



## Épure d'un développement de l'industrie du disque congolaise par le mécénat privé

Léon Tsambu Bulu\*

### Résumé

Cette réflexion se veut une projection dans l'espace congolais du développement de son industrie musicale grâce au mécénat privé. Cela participe d'une alternative à la faillite de la puissance publique dès lors que celle-ci n'a pas pu relever le défi en la matière après avoir cannibalisé l'héritage colonial qui a pourtant hissé le Congo au statut de grande métropole africaine du disque. Par conséquent, la grande aliénation dans laquelle est plongé le pays aura été de voir le disque congolais se définir comme un produit culturel local, mais une marchandise importée, devenant ainsi un produit de luxe. Plutôt qu'alors de penser en termes de mécénat philanthropique essentialiste, de frime, de pure quête de prestige, et à la limite de gaspillage du capital financier, l'étude invite à une réorientation des ressources mécénales congolaises vers l'investissement (mécène-entrepreneur) qui permette au projet culturel de se réaliser pour l'intérêt public. Mais l'alternative devra à son tour faire face à des défis tels que ceux liés à la nature même de toute industrie du disque, à savoir la piraterie, locale et planétaire, devenue plus virulente grâce aux nouvelles technologies de l'information et de la communication, mais aussi à ceux relatifs à la précarité du pouvoir d'achat du citoyen, premier bénéficiaire du projet, à la rentabilité du marché intérieur (national), à la tribalité de l'espace musical, particulièrement kinoïse, etc. D'où l'impératif, que l'État s'implique dans la démocratisation de la culture à l'échelle nationale par la prise des mesures incitatives telles que la mise en place d'un dispositif efficace de protection des droits d'auteurs, l'exonération à l'importation des infrastructures de base et à l'exportation des produits finis. Bref, il appartient, en définitive, à l'État de ne pas se dérober de ses tâches régaliennes en mettant en place une politique culturelle afin que la musique, mieux que le coltan qui fait plutôt les malheurs du Congo, soutienne son développement économique et social à l'image de la Grande-Bretagne des Beatles et de la Jamaïque de Bob Marley.

**Mots clés:** L'industrie de musique congolaise, culture et développement, état et identité culturelle et nationale.

---

\* Chercheur au Centre d'études politiques, Doctorant à la faculté des sciences sociales, administratives et politiques, département de sociologie & anthropologie, Université de Kinshasa (RDC). E-mail : leon\_tsambu@yahoo.com

## Abstract

This article discusses the development of Congo's music industry through its private sponsorship system. This system is an alternative to the failure of the public system, since the latter has failed to take up the set challenges, after having ruined the colonial heritage that had made Congo a major crossroads for African record music. Congolese records are no longer local cultural products, but have become imported luxury goods. Rather than encouraging people to thinking in terms of essentialist philanthropic sponsorship, culture of showing off, prestige, or even wasting of financial capital, the study invites a reorientation of Congo's sponsorship resources towards investment (sponsorship entrepreneur) that would help cultural projects for public interest. However, the alternative project will be faced with challenges related to the very nature of the record industry: local and global piracy, which has worsened with the emergence of ICTs, but also challenges related to the low purchasing power of citizens, who are the first ones concerned by such a project; profitability of the domestic market, the tribal nature of the musical space, particularly in Kinshasa, etc. Hence the necessity for the state to get involved in the process of democratisation of culture at a national scale, through incentives such as the setting up of an effective system of protection of copyright, exemption from duty for imported basic infrastructures and exported end products. In a nutshell, it is the state's responsibility to play its regalian role by implementing an appropriate cultural policy, so that music, better than coltan which is rather putting Congo down, be able to support its economic and social development, just like the Beatles in Great Britain or Bob Marley in Jamaica.

**Key terms:** Congolese music industry, culture and development, the state and the promotion of cultural and national identity.

## Introduction

Juin 2004, à la suite de nouvelles attaques des troupes rwandaises à Bukavu, à l'est de la République démocratique du Congo (RDC), les rues de Kinshasa entraînent en effervescence au travers des émeutes étudiantes, émeutes vite relayées par la jeunesse kinoise et celle d'autres villes du pays en guise d'expression de leur ras-le-bol contre la Mission onusienne au Congo (MONUC) taxée de complicité avec les forces armées rwandaises. Sur ces entrefaites est improvisée une émission qui fit défiler sur un plateau de télévision commerciale, Antenne A, des simples citoyens congolais, des vedettes de la chanson et des membres du gouvernement, dont des ministres et directeurs de cabinet à tous les échelons du pouvoir d'Etat, condamnant ces actes et manifestant leur solidarité (« politicienne » pour certains) vis-à-vis des compatriotes sinistrés de l'est du pays. Dans ce contexte, tout Kinshasa a été soufflé plutôt par un acte inaccoutumé posé par un certain Didi Kinuani, diamantaire de son état, grand mécène

de la musique populaire qui, répondant à l'appel du comité humanitaire pour les sinistrés, se présenta sur le plateau de télévision, scotché de sa nymphe d'épouse, pour déposer en argent liquide un montant de cent mille dollars américains (100.000 \$US). Dans la foulée, un autre riche diamantaire aussi bien connu des milieux musicaux, se fit représenter par son porte-parole pour venir accomplir le même rituel cathodique, même si, promettant de faire mieux dans un proche avenir, le montant de 5.000 dollars versé était incomparable à celui de Kinuani.

Le début anecdotique de ce texte ne rime qu'avec le souci de démontrer, d'entrée de jeu, l'existence d'un potentiel mécénal ou philanthropique dans le chef des hommes d'affaires congolais. Et bien canalisé, il aiderait à soutenir le développement culturel national, particulièrement celui de l'industrie du disque qui se meurt. En effet, nous verrons que l'état des lieux de l'industrie du disque au Congo-Kinshasa se solde sur un bilan de précarité en contraste flagrant, d'abord avec une concentration démesurée et une renommée transfrontalière des ses talents nationaux ; ensuite avec, il y a un demi-siècle, une industrie musicale coloniale prospère sous le coup de génie affairiste des sujets grecs, juifs et belges au point, pour Kinshasa, d'avoir servi de pôle d'attraction culturelle à l'Afrique tout entière. Or le peu d'usines du disque ayant survécu à la décolonisation ont été vite cannibalisées par la zaïrianisation. Les rares initiatives privées, mises en place à compter des années 1980, se sont disqualifiées par leur manque de compétitivité technique en pleine mutation globalisante du marché du disque en particulier et du showbiz en général, qui a chassé progressivement le disque noir au profit du tout-numérique (audio et vidéo) et du professionnalisme technologique tous azimuts.

Suite à la faillite de l'État en matière de politique culturelle, les artistes congolais se sont essayés à développer des mécanismes d'auto-prise en charge, notamment par l'exil professionnel, intermittent ou à mouvements pendulaires, mais aussi définitif, vers l'Europe, via, naguère, l'Afrique de l'Ouest. Ce qui va alors provoquer la fuite des devises et des recettes fiscales, une économie musicale extravertie, un prolétariat culturel du peuple, le disque congolais étant devenu une denrée de luxe en tant que produit culturel local (en terme de contenu ou *software*), mais marchand et global importé (en terme de supports ou *hardware*). En outre, le disque congolais, qui a depuis longtemps de la peine à s'insérer dans les grands circuits de production et de distribution, va davantage être mis à mal par l'austérité de la politique migratoire de la nouvelle Europe en construction, et par le discrédit moral porté sur les vedettes des variétés du Congo-Kinshasa massivement impliquées dans l'émigration clandestine vers l'Europe sous

couvert de leurs activités artistiques (*phénomène des ngulu*). Face à la faiblesse de la puissance publique et au cortège des difficultés qui ont mené à la dérive l'économie musicale congolaise, il se présente l'impérieuse alternative de mobiliser un mécénat privé national, aux fins de projeter un développement autocentré de l'économie musicale congolaise.

Ce qui précède nous amène à situer la musique populaire urbaine dans un rapport d'interface entre le culturel et l'économique/industriel. La musique ou la chanson (populaire), constitue l'expression culturelle d'un peuple. Par exemple, les thèmes abordés par la chanson reflètent le vécu quotidien d'un peuple. Bien culturel, la chanson est pourtant susceptible de se soumettre à la rationalisation économique et à la logique industrielle. Geoffrey Newman parle de l'information économique. Dans cette économisation informationnelle, « les œuvres intellectuelles et artistiques, dit-il, sont des systèmes signifiants ayant statut de bien économique (...). On peut même dire que les créateurs artistiques sont les premiers fournisseurs d'information à avoir pris conscience de ce qu'ils pouvaient obtenir une réappropriation de la valeur produite par des réformes juridiques, en l'occurrence la constitution du système du droit d'auteur. C'est la raison pour laquelle l'histoire économique de la création culturelle depuis la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle prend essentiellement la forme d'un récit de luttes entre corporations (auteurs, compositeurs, interprètes, éditeurs, directeurs de salles, producteurs, organismes de radio-diffusion, producteurs de matériel de copie et consommateurs) pour l'appropriation de la valeur produite par l'exécution ou la reproduction de l'œuvre » (Lange 1986:32).

Et puisque « la fabrication des disques implique un processus industriel et leur distribution suppose nécessairement un réseau d'échanges marchands » (Lange 1986:248), nous pensons finalement que la musique s'inscrit dans la logique de l'industrie culturelle dont le soutien aidera à développer l'économie nationale.

En disant « industrie culturelle », nous sommes à la fois loin et près du concept d' « industrie de la culture » d'Adorno et Horkheimer qu'il faudrait plutôt dégraisser de sa suie morale (ou idéologique selon Althusser) née de la réification de la culture. Car les deux penseurs de l'École de Francfort se nourrissaient d'une méfiance vis-à-vis de l'industrie de la culture au regard de ses caractéristiques ci-après: « domination de la création par la technique, concentration oligopolistique, extrême division du travail et bureaucratisation, rationalisation de la production et de la distribution, standardisation des produits, mise en vedette des créateurs et interprètes, etc. » (Lange 1986:33-34). Il s'agit, pour ces auteurs, d'une industrie qui aliène le consommateur et le rend passif. Or l'esprit qui pré-

vaut dans cette réflexion est à quelques degrés près celui de voir dans l'industrie du disque avant tout une industrie classique en tant qu' « ensemble des activités *humaines* tournées vers la production de *biens* et de *services* » ; qui « sous-entend une certaine division du *travail*, contrairement à l'*artisanat* où la même personne assure théoriquement l'ensemble des processus : *étude, fabrication, commercialisation, gestion* » ; et qui « implique aussi une notion d'*échelle* [ :] on parle de «quantités industrielles» lorsque le nombre de pièces identiques atteint un certain chiffre. » (Wikipédia 2005a). « Dans l'industrie du disque, les principaux intervenants sont les suivants : au départ il y a l'artiste (ou le compositeur, ou le groupe musical, etc.) qui propose une œuvre ; le producteur enregistre l'œuvre sur support magnétique, et fabrique un prototype («un master») ; l'éditeur reproduit ce master sur des supports du commerce (disques en vinyle, disques compacts, cassettes, etc.) ; le distributeur démarché les points de vente, qui sont au contact du consommateur final. Certaines entreprises sont spécialisées dans une des phases de la chaîne, d'autres sont polyvalentes. » (Castro 1995). De ce qui précède, l'industrie du disque s'entend finalement comme l'ensemble des activités liées à l'édition phonographique, depuis l'enregistrement sonore jusqu'à la commercialisation et la consommation, en passant par les producteurs, les distributeurs, sans oublier l'environnement de protection des droits d'auteurs. En 2004, 77% des parts du marché mondial de l'édition du disque étaient détenues par les quatre majors (multinationales) du disque, à savoir Sony BMG (joint-venture à parité entre Sony Corporation of America et Bertelsmann) : 28% ; Universal Music Group (filiale de Vivendi Universal) : 23% ; EMI : 13,5 % ; et Warner Music Group : 12,5 %. (Wikipédia 2005b). Les labels indépendants se sont partagés les autres 23%.

Le peu d'études consacrées à la musique populaire urbaine en RDC, celle des plaisirs profanes de la Cité, se limitent à son histoire (Lonoh 1969 ; Bemba 1984 ; Manda 1996 ; Stewart 2000) ; à la biographie, mieux hagiographie des vedettes (Mpisi 2004 ; Gakosso ; Matoko 1999) ; à l'analyse des textes de chansons et non de contenu des œuvres (Tshonga 1982 ; Debhonzapi 1997). À côté d'une littérature grand public et des chroniques journalistiques s'est développée une infime littérature académique nourrie de travaux académiques étudiants—surtout ceux de l'Institut National des Arts de Kinshasa (Kazadi et Mwadianvita 1998)—et des dissertations doctorales (Debhonzapi 1997 ; White 1998). L'on ne manquerait pas par ailleurs de citer quelques réflexions de fond sur la question musicale congolaise (White 2002 ; Tsambu 2001, 2004a, 2005 ; *Pensée Agissante* 2003 ; *Notre librairie* 2004). Il est pourtant heureux

de constater, depuis l'institutionnalisation du Festival Panafricain de Musique (Fespam), l'organisation parallèle des parties artistique et scientifique. Et les premiers résultats de ces cogitations venaient d'être lancés sur le marché (Mukala et Malonga 2004). Mais la question de l'industrie du disque africaine ne constitue pas encore l'objet central des débats scientifiques de cette tribune continentale. Au niveau national, la problématique n'est abordée qu'en pointillé par Stewart (2000) et à travers quelques-uns des travaux académiques. Elle a aussi constitué une des résolutions et recommandations révolutionnaires—mais restées lettre morte—de la Conférence nationale souveraine (CNS) (Ndaywel 1993). Nos propres et modestes contributions directes sur la condition industrielle du disque congolais partent d'une double réflexion sur l'impasse existentielle du métier de la musique à Kinshasa (Tsambu 1987) et sur le paradoxe d'un produit culturel local mais marchand et global importé (Tsambu 2004b).

Quant à nous, tout en capitalisant les propositions de la CNS, nous envisageons la réflexion sous l'angle des possibilités et alternatives pour la relance, mieux la mise en place d'une industrie ultraprofessionnelle en mettant à contribution le potentiel mécénal national. Pour ce faire, quel est l'état des lieux de l'industrie musicale congolaise ? Quelles facilités (mesures incitatives) la puissance publique devra-t-elle accorder aux mécènes privés potentiels afin de les pousser à « investir » dans l'industrie du disque ? Comment se définissent les préalables à une industrie du disque privée citoyenne face au tribalisme qui a miné le champ musical. À la fois, il est fondé de s'interroger sur les défis à relever sur le caractère compétitif et viable de cette industrie face au virus local et universel de la contrefaçon, aux pillages des droits d'auteurs par les administrateurs culturels et les internautes, ainsi que face au pouvoir d'achat et aux modes de consommation de la population ? Enfin, par rapport à l'espace national, comment définir des pôles de développement des unités de production phonographique et vidéo ?

Voilà autant de questions qui fondent notre problématique que nous référons à un cadre théorique axé sur le concept d'« industrie de la culture » au sens moins réifié, moins fétichisé d'Adorno et Horkheimer, pour finalement nous situer dans la perspective institutionnelle de la théorie économique de l'information de Geoffrey Newman, car il faudra bien considérer la musique ou le disque comme un bien à la fois symbolique, culturel d'un peuple, et un bien économique, marchand, donc rentable financièrement et à même de soutenir le développement d'un État. Notre dissertation s'appuie sur deux piliers principaux, à savoir l'état des lieux de l'industrie du disque congolaise ; puis, l'éloge du mécénat privé dans la

mise en place d'une industrie du disque ultra professionnelle. Face à l'im-passe ou à la faiblesse de l'État et au regard des spécificités de l'environnement politique, économique et social de l'industrie, ce dernier point ne manque pas de ressortir les défis à relever dans l'entreprise de fonder le développement d'un complexe industriel du disque sur la bonne foi du mécénat privé. D'où la pertinence de cette réflexion qui vise finalement à promouvoir l'esprit d'entreprise dans le chef des mécènes. Une conclusion met fin à cette littérature.

### **Perspective diachronique et état des lieux de l'industrie du disque congolaise**

La musique populaire urbaine en République Démocratique du Congo (ex-Zaïre) a été élevée au rang 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-là 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 l'économie musicale nationale.

En effet, dès 1948 fut installé le premier studio d'enregistrement à Kinshasa. Il est l'œuvre de Nicolas Jeronimidis, né à Alexandrie de parents grecs émigrés de l'île de Chypre, venu en 1930 au Congo-Belge en descendant le Nil pour se lancer dans le commerce de l'or à Bunia (province Orientale), puis dans l'import et la vente des produits manufacturés avant de descendre à Léopoldville la capitale. Sur place, influencé par le succès des affaires du Belge Fernand Janssens, propriétaire du label Olympia associé aux labels Kongo Bina (le Kongo danse) et Lomeka (compétition), qui pressait sur 78 tours ses nouvelles séries africaines dans son usine de la SOBEDI (Société belge du disque) à Gand, Jeronimidis met sur pied, avec l'aide d'un ami technicien de la radio, son studio d'enregistrement sous le label Ngoma (tambour, en langue kikongo). À noter que Nico Jeronimidis est un fervent mélomane et garde des réminiscences des chansons traditionnelles entendues dans les mines et les rues de Bunia (Stewart 2000:23-26). Les éditions Ngoma lancent « Marie-Louise ». Très vite la chanson du duo Wendo-Bowane sera décrétée « premier grand succès commercial de l'industrie du disque congolaise » (*Congo2005*). La prospérité de cette première forme de showbiz au Congo-Belge éveilla l'esprit d'autres commerçants coloniaux au point que une année après, le Juif Benatar, venu de Rhodes, ouvrit à son tour son studio d'enregistre-

ment dénommé, sur fond de concurrence, Opika (tenez-vous bien !). C'est déjà dans la formule du Groupe Doula Georges, devenue OTC (Orchestre de Tendence Congolaise)<sup>1</sup>, et toujours sous le label Opika, que le légendaire Joseph Kabasele, à la suite d'un film publicitaire, se fit connaître de sa voix limpide et gardera au cours de l'évolution de sa carrière la réputation de crooner dans un genre de musique recrée à partir des rythmes afrocubains et du professionnalisme:

Pour se distinguer de la concurrence, il [Benatar] confie à des musiciens étrangers, pour la plupart belges, la tâche de diriger ses artistes et les former (sic) sur le modèle cubain. Musiciens congolais et belges entretiennent un rapport moins inégalitaire qu'il n'y paraît, car la musique qu'ils créent ensemble est étrangère à leurs deux mondes. Il s'ensuivra l'instauration de relations d'estime et de respect mutuel peu courantes dans le contexte colonial (Congo 2005).

Le 1<sup>er</sup> septembre 1950 sort du studio Loningisa le premier enregistrement de ce nouveau label. Loningisa (ce qui fait bouger), ainsi fut baptisée la maison par Henri Bowane qui venait de quitter le chanteur Wendo et le label Ngoma pour diriger ce nouveau studio des deux cousins grecs, Athanase et Basile Papadimitriou. Le jeune Henri les a convaincus de se lancer dans l'industrie du disque parallèlement à leur commerce de pagnes importés de la Hollande, de la Suisse, de l'Angleterre, de la France et du Japon. Fuyant la terreur nazie, Basile quitte en 1938, à quinze ans, la Macédoine pour suivre ses parents en Afrique. Ce qui le conduit à rejoindre son cousin établi une année avant dans la province Orientale au Congo-Belge. Ils se lancent dans le commerce de gros et de détail avant de délocaliser vers Kinshasa leur activité après la Deuxième Guerre mondiale. Basile fut d'abord un amateur de musique, ayant appris des leçons de mandoline depuis la Grèce natale avant de devenir autodidacte de l'accordéon devant le guichet de son commerce dans la province Orientale (Stewart 2000:30-31). C'est du studio Loningisa que naîtra la petite formation qui va se muer, sous le conseil de Monsieur Oscar Kashama, dit Cassien, OK Jazz que surplombera plus tard une figure emblématique, à savoir François Luambo, baptisé Franco par Bowane.

Ces labels qui vont essaimer, pour des raisons de business plutôt que de philanthropie, engagent des artistes d'accompagnement et fournissent le soutien logistique en matériel et en personnel artistique à tout artiste qui y vient pour enregistrer. Des salaires, des droits d'accompagnement sont payés. L'attractivité culturelle de Kinshasa s'impose sur plusieurs capitales africaines car des labels comme Opika, par exemple, enregistrent des disques même à partir de l'Afrique de l'Ouest, et que la capitale coloniale belge fournit une grande concentration des vedettes musicales venues du



Congo intérieur, de Congo-Brazzaville, d'Angola, de la Rhodésie du Sud (Zimbabwe) ou d'Afrique Occidentale. Et toutes ces maisons étendent le réseau de distribution de leurs produits à travers l'Afrique.

Plusieurs facteurs vont pourtant militer pour la faillite de l'industrie musicale congolaise : la fermeture de beaucoup de ces maisons comme Ngoma, Opika, Loningisa et de tant d'autres (Esengo, Philips, Makita...) avant ou après l'indépendance, l'absence d'une politique culturelle que traduit plus tard la cannibalisation du peu d'infrastructures musicales ayant survécu à la décolonisation telles la Manufacture Congolaise du Disque (MACODIS), filiale de la firme belge Fonior, la Société Phonographique et Industrielle du Congo (SOPHINCO-Philips), si tôt rattrapées par la zaïrianisation. Voyons comment a évolué l'industrie du disque nationale dans les années 1980 avant de présenter la situation actuelle.

### *L'industrie du disque des années 1980*

Cette industrie est soutenue par trois maisons de disques, à savoir la MACODIS, la SOPHINCO, deux structures héritées de la colonisation puis nationalisées, et l'IZASON, fruit d'un investissement privé. Cependant, du côté de l'industrie graphique du son, plusieurs unités sont opérationnelles mais d'une performance qui ne pouvait pas répondre au besoin réel de la profession. Dans les lignes qui suivent nous présentons, à titre illustratif, la situation de deux maisons de disques et des quelques studios d'enregistrement.

#### *La Manufacture zaïroise du disque (MAZADIS)*

Devenue Manufacture Zaïroise du Disque (MAZADIS) sous le coup de l'Authenticité mobutienne (1971), la MACODIS, dont CEFA était le label associé, est créée en 1954 et disposait d'une large surface de vente des disques, ECODIS. En 1974, par la lettre n° CAB/EN/001252/74 du 26 septembre, à la faveur de la zaïrianisation (1973) et de ses relations personnalisées avec Mobutu, la MAZADIS, comme le sera SOPHINZA, est attribuée à Luambo Makiadi « Franco ». Celui-ci devait désintéresser l'ancien propriétaire, le belge Eugène Willy Pelgrim de Bigard, en dix annuités. Mais, en 1976, confronté à de sérieuses difficultés d'approvisionnements en matières premières, le nouveau propriétaire sollicita du comité de stabilisation l'autorisation de s'associer avec l'ancien propriétaire, à raison de 40% des parts sociales pour celui-là et 60% pour celui-ci. Ce qui ramenait Franco, au terme du protocole signé à Bruxelles entre les deux associés, à ne plus payer que 40% des dommages de zaïrianisation à Pelgrim dans les dix ans. Le détournement des biens de

l'usine porté à charge du Portugais Manuel Lopes Neves, alors directeur de l'usine et représentant les intérêts de l'ancien propriétaire, et la vente unilatérale de la MAZADIS à la société Liopton de Panama en septembre 1984 occasionnèrent un procès à Kinshasa au terme duquel l'usine deviendra la propriété privée de Franco en 1987 (Makamba 1987:13).

Quant à son fonctionnement, la MAZADIS qui a longtemps gardé le monopole de la production phonographique après la disparition de la SOPHINZA, accusera le poids de l'âge—trente-trois ans en 1987—et n'aura jamais été modernisée. Elle va utiliser en effet une technique obsolète : elle n'était équipée ni d'appareillage de photogravure ni de celui de fabrication des matrices stéréo pour produire de bons disques stéréo en vogue à l'époque. L'usine qui ne tournait plus à plein régime connaissait des ruptures de stock des matières premières au point que les producteurs-éditeurs en faisaient les frais. S'ils ne pouvaient fournir le prodac pour la gravure ou déboursier sur place de l'argent pour son achat, ils apportassent à la place des granulés, des vieux disques destinés à être rebroyés pour le pressage de nouveaux phonogrammes. Ainsi pouvait-on lire souvent devant des boutiques de disques à Matonge des avis d'achat de vieux disques. Le comble, ce qu'on s'adonnait au vandalisme, à la destruction du patrimoine culturel national. À la MAZADIS, le gasoil s'achetait au marché noir. Tous ces aléas ont largement contribué au ralentissement du système de fonctionnement de l'usine pour compromettre davantage sa vocation : les commandes traînent ou se raréfient, la capacité productrice théorique est passée de plus de 5 millions de disques par an à moins de 800.000 disques. (Tsambu 1987:51-52). Pire encore, ainsi que le rapporte Stewart (2000:200), les autres producteurs de la place se plaignaient des méthodes de gestion nombrilistes et « western » de Franco, qui, d'après la presse de l'époque, recourait à l'intimidation pour imposer la ligne de conduite aux ouvriers de l'usine, obligés d'accorder toujours priorité à ses commandes au détriment de celles des (autres) clients. Les contre-performances et la faillite de MAZADIS vont signer l'arrêt de mort de plusieurs labels dont les prestigieuses Editions Parions.

#### *L'Industrie zaïroise du son (IZASON)*

Fin 1984, Kiamuangana Mateta « Verckys », saxophoniste émérite et ancien employé d'OK Jazz de Franco, met en place son Industrie Zaïroise du Son (IZASON). Il voulait ainsi créer une chaîne industrielle dont le premier maillon n'était rien d'autre que son unité d'enregistrement, le studio Vévé. Mais à la fois, sur fond de concurrence, l'artiste-producteur-éditeur, comme Franco, décide de l'implantation de cette usine de production de disques

avec l'ambition non seulement de pallier les insuffisances criminelles de la MAZADIS, mais aussi de dépasser l'usine mère afin d'éradiquer la crise structurelle en matière phonographique au Zaïre de Mobutu. « Noble ambition mais horrible défaillance de l'investissement. Car le projet qui a déjà réalisé l'investissement en matières premières en stock, en équipement d'usine, bâtiments industriels (...) grâce au capital du promoteur et au crédit qui lui a été consenti par la Société Financière de Développement (SOFIDE) malgré sa faible participation (soit 31,74%), n'est jamais arrivé à sa réalisation finale » (Tsambu 1997:52-53) : la gravure, la galvanoplastie, la presse pour la fabrique de cassettes et bobineuses, l'imprimerie et la chambre noire n'étaient jamais au point. Par ailleurs, malgré la duplication de quelques musicassettes qui y étaient façonnés en amateur, l'usine ne réalisait plus le pressage de disques à un rendement qui d'ailleurs n'avait pas encore atteint jusqu'en 1986 les 2.800.000 disques de phonographe par an à la qualité classique. Les commandes qu'IZASON passait à l'IAD (Industrie africaine du disque) à Brazzaville sont gelées sinon non exécutées pour contraindre les artistes et producteurs zaïrois de l'époque à traverser le fleuve. Déloyauté concurrentielle! Finalement, buté aux difficultés de finance pour importer le vinyle et finaliser le projet, l'IZASON passa comme un météore sous le firmament de l'industrie musicale. Signalons toutefois qu'en dernière minute, nous venons d'apprendre que Kiamuangana a réhabilité et modernisé son industrie sonore.

### *Les studios d'enregistrement*

L'enregistrement musical constitue un maillon capital de l'industrie musicale. A Kinshasa, dans les années 1980, le paysage acoustique valsait encore entre les deux procédés classiques : la monophonie et la stéréophonie. Le premier procédé, déjà désuet à l'époque, dote le son d'un seul canal de sortie et d'amplification et ne permet pas de donner l'impression du relief acoustique tandis que le second permet une audition de tous les sons avec la même tonalité et la même ambiance orchestrale. Sans être exhaustive, la fiche technique des studios qui fonctionnaient à Kinshasa dans les années 1980 se présente de la manière suivante :

- (a) Studio RENAPEC : deux pistes avec techniciens qualifiés ;
- (b) Studio Bokelo : deux pistes, non opérationnel en 1986 ;
- (c) Studio de la Voix du Zaïre : information non disponible ;
- (d) Studio Sim-Sim Lipate : quatre pistes, non opérationnel ;
- (e) Studio de Limete : instruments sur place, propriété des prêtres catholiques ;

- (f) Studio du Cabaret Liyoto : deux pistes, non opérationnel, propriété d'un mécène (le Père Buffalo) ;
- (g) Studio Bobongo : instruments sur place, pas de techniciens professionnels;
- (h) Studio Vévé : huit, ou deux pistes à l'absence du propriétaire-technicien (Kiamuangana Mateta), instruments sur place, pas de techniciens qualifiés. Cette unité sera verticalement intégrée dans la structure IZASON.
- (i) Studio Boko : seize pistes.

La meilleure qualité d'un enregistrement, même stéréo, est obtenue dans un studio multipiste (le nombre de pistes étant infini) performant, professionnel. Ce qui permet de placer chaque voix et chaque instrument sur une piste du magnétophone pour procéder en définitive au mixage, cette alchimie du son dont le résultat final est coulé sur deux pistes qui déboucheront sur la stéréophonie à l'étape de l'écoute. La fiche technique ci-dessus présente le déphasage technique du Zaïre d'hier en matière de l'industrie du disque. Il n'existait aucun studio répondant ni aux normes classiques ni à celles élémentaires. Ne comptant que deux à huit pistes, les plus performants étaient les studios Bobongo et Vévé, qui en lieu et place des techniciens qualifiés, tournaient avec des bricoleurs et amateurs.

### ***L'industrie du disque des années 1990-2000***

L'absence des studios professionnels et d'industries de pressage se manifeste comme une tare chronique car, aujourd'hui encore, la situation est pire en regard de l'évolution de la technologie et des normes mondiales. D'abord, le disque noir étant devenu quasi démodé, aucune usine de pressage des CD ne fonctionnerait au Congo, sauf s'il se vérifiait l'existence d'une unité portugaise récente dans le quartier Kingabwa, à l'est de Kinshasa. Concentrés dans la capitale, les opérateurs locaux, légaux et illégaux, qui squattent le marché national le font de manière « artisanale » grâce au seul support informatique. C'est alors qu'il faut compter à Kinshasa quelques unités de duplication des musicassettes dont le label sénégalais N'Diaye et La ND, détenant le monopole, qui opère dans les deux Congo voisins. Et puisque nous sommes déjà dans les années 1990, une autre génération de studios d'enregistrement a émergé. Le Congo, à travers Kinshasa, évolue encore dans un déficit numérique et technologique. Les trois standards de studios d'enregistrement qui opèrent à Kinshasa ne sont pas en mesure d'absorber la clientèle nationale à cause de plusieurs considérations objectives et subjectives comme nous le verrons.

Les studios de la nouvelle génération qui opèrent à Kinshasa se définissent en trois catégories : les home studios, les semi commerce et les

commerce studios. Les home studios sont destinés aux travaux domestiques préparatoires d'un enregistrement, ils sont aujourd'hui disponibles pour plusieurs vedettes des variétés religieuses comme Denis Ngonde, Matou Samuel, Patrice Musoko, Kool Matope...Après le jeune Gatho Beevans exilé aux Etats-Unis d'Amérique, seul Maray-Maray évolue dans ce système parmi les artistes des variétés dites « profanes ». Mais en réalité, plusieurs de ces studios se convertissent en unités commerciales pour exécuter même les travaux finals au-delà de leur performance technique. Les semi commerce studios sont des studios semi-professionnels parmi lesquels Asifiwe de Charles Mombaya, chanteur de variétés religieuses, le studio de Souzy Kasseya, arrangeur renommé de la musique congolaise. Les deux restent implantés dans l'enceinte de la Cité de la RTNC (Radio-télévision nationale congolaise). Il faudra noter qu'à la faveur de la chanson chrétienne, il s'est développé bon nombre de studios d'enregistrement à Kinshasa. Cependant nous citerions deux d'entre eux qui sont d'obédience confessionnelle : le studio Sango Malamu de l'Eglise protestante, le studio de l'Eglise Kimbanguiste...Par présomption, ces deux unités graphiques du son sont de la deuxième catégorie. Quant aux commerce studios, ils sont professionnels. Mais trois seulement peuvent être ainsi catalogués au Congo et à Kinshasa, à savoir M'eko Sound, N'Diaye et ICA. Une analyse plus ou moins détaillée de deux de ces studios<sup>2</sup> nous aidera à saisir le vrai profil de l'industrie graphique du son au Congo-Kinshasa.

#### *Le studio M'eko Sound*

Fruit d'un investissement privé, M'eko Sound a été implanté en 1992 comme un studio chrétien et se nommait alors Studio Louange, logé sur le site de l'église méthodiste de la commune de Ngaliema. Vers 1995, le studio, qui comptait six pistes, est délocalisé vers la commune semi-industrielle de Limete. C'est au fil de différents voyages effectués aux Etats-Unis que son propriétaire Louis Onema, fils de pasteur, va équiper le studio qui passera à douze pistes tout en continuant à fonctionner sur la norme analogique avant de passer au standard digital à vingt-quatre pistes ADAT, mais sans encore être informatisé. En l'an 2000, le studio a fonctionné sur le système TASCAM à disque dur avec une table digital 02R à automation. Il était donc devenu complètement informatisé. Depuis 2005, le studio qui compte alors 32 pistes s'est équipé d'un ordinateur Mac Intosh G5 piloté par deux types de logiciels qui se complètent : Protools (audio) et Digital Performer (MIDI), et par une deuxième table 02R à automation. Quatre techniciens y travaillent, dont un formé en Allemagne

en acoustique et informatique ; les autres ayant bénéficié d'une formation locale ou sur le tas. Les instruments de musique sont disponibles sur place.

Alors qu'il faut un million de dollars pour acheter une table digital anglaise, le 02R, table moyenne d'origine américaine, peut produire un son proche de celui de 02R. Le mix réalisé au studio M'eko est accepté en Europe au point qu'à ce jour, il devient superfétatoire, d'après l'ingénieur Yav Ditend, pour nos artistes d'aller travailler dans les studios européens. Le studio M'eko est presque à la pointe, outre qu'il nécessite des éléments additionnels, notamment des périphériques tels les banques d'effets, les dynamiques (Limiter, Compressor, Compend, Gate). Ceux des périphériques fonctionnels dans les studios congolais sont bien sûr à performance limitée. M'eko Sound pourtant dispose du matériel que ne savait pas manipuler, par exemple, une équipe technique européenne venue pour y produire une vedette de la chanson populaire congolaise en novembre 2004.

#### *Le studio de l'ICA*

Né sur les cendres du Studio-Ecole de la Voix du Zaïre (Sevoza), le studio de l'Institut Congolais de l'Audiovisuel (ICA) est un projet français mis en route pour former des agents cadres moyens et supérieurs de la radiotélévision zaïroise de l'époque, sous le parrainage de l'INA à Paris. Mais lors des pillages des infrastructures du pays en 1991, la France comme plusieurs pays occidentaux interrompirent leur coopération structurelle avec le Zaïre. Les nationaux eux-mêmes ont alors essayé de maintenir le matériel du Sevoza jusqu'au point où il est tombé dans la vétusté. Vers 2000, la reprise de la coopération entre la France et la R.D.Congo mit d'accord les deux gouvernements pour que cette dernière reparte par l'ICA dans le domaine de l'audiovisuel : renouvellement du matériel, recyclage des formateurs congolais, mise en place d'un nouveau studio (console numérique, ordinateur MacIntosh, logiciel Protocols).

Mais alors que les coopérants et l'ICA n'y voyaient pas un studio de musique commercial, la visite de l'ICA par des artistes comme Papa Wemba, Lokua Kanza, Sangwa Mbayo (Maray-Maray) donna une nouvelle orientation à ce studio, à côté de sa mission d'origine. Les visiteurs qui s'émerveillaient de cette technologie avouèrent que beaucoup de ces studios européens n'étaient pas aussi équipés que ce dernier. L'idée était alors bien accueillie de poursuivre une formation des agents par l'exploitation à fond du matériel, d'autant plus que dans l'esprit de la coopération, la partie zaïroise se devait d'assurer son amortissement. Ainsi d'une seule chanson le studio est arrivé à réaliser le travail complet d'un chanteur

congolais résident en Belgique. Et lorsque l'artiste arriva en Europe avec son backup, les ingénieurs belges étaient émerveillés du produit. Papa Wemba à son tour va exploiter le studio pour toutes les prises de son avant d'aller finaliser en Europe les travaux de son CD *Somo trop*. Par la suite, le chanteur Wazekwa viendra avec des ingénieurs français pour travailler sur place et repartir avec le backup sur Paris. A ce titre, l'ICA ne fait pas face qu'à la demande locale et nationale, car sa clientèle se recrute même du Congo-Brazzaville et de l'Europe.

L'équipe technique du studio est composée d'un ingénieur du son et de deux assistants. Doté de 24 pistes digital et mettant à la disposition de sa clientèle une gamme d'instruments classiques de musique (synthétiseur et batterie mécanique y compris), le studio de l'ICA se dit fonctionnel suivant les normes et critères classiques d'acoustique, de matériel et de personnel.

Rimant avec la mégestion publique des droits d'auteur et l'absence d'une politique culturelle étatique, la crise de l'industrie du disque, encore loin d'être résorbée aujourd'hui, va produire plusieurs effets. La stagnation des carrières artistiques ou l'impossibilité de mener des carrières solistes faute de producteurs, d'infrastructures, condamnant les artistes (polyvalents) à s'enfermer dans des formules orchestrales en dépit de la dictature et de la politique égocentriste des artistes-patrons de groupe. La faillite de la MAZADIS et de l'IZASON contraint les artistes congolais à fréquenter au cours des années 1980 l'OTODI (Office togolais du disque), les studios Mademba Stars (32 pistes) et Nkoussou (48 pistes) au Gabon, Polygram au Kenya. C'est alors que, en 1983, misant sur le potentiel artistique du Congo-Kinshasa, sur son public musical, et comme pour rentabiliser sa faillite technologique, le Congo-Brazzaville modernise son industrie du disque en transmuant la Société congolaise du disque (SOCODI) en Industrie africaine du disque (IAD). « Et l'histoire retiendra que le premier disque enregistré et pressé dans ce complexe est de Kinshasa. On se souviendra encore que l'IAD, à titre de producteur, prit totalement en charge le chanteur [kinois] Monza Ier » (Tsambu 2004:7).

Mais dès les années 1980, plusieurs talents s'exilent vers l'Europe via, pour la majorité, l'Afrique de l'Ouest, en quête des conditions de travail favorables. Devenu la plaque tournante du showbiz africain, Abidjan restera pendant longtemps le passage obligé des artistes congolais et accueillera Sam Mangwana, Tshala Muana, Nyboma, Bopol Mansiamina, Lokasa ya Mbongo, Lokua Kanza, etc. Au fil du temps, tous se transplantent en Europe. 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 ou reléguées au second plan. Pour d'autres, l'exil était devenu la voie de la consécration mondiale. Ainsi Lokua Kanza et Lema Nsi « Ray » se présentent-ils comme des fresques au capital réputationnel universel qui ont échappé à la ruine grâce à l'exil européen (Tsambu 2004a:5). La tradition s'est maintenue aujourd'hui plus en terme d'exil intermittent, soit en terme de mouvements pendulaires, que d'exil permanent, depuis que les groupes congolais travaillent beaucoup à califourchon entre l'Europe et le pays. Mais, nous l'avons dit dans la partie introductive de notre texte, que cette stratégie d'exil (temporaire ou intermittent) devenait difficilement opérationnelle à cause de la politique migratoire austère de la nouvelle Europe et du scandale qui a éclaboussé les artistes congolais impliqués dans les délits d'immigration clandestine des personnes sous couvert de leur activité musicale. Quant à l'exil permanent, il porte généralement un coup fatal à la carrière, malgré les cas d'exception de Ray Lema et Lokua Kanza. Ces impasses ont pour adjuvant la liquidation du label français Sonodisc dont le remplaçant, soit Next Music, aura tôt fait de déposer le bilan pour mauvaise gestion, jetant dehors des grosses pointures artistiques congolaises telles Papa Wemba et Koffi Olomide, non repris par Cantos, nouveau label World Music créé en janvier 2005 sur les cendres de Next Music et distribué par Pias (Harbonnier 2005).

Ceci nous amène à souligner que outre le déficit technologique, l'absence de producteurs au niveau local a condamné la musique congolaise à demeurer la poule aux œufs d'or des labels étrangers : Anitha Ngapy, Tamaris (Congo) ; Syllart, Globe Music, N'Diaye (Sénégal) ; SIPE, JPS (Cameroun); Sonima Music (France) ; Sonodisc ou Next Music (France). Tous ces labels, dont certains ont déjà mis la clé sous le paillason, opèrent pour la plupart à partir de Paris. Et c'est encore à Paris que le disque congolais est toujours usiné, de l'enregistrement au pressage des CD, faute d'infrastructures locales. Même si le processus d'enregistrement peut débiter à Kinshasa, les travaux de finissage iront s'opérer au studio Harrison ou Marcadet (gonflage du son, fabrication de master) avant d'aller voir l'imprimeur de pochettes ou d'affiches et le fabricant des phonogrammes et vidéogrammes numériques (CD, DVD) ou analogiques (cassettes VHS). Même les films de concerts, locaux ou étrangers, dépendent de Paris ou de Bruxelles pour leur mise en format commercial. Si Kinshasa, à partir du label sénégalais N'Diaye et la ND Duplication, arrive aujourd'hui à fournir des musicassettes analogiques, produits démodés dans le marché mondial de la musique (sauf pour l'écoute mobile auto ou du walkman), cela s'inscrit souvent dans le registre de la sous-traitance (dis-



tribution) des produits usinés en Europe, outre que quelquefois N'Diaye distribue ses propres produits mais dont le cycle de production passe par Paris.

Mais là même où tout le travail d'enregistrement est possible à Kinshasa, les vedettes congolaises, par complexe, se refusent à le reconnaître sur le plateau de télévision et à le mentionner sur la pochette de leur produit. Aussi trouvent-elles plus rentable de séjourner à Paris, le temps d'un disque et des concerts, pour qu'à la fin elles rentrent emmitouflées de cadeaux de la communauté diasporique pour compenser l'absence des droits d'auteur. Somme toute, le disque congolais est devenu un produit culturel local (contenu, software) et un produit marchand (support, hardware) importé, occasionnant la fuite des devises et le sous-développement. Dès lors, le disque dans sa totalité symbolique et matérielle acquiert le statut de produit de luxe et de classification sociale. Le peuple, créateur et dernier destinataire de la culture, se voit de plus en plus exclu de sa jouissance (Mikanza 1993:210) : c'est le prolétariat culturel. Par voie de conséquence, il va se contenter de consommer l'ersatz culturel à travers les produits musicaux contrefaits et bas de gamme. L'extraversion de son économie musicale fait alors de la RDC un État à balance culturelle déséquilibrée, car

(...) si la créativité nationale n'est pas protégée ou stimulée comme il le 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).

D'où la plaidoirie pour une industrie musicale nationale compétitive. Et face aujourd'hui à une politique culturelle d'État défailante, nous nous proposons de faire une projection sur le développement de l'industrie musicale à partir du potentiel mécénal national, transmutable en entrepreneuriat culturel. Mais cette alternative devra encore faire face à des défis. La section ci-après fait le point sur cette projection.

### **Éléments pour une épure du développement de l'industrie du disque congolaise par le mécénat privé**

Depuis Caius Cilinius Maecenas (70-8 a.c.n.), chevalier romain et conseiller d'Auguste dont la francisation du « cognomen » a donné lieu au terme mécène, les arts et les lettres ont toujours besoin d'être encouragés par l'État (politique culturelle, mécénat public) ou par tout particulier (mécénat privé) en mobilisant ses moyens (fortune) ou son influence. Outre qu'il ne

faut pas confondre ces trois termes,<sup>3</sup> il faudrait aussi distinguer le mécène philanthrope de l'investisseur dans le domaine artistico-culturel, mais celui-ci, bien que n'agissant qu'au nom de la rentabilité économique, se voit finalement décerner le titre de mécène, car « c'est effectivement une forme de mécénat par le fait que, en fournissant le capital, ce privé permet au projet culturel de se réaliser et aux artistes d'en tirer profit. Tout en récupérant avec intérêt (publicitaire ou financier) son capital investi, ce privé aura permis au Peuple de consommer sa culture » (Mikanza 1984:113). Le terme mécène s'applique ici dans les deux entendements, car à la limite le mécénat-bénévolat, fondamentalement humaniste et altruiste, n'existe pas :

Disposant des richesses excédentaires, un privé peut l'investir dans des actions philanthropiques dont la promotion culturelle. Il veut ainsi utiliser ses biens matériels pour une satisfaction morale ; soigner sa réputation, agrandir son prestige, redorer son blason ou réparer une forfaiture. Il n'est nul besoin de rappeler que le monde des arts est celui qui peut mener la plus tapageuse des propagandes. Investir dans l'art c'est assurer l'immortalité. Le mécénat publicitaire ne s'encombre nullement d'anonymat (Mikanza 1984:13).

Le mécénat public, en termes simples la politique culturelle menée aujourd'hui au Congo-Kinshasa, n'a pas encouragé l'industrie du disque coloniale que la zaïrianisation a beaucoup desservie. Mobutu a plutôt folklorisé la culture à travers l'animation culturelle<sup>4</sup> et la « griotisation » des artistes au service de sa gloire. Pour ce faire, nous nous inscrivons en faux aux propos justificatifs ci-après du désintérêt de l'État vis-à-vis de la promotion de la musique :

La musique bénéficie au Zaïre d'une situation privilégiée. Nos musiciens ont un esprit créateur prodigieux et un sens aigu de l'organisation dans leurs affaires, de sorte que l'aide publique de l'État se réduit par la force des choses à un soutien moral qui s'exerce surtout dans le domaine de la diffusion (Bokanga 1975:94).

Pourtant, bien avant l'effilochage complet du tissu de l'industrie phonographique congolaise, une réalité éclatait déjà aux yeux :

Le nombre des ensembles musicaux croît de jour en jour. Le marché du disque zaïrois est presque saturé. On constate que « la dimension actuelle de deux sociétés de pressage de disques (Mazadis et Sophinza) ne permet plus la production toujours croissante des disques face à une demande aussi considérable des créateurs des œuvres musicales zaïroises » (Bokanga 1975:94).

Créé par l'Ordonnance-Loi n° 87-013 du 3 avril 1987, le Fonds de Promotion Culturelle (FPC), organisme d'État émergeant du Budget annexe, entend : favoriser l'éclosion des industries culturelles et artistiques par le

financement des projets spécifiques ; octroyer aux artistes, écrivains et hommes de culture méritants les subventions de création pour leur permettre d'achever des travaux ponctuels ; contribuer à l'autofinancement pour la rentabilisation de leurs produits et les investir dans le processus du développement national (...) ; assurer une diffusion adéquate et une représentation efficiente de la production littéraire et artistique nationale. Mais malgré les tentatives de restructuration de cette institution sous Kabila père, le FPC est resté un vœu pieux tant qu'il n'aura jamais été ce « bras armé du ministère de la Culture et des arts en vue de promouvoir la Culture citoyenne », selon les propres mots de l'ancienne ministre de tutelle Juliana Lumumba. D'où le besoin d'aider la culture par le mécénat privé.

Sous Mobutu, beaucoup de ses interventions ponctuelles sont à inscrire dans le registre du mécénat présidentiel privé dicté, comme nous l'avons dit *supra*, le plus souvent par le souci du culte de la personnalité et de la mégalomanie qui le caractérisait. Hormis la mise sur pied du Fonds Mobutu Sese Seko <sup>5</sup> en 1972, la plupart des actions philanthropiques pour la promotion de la musique posées par Mobutu sont allées plus au profit de Luambo Franco, griot du mobutisme par excellence. Mais le mécénat présidentiel s'est manifesté en tout temps par la dotation en équipements de musique à des groupes et artistes tels Luambo, Tabu Ley, Madiata, Vicky Longomba, Mpongo Nlandu (Love), Abeti, Bokelo, Sosoliso, Minzoto Wella Wella, Vonga. Outre le soutien matériel, Mobutu intervenait aussi dans l'organisation des voyages officiels avec les groupes musicaux, et de leur production à chaque manifestation du parti-État contre paiement de cachet. Mais rien n'était fait dans le sens de la rénovation à l'air du temps d'une industrie phonographique, quoiqu'on parle d'une tentative pareille du président Mobutu en passant par un poids lourd de la chanson congolaise qui eût détourné l'argent à ses fins personnelles.

À ce jour encore, alors que le sponsoring, monopolisé par l'industrie brassicole, a démocratisé la consommation des spectacles musicaux en apportant aux Kinois, en priorité, la gratuité de la musique vivante sur la place publique, l'industrie du disque congolaise bat pourtant de l'aile. L'on continue à importer la musique congolaise préenregistrée. L'alternative de rechercher le salut dans le mécénat privé est des plus imposantes. Car déjà dans l'histoire de la musique congolaise, parmi plusieurs cas de figure citons celui de Ben Mateta : il a encadré à 90% le groupe Zaïko Wawa de Kinshasa avec paiement des salaires aux artistes sans rien exiger en retour. A sa charge certains artistes qu'il habillait, nourrissait et logeait jusqu'à financer dans une large part le mariage de l'un d'eux. Il prit en location pendant deux ans le bar Cosmique pour les productions scéniques de

l'orchestre. Dans les années 1980, le « mécénat » de Kiamuangana Mateta (Verckys) était plutôt du showbiz musclé d'un artiste-producteur-éditeur à travers son écurie Vévé. Le saxophoniste légendaire faisait signer, pour quatre ans, des contrats léonins de location d'équipement de musique aux artistes-maison contre cession des œuvres à éditer. Au bout de la période contractuelle de quatre ans, l'équipement, déjà amorti, revenait non pas au groupe mais plutôt au patron du groupe. Néanmoins, Kiamuangana a pu équiper les artistes (têtes d'affiche de groupes) en mobilier, mettre à la disposition des groupes son studio, son usine de pressage, ses structures de vente de disques locale et internationale (ZADIS et EVVI) et organiser des voyages à l'intention du groupe Langa-Langa Stars des 7 patrons ; des voyages qui ont permis aux artistes de travailler dans des conditions « professionnelles » et de s'imprégner de certaines réalités du showbiz international (Tsambu 1987:91).

La flamme philanthropique brûlant au milieu de l'art musical ne s'étant pas atteinte, nous pensons qu'au jour d'aujourd'hui les mécènes privés devront plutôt procéder par une affectation rationnelle de leurs donations et de leur influence pour l'intérêt collectif en finançant, en investissant dans l'industrie du disque au lieu de gaspiller leur capital matériel dans la (con)quête des *mabanga*<sup>6</sup> pour n'accumuler que du capital symbolique dérisoire ou égoïste. Déroulons le raisonnement pour dire que les dédicaces sur disque ont été élevées au rang du business sur la scène musicale congolaise. Une pratique qui semble avoir été réinventée sur les cendres de la tradition africaine (l'art de griot) pour tenter de compenser le manque à gagner causé par le tassement du marché du disque, sinon de le doper à l'idée que les dédicataires vont acheter et faire acheter le produit. À ce titre, soucieux de leur promotion symbolique, des particuliers et aventuriers déboursent des milliers de dollars aux artistes prêts à entrer, ou déjà en studio, afin d'être immortalisés sur le disque en chantant ou en citant leur nom. Ou carrément on passe commande de toute une chanson à son nom contre finance évaluée à 5 mille dollars. D'autres par contre font sans compter des largesses aux artistes. Ceux-ci se comportent en véritables mécènes quand bien même ils attendent reconnaissance symbolique. C'est alors que nous voudrions savoir pourquoi un diamantaire de la trempe de Didi Kinuani – surnommé « Sauveur de l'humanité » dans le milieu musical –, capable de lâcher 100 mille dollars sur un plateau de télévision et de disséminer ses largesses sur une large part des vedettes de la chanson, n'accorderait-il pas son aide à l'implantation d'une industrie phonographique en RDC. Cardoso Muamba soigne aux petits oignons le chanteur J.-B. Mpiana au point que ce dernier n'hésite pas à nommer

son bienfaiteur « Bill Gates ». Lors du concert au P.O.P.-Bercy, Cardoso Muamba, qui aurait acheté à l'occasion ces souliers sertis de diamants chaussés par son favori, offrit le spectacle d'une pluie de dollars sur la scène. Et ce n'est pas gratuit si la vedette Félix Wazekwa ne tarit pas d'éloges à l'endroit de celui que lui nomme « P.-D.G. full ». Serge Kasanda, dit Serkas, est un autre grand mécène de la musique populaire congolaise. On le reconnaît dans les rues de Kinshasa au passage de sa Mercedes Compressor qui déclenche un son musical à chaque coup de la pédale de frein. La marque Mercedes confère statut de sécurité, d'élégance, de prestige, de patron, même si son mythe a vacillé après avoir tué la princesse des Galles Lady Di (Kotler et Dubois 2003:439 ; Lewi 1998:184). Dans les disques congolais, on ne cesse de clamer « Serkas-FMI » pour vanter sa puissance financière. La narratologie mythologique des mécènes congolais est une science très vaste au point que nous manquerions d'espace dans les limites de ces pages. Tshatsho Mbala « Kashoggi », Léon Bazuzi « Taman », Wabelo Rango « Shah d'Iran », Bob Mundabi, l'avionneur Mukandila, le jeune Lou Mukamba, neveu de l'ancien patron de la Minière de Bakwanga (Miba)... ne cessent de jouer de leur influence et de leur fortune pour les vedettes musicales. Qu'un éditorialiste se soit dit à peu près ceci: « Et si Ngokas investissait dans le disque congolais ! », est une interpellation aux hommes fortunés pour accourir au chevet de l'industrie musicale congolaise. Ngoy Kasanji (Ngokas) est un riche diamantaire connu pour s'être entré en conflit avec Laurent Désiré Kabila autour d'une grosse pierre de diamant ... Mais comment gère-t-il sa fortune ? Aux États-Unis pourtant, « les individus, surtout quand ils sont fortunés, font appel à des cabinets de conseils qui gèrent leurs actifs et orientent leurs dons selon les objectifs du donateur et leur propre expertise » (Chantoiseau 2004).

Notre projection du développement de l'industrie du disque grâce à des actions philanthropiques d'un ou des mécènes congolais constitue, nous le rappelons, le point de vue alternatif proposé face à la faiblesse de la puissance publique dans le domaine de la culture en général et de la musique populaire en particulier. Cela peut partir d'un don, d'un investissement particulier ou d'une mise collective du capital financier pour implanter un complexe industriel phonographique de pointe pour l'intérêt public. Et puisque, à cheval entre le secteur secondaire et le secteur tertiaire, l'industrie du disque, comme toute industrie, doit tenir compte des paramètres nécessaires à son développement, nous définissons ces paramètres sur trois ordres, à savoir physique, économique et social.

(1) *Paramètre physique*

L'espace géographique de Kinshasa constitue le centre de gravité de l'activité musicale en RDC. A ce titre, l'on définirait provisoirement trois pôles de développement de l'industrie musicale congolaise, à savoir le pôle Sud-Est (Katanga, Maniema, Sud-Kivu, les deux Kasai), le pôle Nord-Est (Nord-Kivu, Province orientale, Équateur) et le pôle Ouest (Kinshasa, Bandundu, Bas-Congo). Ce dernier bénéficierait sans conteste de la primauté grâce à la préséance du rayonnement culturel de Kinshasa. Chaque pôle de développement industriel du disque est à doter à court, moyen ou long termes selon les opportunités d'investissement afin de favoriser l'émergence des talents et le développement musico-culturel dans chaque province du pays. Le défi à relever ici est celui de ne pas toujours considérer la capitale comme le miroir du pays, mais aussi celui de trouver un potentiel mécénal ou entrepreneurial dans chaque province ou pôle de développement. Un autre défi est celui de ne pas placer une province sous la zone d'influence d'une autre considérée comme centre du pôle. Les relents de xénophobie entre Kasaiens et Katangais ne militeraient pas pour une cohabitation sociale pacifique. D'où la pertinence de l'objectif final, celui de procurer l'autonomie culturelle à chaque province. C'est alors que, comme pour chaque province ou pôle industriel, l'émergence d'un mécénat (entrepreneuriat) privé local est vivement souhaitable afin de décentraliser le développement culturel. Mais la question de la décentralisation du développement culturel vue à l'échelle nationale se pose en terme de politique culturelle, donc en question d'Etat, plutôt qu'en terme du bon et libre vouloir d'un individu (mécène ou entrepreneur culturel). Et face à la minorisation culturelle du Congo intérieur sous Mobutu, Yoka Iye Mudaba apostrophe l'État en ces termes :

Il faut décentraliser les pôles de création, de créativité, d'autant que nous avons vécu 40 ans un régime de centralisation poussée et de pensée unique. Il faudrait que chaque province, territoire, district et village ait les meilleures conditions ainsi que les meilleurs équipements pour la création et la promotion culturelle. A cet objectif de décentralisation géographique, il faudrait adjoindre aussi un nouvel état d'esprit, donner et démocratiser la parole, en un mot promouvoir la culture de proximité. Il faudrait que la culture aille au plus près des gens au lieu de voir des gens courir derrière une culture inaccessible (Mumbu 2002).

Dans chaque pôle ou province, la structure physique de l'industrie pourrait se constituer de deux studios d'enregistrement, des unités de fabrication des matrices, de duplication des musicassettes, de pressage des CD, de montage des vidéoclips et de pressage des vidéogrammes (DVD, VCD). Ces unités devraient se situer à la pointe de la technologie. L'idée de doter

le Congo en infrastructures culturelles de pointe, ici remises à l'air du temps, était déjà claironnée à la Conférence nationale souveraine (Ndaywel 1993:226).

(2) *Paramètre économique*

Au départ de l'entreprise industrielle du disque se trouve un acteur : celui que nous dénommons mécène, au sens large du terme tel que *supra* défini par Mikanza Mobyem. Il ne s'agit plus de ce financier philanthrope totalement désintéressé, mais d'un philanthrope investisseur, d'un entrepreneur culturel apportant son soutien, grâce à son capital, à l'industrie musicale congolaise pour l'intérêt public. Puisque, quoique assimilable à un don public, l'œuvre devrait se soumettre aux règles de la rentabilité pour assurer sa continuation et l'intérêt public. L'État défaillant doit finalement, par une politique culturelle conséquente, soutenir le projet en accordant des facilités juridiques et fiscales à l'entreprise « mécénale » : un code d'investissement favorable, la détaxation à l'import du matériel nécessaire à l'implantation de l'industrie et à son fonctionnement, mais aussi à l'export des produits musicaux. Les défis à relever sont entre autres ceux liés au marché musical congolais. Il est, sur le plan interne, avant tout basé sur la consommation des musicassettes, produits démodés ailleurs et sur la base desquels ne se calculent plus les records de vente qui conduisent à des classements et prix prestigieux (Top 50 ; disque d'or, de platine, de diamant). Quant à la consommation des CD et DVD, elle reste conditionnée par un pouvoir d'achat fort, capable aussi de procurer au consommateur de l'équipement de lecture dont le prix reste encore d'une puissance rédhitoire (100\$ au minimum pour un lecteur DVD haut de gamme) pour le Congolais moyen. Un parc vidéo *hard* bon marché promouvra le marché de la vidéo *soft* qui doit au préalable baisser de prix pour défier la rude concurrence imposée au marché licite par le noir. La même formule s'appliquerait sur le marché local et mondial des CD aujourd'hui très fragilisé par la piraterie grâce au support informatique et à l'Internet. En effet, à partir d'un ordinateur, des pirates locaux qui ne réussissent pas le même exploit pour les supports musicaux analogiques (musicassettes et bandes VHS) peuvent produire en série, sans perte de qualité sonore, des produits qu'ils déversent sur le marché. En outre, la mise à mal de l'industrie du disque mondiale par le téléchargement libre des musiques grâce au système MP3 et la pratique du P2P (libre échange interpersonnel des fichiers musicaux via Internet) s'érigent en défis de taille à relever pour réussir une industrie du disque localement :

Les progrès récents des Technologies de l'information et de la Communication (TIC) modifient profondément les règles du jeu de cette industrie sous deux aspects. Tout d'abord, la dématérialisation et la numérisation du «bien musical» permettent sa reproduction pour un coût marginal nul. Par ailleurs, un morceau de musique numérique (c'est-à-dire, dématérialisé) peut être distribué à un coup négligeable sur Internet. Ceci est dû à la fois à la baisse marquée des coûts de réseau et aux progrès réalisés dans les standards de compression, comme le standard MP3, qui ont réduit fortement la taille d'un fichier musical.

La conséquence la plus visible de la baisse des coûts de reproduction et de distribution est le développement des réseaux *peer-to-peer* (P2P). Sur ces réseaux, comme Kazaa et ou Gnutella, les internautes échangent massivement des fichiers, et en particulier des fichiers musicaux, pour un coût marginal quasiment nul. Ces échanges de musique numérique, qualifié de «pirates», menaceraient l'équilibre économique de l'industrie du disque. Par exemple, selon l'International Federation of the Phonographic Industry (IFPI), les ventes mondiales de disques ont diminué pour la quatrième année consécutive en 2003. Aux Etats-Unis, le syndicat de l'industrie du disque, la Recording Industry Association of America, indique que le nombre de CD vendus sur son marché a baissé de 14% entre 1999 et 2002, et que cette baisse est en grande partie attribuable aux échanges de fichiers musicaux sur les réseaux P2P. Le même argument est repris dans d'autres pays, en France en particulier (Bourreau et Labarthe-Piol 2005:2-3).

C'est ici où l'État congolais devrait encore intervenir pour renforcer les lois, sans atteindre à la vie privée, en réprimant sévèrement la piraterie locale et internationale par la saisie des produits contrefaits et l'application de fortes pénalités financières et physiques aux agents et mandarins de la contrefaçon. Mais nous supposons que cette puissance publique aura au préalable permis à chaque citoyen moyen d'accéder à la culture nationale et de la consommer dans la dignité grâce à un pouvoir d'achat conséquent. Or dans une situation où la mégestion, la politisation et la criminalisation de l'économie des droits d'auteur ont récemment milité pour la dissolution de la Société nationale des Éditeurs, Compositeurs et Auteurs (SONECA)<sup>7</sup>, la nouvelle structure en gestation devra veiller à ce qu'elle se professionnalise, fonctionne dans les normes nationales et internationales : recouvrement, répartition et paiements des droits aux ayants-droit et ce à l'échelle nationale, informatisation des services, recouvrement et paiement aux ayants-droit des arriérés de la société liquidée, respect du principe de réciprocité internationale, etc.

### (3) Paramètre social

L'industrie du disque projetée partira d'une unité industrielle expérimentale à implanter à Kinshasa. Elle devrait disposer des ressources humaines



compétentes. Pour ce faire, elle lui faudrait des techniciens formés et qualifiés dans la programmation, la prise du son, le mixage, le montage et la réalisation des vidéos et vidéoclips, la duplication des musicassettes, le pressage des disques compacts, DVD et VCD... Ce complexe industriel et commercial se doterait d'un circuit professionnel de distribution des produits musicaux avec un département de marketing pointu disposant, entre autres, des *prescripteurs*<sup>8</sup> éprouvés.

L'un des défis à relever ici est en regard de la spécificité de l'environnement socioculturel de la musique kinoise. En effet, la polémique et les conflits à relents ethnistes qui se déclinent, parfois violemment, sur le champ musical kinois poseraient un défi virulent à la fonctionnalité et l'utilité publique de cette structure industrielle. Les polarités sociomusicales plus ou moins tranchées entre kongophones et lubaphones d'origine à Kinshasa (Tsambu 2003, 2004a) feront que, par exemple, la vedette lubaphone J.-B. Mpiana ne viendrait jamais enregistrer dans un studio mis en place par un kongophone, et de surcroît lorsque celui-ci s'appelle Didi Kinuani, marié légalement à son ex-épouse et dont la soirée des noces, transmise en direct sur la télévision, était agrémentée par des vedettes de la chanson originaires du terroir du mécène diamantaire. Peut-être que l'esprit prôné par l'Amicale des musiciens congolais (AMC), plate-forme informelle des patrons de groupes musicaux kinois, minimiserait-il ces homophobies affichées.

Il est bien beau d'installer toutes les infrastructures du disque voulues, mais encore faudra-t-il décoloniser les esprits des congolais. Car l'enquête de terrain a révélé que pour des travaux de studio réalisés dans des conditions professionnelles sur place à Kinshasa, les artistes congolais refusaient de l'avouer sur le plateau de télévision et d'en faire mention sur les pochettes des supports. Pourtant la vedette Werrason ne se gêne pas de clamer sur un de ses disques : « J.-P. Kyss, ingénieur du son », reconnaissant ainsi les compétences techniques locales. Dans ce même registre, encore faudra-t-il lutter contre la tendance qui anesthésie l'esprit des mécènes et investisseurs nationaux au point qu'ils ne s'intéressent pas au secteur musicoculturel alors qu'ils faisaient preuve de munificence légendaire vis-à-vis, qui de la Miss Zaïre, qui de la Première Dauphine lors des soirées d'élégance historiques des années 1980-90. Et pour l'ingénieur Victor Lusamanya, 50 mille dollars seraient déjà une trop grosse mise pour monter un studio du genre ICA.

## Conclusion

La problématique de l'industrie du disque constitue un des points d'orgue à partir duquel l'Afrique peut se dédouaner de l'emprise occidentale pour sortir du sous-développement économique. Car si les fluctuations des cours du coltan et du diamant du Sud sont tributaires des émotions du Nord, la culture en tant que bien économique n'est jamais assujettie à la loi de la dévaluation. Cependant, les intellectuels critiques africains et africanistes semblent toujours souffrir d'amnésie devant la question relative à la reproduction sur le plan symbolique et culturel des rapports économiques inégaux Nord-Sud dont les analyses ne portent que sur la problématique de la gestion des matières premières du sol et du sous-sol africains. Il se passe donc inaperçu que lorsque nous achetons un disque africain usiné à Paris, nous consommons de la matière première (musiques, chansons) locale sous forme de produit fini (disque, vidéo) importé. Comme les produits matériels, les produits immatériels (savoirs, savoir-faire, musiques, danses...) africains partent du Sud sous forme de matière première via l'assistant de recherche local de l'ethnologue du Nord ou l'artiste pour revenir dans un packaging séduisant sur des supports tels les ouvrages, les phonogrammes, les vidéogrammes dont l'acquisition se négocierait à des prix d'une puissance rédhibitoire (Tsambu 2004b:5). C'est la conséquence pour l'Afrique de son passage historique de la culture populaire à la culture de masse ou à la mass-médiatisation (industrialisation) de la culture.

Cette réflexion a voulu démontrer que dans un pays de musique comme la RDC, devant la crise de l'industrie du disque congolaise née de la faillite de l'État en matière de politique culturelle, la mobilisation du mécénat privé, vue en termes d'entrepreneuriat culturel, se constitue en alternative qui pourtant devra encore répondre à des défis. En projetant ainsi, grâce à l'initiative privée, l'implantation d'un complexe industriel du disque ultraprofessionnel, d'abord à Kinshasa puis dans le Congo intérieur, nous ne pensons jamais exclure le rôle de l'État. De ce fait, il est un impératif que cette industrie évolue dans un cadre juridique et fiscal souple. Outre donc la nécessité d'un code d'investissement moins rigide, l'État se devrait d'accorder au « mécène-entrepreneur culturel » un régime fiscal d'exemption : exonération à l'importation du matériel nécessaire à l'implantation et au fonctionnement de l'industrie, et à l'exportation des produits finis (phonogrammes et vidéogrammes). Pour cette industrie qui doit viser à la fois la rentabilité financière et l'intérêt public à travers la promotion de la culture dans la durée, sa gestion devrait être fondée sur l'équité en regard des exhalaisons de xénophobie interethnique qui se répandent sur

l'espace sociomusical kinois. L'aide publique à la création viserait aussi à démocratiser la culture en inondant, par la détaxation à l'importation, le marché de lecteurs fixes et des technologies d'écoute portables pour inciter à la consommation massive de la musique. Il est donc souhaitable que par une politique culturelle engagée, l'État congolais applique les résolutions et recommandations de la Conférence nationale souveraine sur le volet culturel. Cela s'entend donc, au sens large, en termes de doter la création des sources de financement diversifiées, des mesures incitatives à l'investissement privé, d'une banque de crédits culturels, d'un Fonds de promotion culturelle dynamique, d'une protection efficace des droits d'auteur. Pour Yoka Lye Mudaba, en matière d'aide publique à la création, le rôle de l'État s'en trouve allégé :

Nous sommes un des rares pays où les initiatives privées sont extrêmement puissantes et variées. Le rôle du ministère devrait en être facilité car il y a tellement de choses qui se font et nos artistes sont très jaloux de leur indépendance. C'est pourquoi d'ailleurs à la Conférence Nationale Souveraine, il avait été recommandé qu'à la longue, le «Fond de promotion culturel» devienne une sorte de banque de crédit culturelle (sic) (Mumbu 2002).

Cependant, nous encouragerions le projet du ministère de tutelle de financer la construction d'une cité de musique dans le faubourg de Kinshasa, car il est encore aléatoire de fonder les espoirs du développement de l'industrie du disque congolaise sur le coup de passion (mécénat philanthropique) des particuliers mais plutôt sur leur génie ou flair d'affaires (mécénat-investissement). En d'autres termes, que le mécène philanthrope se transforme en mécène-investisseur. La musique populaire congolaise est d'un enjeu économique majeur pour la nation qu'il serait indelicat, dans un pays de musique comme la RDC, pour l'État de laisser cette affaire aux seuls mains des particuliers. À défaut, le rôle de l'État, répétons-le, se devra d'être celui de mettre à la disposition des mécènes-investisseurs, des entrepreneurs culturels les conditions juridiques et fiscales propices à l'émergence d'une industrie musicale ultraprofessionnelle. Car quoiqu'il en coûte, dans la musique populaire urbaine, en tant que secteur de business, rien ne pourra remplacer l'entrepreneur privé. Quant au mécénat philanthropique, privé ou public, il est beaucoup plus attendu dans le secteur de la musique de culture, comme la musique classique congolaise, les traditions musicales à conserver dans les musées pour des raisons didactiques ou historiques.

Au-delà de l'épure, la finalité de cette réflexion aura été celle de sortir le Congo en particulier et l'Afrique en général de l'extraversion de son économie musicale et de soutenir son développement économique non

seulement par les ressources naturelles – dont les cours sont fixés par l'Occident –, mais aussi par sa culture, sa musique à l'exemple de la Grande-Bretagne des Beatles et de la Jamaïque de Bob Marley.

### Notes

1. D'après Gary Stewart, en 1951, le Groupe Doula Georges (les guitaristes Georges Doula et Albert Yamba-Yamba, le chanteur Marcelin Laboga et plus tard Joseph Kabasele) tournera pour le compte de Radio Nationale Belge, devenue Voix de la Concorde mais opérant sous le sigle OTC, un film publicitaire qui récoltera tellement du succès que ces artistes adoptèrent les trois lettres qu'ils décodèrent de leur manière : Orchestre de Tendence Congolaise.
2. Je tiens sincèrement à remercier les ingénieurs du son Victor Lusamanya et Yav Ditend, respectivement de l'ICA et de M'eko Sound à Kinshasa, pour l'aide qu'ils ont bien voulu m'apporter en m'accordant des entretiens qui m'ont permis de dresser les fiches techniques de ces deux studios.
3. Jamais confondre politique culturelle en tant qu'obligation étatique, mécénat public et mécénat privé. Le mécénat public utilisé dans son sens authentique signifie identification de l'État au pouvoir, au bon et libre vouloir d'une personne (mécène privé). Mais que la personnification du pouvoir étatique viendra encore jeter la confusion dans ces termes.
4. Forme d'esthétique d'État qui institua le culte de la personnalité du président Mobutu par des chants populaires à diverses occasions comme au travail, à l'école et lors de ses harangues ou au début de toute manifestation publique, politique ou apolitique.
5. Fonds présidentiel créé pour venir à la rescousse des artistes et écrivains démunis et malades.
6. Terme qui signifie littéralement cailloux (qu'on lance). En fait, il s'agit d'un phénomène prégnant dans la musique congolaise de variétés. Il consiste pour un artiste à lancer, crier ou chanter, le nom d'une personne contre rétribution financière ou matérielle. Le lancement du *libanga* (caillou au singulier) peut aller de la citation, au passage de la chanson, du nom d'une personne à son immortalisation par une œuvre complète composée sur commande. Il n'y a pas que l'aspect commercial ou de marketing (vendre aux ou faire vendre par les dédicataires : particuliers, hommes d'affaires, hommes des médias) dans la pratique, car l'on peut bénéficier du *libanga* en signe de reconnaissance, comme expression d'amitié ... Pour une plus ample information à ce sujet, lire Firmin Luemba Mutoto, « Le business des dédicaces dans la musique congolaise. Les dessous d'une pratique à la fois sociale et économique » (<http://www.afrik.com/article7150.html>).
7. Aujourd'hui en liquidation, la Société nationale d'éditeurs, Compositeurs et Auteurs (SONECA) est arrivée au terme de son existence d'après les statuts. C'est une coopérative qui n'avait jamais fonctionné en tant que telle, mais

plutôt comme caisse noire du ministère de tutelle et des administrateurs (dont les artistes eux-mêmes) nommés par l'État et non par les artistes associés qui avaient depuis des lustres cessé de se réunir en assemblée générale. Jusqu'à sa dissolution théorique en 2005, la société n'était jamais dotée d'un siège en propre et d'équipement informatique conséquent. La perception des redevances, dont l'État congolais compte parmi les plus grands débiteurs à travers la radiotélévision nationale, n'avait jamais été assurée suivant les normes.

8. Ce sont les promoteurs des disques auprès du public consommateur, à savoir les programmeurs à la radiotélévision, les chroniqueurs de la presse écrite, les webmasters (publicité sur Internet ou mise en ligne d'un vidéoclip pour inciter à l'achat d'un disque, etc.), et ceux qui assurent cette tâche directement sur les lieux de vente.

### Références

- Bemba, Sylvain, 1984, *Cinquante ans de musique du Congo-Zaïre (1920-1970). De Paul Kamba à Tabu Ley*, Paris : Présence Africaine, 188 p.
- Bokanga Ekanga Botombele (éd), 1975, *La politique culturelle en République du Zaïre*, Paris : Les Presses de l'Unesco, Collection Politiques culturelles : études et documents, 123 p.
- Bourreau, Marc et Benjamin Labarthe-Piol, 2005, « Le peer to peer et la crise de l'industrie du disque : une perspective historique », [www.freescape.eu.org/biblio/IMG/pdf/music1.pdf](http://www.freescape.eu.org/biblio/IMG/pdf/music1.pdf). 10 octobre.
- Castro, Gilbert, 1995, « La stratégie de l'authentique. La création d'un groupe de production de disques dans un monde dominé par cinq multinationales », compte rendu rédigé par Lucien Claes, <http://www.ecole.org>. 13 septembre 2005.
- Chantoiseau, J.-B., 2004, « Le mécénat aux États-Unis », [http://www.artelio.org/article.php3?id\\_article=60](http://www.artelio.org/article.php3?id_article=60). 9 septembre 2005.
- Congo, 2005, « La rumba congolaise, fruit des rencontres diverses », [www.congo2005.be/geheugen/brochureFR.pdf](http://www.congo2005.be/geheugen/brochureFR.pdf). 13 septembre.
- Debhonvapi Olema, 1997, *La satire amusée des inégalités socio-économiques dans la chanson populaire urbaine du Zaïre. Une étude de l'œuvre de Franco (François Luambo) des années 70 et 80*, Thèse de doctorat (Ph.D.) en Littérature comparée générale, Faculté des Études Supérieures, Université de Montréal, 610 p.
- Gakosso, Jean-Claude, sd, *Ntesa Daliens et la sublime épopée des Grands Maquisards*, Bruxelles : Edition Gutenberg-IGB, Collection Musiques d'Afrique, 91 p.
- Harbonnier, Clélia, 2005, Correspondance électronique, 26-29 septembre.
- Kazadi Mudiadiambu et Mwadianvita wa Kalonji, 1998, *Bibliographie annotée des travaux de fin d'études présentés à l'Institut National des Arts/Kin-*

- shasa. De la création à 1998*, mémoire pour le Diplôme spécial de Bibliothéconomie, École de Bibliothéconomie, Université de Kinshasa, 126 p., inédit.
- Kotler, Philip et Dubois Bernard, 2003, *Marketing management*, Paris : Person Education, 11<sup>e</sup> édition. Edition française réalisée par Delphine Manceau, 761p.
- Lange, André, 1986, *Stratégies de la musique*, Liège : Édition Pierre Mardaga, Collection Création & Communication, 429 p.
- Lewi, Georges, 1998, *L'odyssée des marques. Les marques, mythologie contemporaine*, Paris : Albin Michel, 271 p.
- Lonoh Malangi Bokelenge, 1969 (1963), *Essai de commentaire sur la musique congolaise moderne*, Kinshasa : S.E.I./ANC., 208 p.
- 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.
- Makamba Wanketa, 1987, «Le tribunal de Matete cède la Mazadis à Luambo», in *Salongo Sélection*, du 22 au 28 janvier, Kinshasa.
- Manda Tchhebwa, 1996, *Terre de la chanson. La musique zaïroise hier et aujourd'hui*, Duculot-Afrique Éditions, Bruxelles, 366 p.
- Matoko Nguyen, Berthrand, 1999, *Abeti : la voix d'or du Zaïre*, Paris/Montréal : L'Harmattan, 191 p.
- Mikanza, Mobyem, 1984, « L'État, le peuple et l'artiste : réflexion sur leur interaction », in *Zaïre-Afrique*, n° 182, Kinshasa.
- Mikanza, Mobyem, 1993, « Pour une politique culturelle nationale », in Ndaywel è Nziem, I., (éd.), *Quelle politique culturelle pour la Troisième République au Zaïre ? Conférence Nationale Souveraine et Culture*, Kinshasa : Bibliothèque Nationale du Zaïre, pp. 199-217.
- Mpisi, Jean, 2004, *Tabu Ley « Rochereau » innovateur de la musique africaine*, Paris : L'Harmattan, Collection Univers musical, 454 p.
- Mukala Kadima-Nzuji et Alpha Noël Malonga (éd.), 2005, *Itinéraires et convergences des musiques traditionnelles et modernes d'Afrique*, Paris/Brazzaville : L'Harmattan/Fespam, 476 p.
- Mumbu, Bibish, 2002, « Politique culturelle : s'ouvrir aux coopérations », Entretien avec Yoka Lye Mudaba, 21 novembre, [http://www.africultures.com/index.asp?menu=affiche\\_article&no=2702](http://www.africultures.com/index.asp?menu=affiche_article&no=2702) . 10 octobre 2005.
- Notre Librairie, 2004, *Paroles et musique*, n° 154, Paris, avril-juin.
- Pensée Agissante, 2003, *Impact de la musique dans la société congolaise contemporaine*, Actes des Sixièmes Journées Philosophiques du Philosophat Saint-Augustin du 19 au 21 décembre 2002, Kinshasa : Pensée Agissante, n°12, février.
- 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.

- Stewart, Gary, 2000, *Rumba on the River. A History of the Popular Music of the Two Congos*, London, New York: Verso, 436 p.
- Tsambu Bulu, Léon, 1987, *L'impasse existentielle du métier d'artiste musicien moderne à Kinshasa*, mémoire de licence en sociologie, Faculté des Sciences Sociales, Administratives et Politiques, Département de Sociologie et Anthropologie, Université de Lubumbashi, 156 p, inédit.
- Tsambu Bulu, Léon, 2001, « Les images sociomusicales de la femme dans la musique congolaise moderne », in *Alternative, Femme, famille et société*, n° 7, Kinshasa, pp.19-24.
- Tsambu Bulu, Léon, 2003, « Manipulations sociomusicales de l'ethnicité et contre-culture de la paix sur l'espace kinois », *Premières journées scientifiques : Quel type d'homme, quel projet de société pour une transition efficiente en RDC ? Les sciences sociales s'interrogent*, Université de Kinshasa, Faculté des Sciences Sociales, Administratives et Politiques, mai, pp.67-84.
- Tsambu Bulu, Léon, 2004a, « Musique et violence à Kinshasa », in Theodore Trefon (éd), *Ordre et désordre à Kinshasa. Réponses populaires à la faillite de l'Etat*, Tervuren/Paris : MRAC/ L'Harmattan, Cahiers Africains, 2004, pp. 193-212.
- Tsambu Bulu, Léon, 2004b, « La musique populaire urbaine en RDC : le paradoxe d'un produit culturel national et marchand importé », in *Enjeux, Les musiques d'Afrique centrale entre culture, marché et politique*, n° 20, juillet-septembre, Yaoundé : FPAE, pp.5-9.
- Tsambu Bulu, Léon, 2005, « Traditions et modernité musicales africaines : les lieux de rupture entre leurs oekoumènes scéniques », in Mukala Kadima-Nzuji et Alpha Noël Malonga, *Itinéraires et convergences des musiques traditionnelles et modernes d'Afrique*, Paris/Brazzaville : L'Harmattan/Fespam, pp. 305-323.
- Tshonga, Onyumbé, 1982, « La femme vue à travers la musique zaïroise moderne, de 1960 à 1980 », in *Zaire-Afrique*, n°162, Kinshasa, pp. 83-93.
- Tshonga, Onyumbé, 1982, « Nkisi, nganga et nganga nkisi dans la musique zaïroise moderne, de 1960 à 1981 », in *Zaire-Afrique*, n°169, pp. 555-556.
- Tshonga, Onyumbé, 1984, « L'homme vu par la femme dans la musique zaïroise moderne de 1960 à 1981 », in *Zaire-Afrique*, n° 184, pp. 229-243.
- Tshonga, Onyumbé, 1984, « L'homme dans la musique zaïroise », in *Zaire-Afrique*, n° 186, 1 pp. 357-365.
- Tshonga Onyumbé, « Les problèmes socio-économiques dans la chanson zaïroise moderne », in *Zaire-Afrique*, n°205, Kinshasa, pp. 289 -314.
- Tshonga Onyumbé, 1988, « La musique dans la culture d'une société. Une dynamique de la mentalité humaine », *Zaire-Afrique*, n° 224, Kinshasa, avril, pp. 239-244.
- White, W. B., 1998, *Modernity's Spiral: Popular Culture, Mastery, and the Politics of Dance Music in Congo-Kinshasa*, Ph.D. Dissertation, McGill University, 560 p. inédit.
- White W. B., 2002, « Congolese Rumba and Other Cosmopolitanisms », *Cahiers d'Etudes Africaines*, 168, XLII, pp. 663-686.

Wikipédia, 2005a, « Industrie », <http://fr.wikipedia.org/wiki/Industrie>. 9 septembre.

Wikipédia, 2005b, « Liste des majors du disque », [http://fr.wikipedia.org/wiki/Liste\\_des\\_majors\\_du\\_disque](http://fr.wikipedia.org/wiki/Liste_des_majors_du_disque). 9 septembre.