amoureux délaissé, l'image photographique l'enfoncé de plus bel dans le chagrin dû à la nostalgie.

Dans l'ensemble, l'image photographique consiste à saisir, à immobiliser et à immortaliser les instants de la vie dont on aimerait sauvegarder les souvenirs. Elle est,

de fait, inséparable du souvenir, c'est-à-dire d'un passé, heureux et malheureux, dont on souhaiterait garder les traces. Cela conforte l'image photographique dans sa fonction de trace rémanente du passé. Dans la chanson congolaise, les souvenirs dominants véhiculés à travers les images photographiques sont ceux qui évoquent des amours éloignées et des amours perdues. Dans « Coucou », par exemple, une composition de Do Akongo, interprétée par Koffi Olomidé, l'artiste affirme :

Coucou kobanza nga na photo té
Po na si na changea
Na koma na ndzoto ya mama Yemo
Ndzoto ya Ethiopie
Na koma sé kozéla liwa na nga
Na zonga mabélé
Na koma sé kozéla liwa na nga
Na zonga putulu

Traduction

Coucou, ne m' imagine pas en te référant à la photo souvenir
Parce que je ne suis plus le même
J'ai désormais un corps de Mama Yemo
Un corps d'Ethiopie
Je n'attends juste la mort
Pour que je retourne à la terre
Je n'attends que la mort
Pour que je redevienne poussière

L'amoureux délaissé se présente, dans cet extrait, comme un être rongé par la maladie dont le corps squelettique présage une mort imminente. Les expressions métaphoriques « corps de Mama Yemo » et « corps d'Ethiopie » confortent l'idée de l'amaigrissement ainsi que celle de la mort. La première, « corps de Mama Yemo », est une représentation imagée des malades hospitalisés à l'hôpital Mama Yemo de Kinshasa. Ce centre hospitalier est présenté par l'artiste comme le lieu où sont internés les cas désespérés, des malades amaigris et à l'article de la mort. La seconde, « corps d'Ethiopie », fait penser aux corps squelettiques dont les images étaient diffusées par les médias du monde entier pendant la guerre civile et la sécheresse qui ont ravagé l'Ethiopie dans les années quatre-vingt. Ces images qui ont marqué nos mémoires d'enfant – au point de nous amener à penser que tous les Ethiopiens étaient squelettiques et faméliques – ont dû laisser des traces dans la mémoire du compositeur de la chanson. L'artiste utilise ces images-chocs pour attendrir une bien-aimée dans l'espoir qu'elle le prenne en pitié et accepte de lui apporter son soutien et son amour.

Cette description du corps squelettique rappelle les mots de Pierre de Ronsard dans le poème « Je n'ai plus que les os », du recueil *Derniers vers* (1586).

Comme Koffi Olomidé, plusieurs chanteurs congolais usent de la carte-photographique comme d'une image-prétexte pour dire la douleur de l'amoureux délaissé. C'est le cas de Simaro Lutumba dans la chanson « Masuwa » :

Photo otikélaki nga na libongo
Nakati ya motéma ékoma ndé élili
Namonaka na nzéla esika nionso nakokéndé
Na béléla na mosika élili ébungi
Pizuani na béli ba souci ya lamulu

Traduction

La photographie que tu m'as laissée sur le quai (port)
Est devenue, dans mon cœur, une silhouette
Que j'aperçois partout où je vais
Quand je la hèle la silhouette disparaît
Pizuani je souffre de soucis de l'amour

Dans cet extrait, le chanteur présente l'amour comme un mal dont il souffre, « na béli souci ya lamulu ». La séparation avec sa bien-aimée partie pour un voyage n'est que momentanée, mais il la vit avec peine. La photographie que sa bien-aimée lui a laissée en souvenir, sur le quai, avant d'embarquer dans un bateau, est perçue comme un outil de supplice. Elle renforce le malaise et le sentiment d'abondant. En tant qu'objet de substitution, la photographie ne suffit donc pas pour combler le vide dû à l'absence de l'être aimé. Elle est plutôt, pour le délaissé, source d'obsession et des soucis qui le rongent de l'intérieur. La chanson de Fernand Mabala, « Libumu ya ndéké », extrait de l'album *Dévaluation*, s'inscrit dans le même sillage. Son titre, « Libumu ya ndéké », signifie « le ventre de l'oiseau » et renvoie métaphoriquement à l'avion. Il est l'expression du voyage par vol qui sépare momentanément l'homme de sa bien-aimée :

Photo otikéli ngäi
Image ya consolation
Na ko lela
Na ko kanissa, sé mobimba nayo

Traduction

La photographie que tu m'as laissée,
Image de consolation
Je regarde et je pleure
En pensant à toi en vrai

La carte-photographique, censée faire oublier l'absence de la bien-aimée, ne parvient pas à combler le vide qu'elle a laissé. Au contraire, elle renforce l'amertume et la tristesse de l'homme. C'est pour autant dire que la photographie souvenir dans la chanson congolaise n'a pas toujours une connotation positive. Elle est même perçue par Youlou Mabiala comme une source de problèmes :

Na lélaléla pamba té
Photo éboméli ngaï libala
Ba souvenir éboméli ngaï libala
Soni na bolingo ékoti confusion

Traduction

Je ne pleure pas pour rien
L'image photographique a détruit mon mariage
Les souvenirs ont détruit mon mariage
La honte et l'amour dans la confusion

Insistant sur le fait que tout le monde a un passé, Youlou Mabiala met en scène un couple dans lequel l'homme découvre des photographies de jeunesse où son épouse pose avec un ami d'enfance. Pris de jalousie, l'homme décide de mettre fin à son mariage. Servant de prête-voix à la femme répudiée qui tente de se justifier tout en regrettant que des souvenirs de sa jeunesse nuisent à son mariage, Youlou Mabiala pose avec plus ou moins de lucidité un problème auquel sont confrontés certains foyers dans les sociétés modernes.

Conclusion

Cette étude visait à saisir, par des outils d'analyse à la fois littéraires et inter-médiatiques, le sens caché des images photographiques verbalisées dans la chanson congolaise. Elle consistait, notamment, à transcrire, à décrypter et à analyser les extraits les plus expressifs.

En fin de compte, il ne serait pas osé d'affirmer que l'image photographique est une véritable source d'inspiration pour les chanteurs congolais, tant sa présence dans les chansons est remarquable. Ses fonctions métaphoriques et son rôle dans le jeu créateur des artistes sont tels qu'elle est à la fois un langage, un véhicule d'imaginaires individuels et collectifs, et un outil servant à la peinture sociale. En plus, les artistes lui font jouer aussi bien le rôle leurre que celui de prétexte de dénonciation politique et idéologique, tout en lui donnant la dimension d'un réceptacle de fantasmes et de souvenirs.

Discographie et indications bibliographiques

1. Références des chansons citées

- DO AKONGO, « Coucou », 1989, Extrait de l'album *Elle et moi*, Editions Kaluila.
- TRIO MADJESI, 1985, « Photo Madjesi », Orchestre Sosoliso, Label Tamasha Records.
- LUTUMBA Simaro, 1976, « Ebélé ya Zaïre », Bana Ok, Label ASL.
- MABALA Fernand, 1995, « Libumu ya ndéké », Extrait de l'album *Dévaluation*, Anytha Ngapi Production.
- MABIALA Youlou, 1985, « Mamou », Kamikaze Loningisa, Extrait de l'album *Carte postale*, Label Blacks Stars - Glenn.
- MOUNK'A Pamelou, MABIALA Youlou, 1986, « Atipo », Lisanga ya ba ndoki, Extrait de l'album *Atipo et Moustiquaire*, Label Disque NM.
- MADILU Système, 2007, « Frère Edouard », Label Ets Ndiaye.
- MASSAMBA Hardos, 2000, « Kuela Mambu », Extrait de l'album *L'Afrique qui pleure*, Produit par Le Monde des artistes.
- MASSAMBA Hardos, 2000, « Mu Kanda Nsona », Extrait de l'album *L'Afrique qui pleure*, Produit par Le Monde des artistes.
- NGUASHI Ntimbo, 1982, « Mboyo, osali ngai nini », Label : Edition JMT Music-001.
- ZAO, « Wélé », 2000, Extrait de l'album *Moustique et Patron*, Buda Production/Mélodie Distribution.

2. Ouvrages et articles cités

- BEMBA Sylvain, 1984, *Cinquante ans de musique du Congo-Zaïre*, Paris, Présence Africaine.
- BOUDIMBOU Bienvenu, 2018, *La parole de l'Autre dans la rumba congolaise*, Paris, L'Harmattan.
- COLLOT Michel, 1988, « Le thème selon la critique thématique », in Claude Bremond, Thomas G. Pavel, *Pour une thématique*, Communication, n° 47, p. 79-91.
- GIGNOUX Anne Claire, 2005, *Initiation à l'intertextualité*, Ellipses Edition Marketing S.A.
- GOMA-THETHE Joachim Emmanuel et all. (dir.), 2002, *La rumba congolaise. Pistes pour des recherches nouvelles*, Paris, L'Harmattan.
- JENNY Laurent, 1976, « La stratégie de la forme », *Poétique*, n° 27, p. 257-281.
- RICŒUR Paul, 1969, *Le conflit des interprétations. Essai d'herméneutique*, Paris, Seuil.