

Joseph Kabasele - le Grand Kallé, tel qu'il était connu par ses collègues, ses fans, et même des chefs d'État - est au cœur même de la grande mosaïque que représente la musique populaire africaine. Sans lui, l'image de cette mosaïque serait méconnaissable.

C'est pendant la période turbulente et euphorique qui a entouré l'indépendance du Congo, en 1960, que Kallé et son groupe de *rumba*, l'orchestre African Jazz, formé avec notamment des musiciens tels que Manu Dibango, Dr Nico et Tabu Ley Rochereau, eut le plus d'influence en Afrique. Depuis, leur musique s'est faite entendre dans le monde entier.

Intégrant des enregistrements épuisés depuis des décennies ainsi que les morceaux les plus célèbres et les plus durables de Kabasele, ce double album s'accompagne d'un livret fort documenté et illustré de 104 pages qui nous fait découvrir l'homme, sa musique et son contexte comme jamais auparavant.

## **Le Grand Kallé**

Le monde s'est largement servi au Congo, une région située au cœur même de l'Afrique, en lui prenant des esclaves, de l'ivoire et de la faune, du bois et du caoutchouc, des diamants et des métaux rares. La musique était la seule chose donnée et reçue avec un plaisir honnête.

C'est en 1526 que le monde a entendu parler de musique congolaise pour la première fois, lorsque les Européens et les marchands d'esclaves africains ont commencé la traite du peuple congolais vers les Amériques. Au cours des trois siècles et demie qui suivirent, le trafic transatlantique déracina quatre millions d'hommes, de femmes et d'enfants de la région du Congo - soit deux fois plus que de toute autre partie de l'Afrique. Dépouillés de tous leurs biens visibles, les captifs emportaient avec eux leur musique de l'autre côté de l'océan et la maintinrent en vie en dépit des efforts déployés par certains propriétaires d'esclaves pour éliminer tous les vestiges de la culture africaine et les efforts tout aussi déterminés de certains autres, de se les approprier. C'est de mémoire et en se servant de peaux et de bois américains que les esclaves congolais fabriquèrent des congas, des marimbas et d'autres instruments. Les rythmes congolais et les chansons prirent ainsi racines et s'épanouirent dans les continents et îles de l'Ouest, donnant naissance à la samba brésilienne, au kompa haïtien, au merengue dominicain et à la rumba ainsi qu'au son et au mambo cubains. Des branches de blues, de jazz, de gospel et de rock 'n roll sont nées des rythmes joués sur la place Congo Square de la Nouvelle-Orléans (l'un des seuls endroits des États-Unis où les esclaves étaient officiellement autorisés à danser et à jouer du tambour).

Pendant ce temps, ceux qui étaient restés au Congo développèrent également de nouveaux genres de musique, en tout cas le long de la côte atlantique. Comme les membres de leur famille partis aux Amériques, ils s'inspirèrent ça et là des Européens qu'ils rencontraient. Les premiers Européens qui arrivèrent sur le littoral du royaume de Kongo étaient portugais, et, au lieu de fusils, ils avaient avec eux des guitares. Les Bakongo qui fabriquaient et jouaient du luth et de la harpe depuis d'innombrables générations s'habituaient rapidement à ces instruments à cordes importés. Avec des

barrettes qui permettaient de jouer sur une gamme chromatique de douze notes, les guitares introduisirent de nouvelles possibilités mélodiques et harmoniques à la musique congolaise.

La traite transatlantique des esclaves venait à peine de prendre fin lorsqu'en 1885, le Roi Léopold II de Belgique revendiqua la plupart du Congo (une zone aussi vaste que l'Europe de l'Ouest) et envoya son armée à l'intérieur des terres pour les piller, abattage les éléphants, et réduire le petit peuple au travail forcé dans les plantations ou les mines. Là encore, les opprimés et les oppresseurs devinrent co-créateurs dans des situations totalement dénuées de romantisme. Les Belges apportèrent certes leurs instruments de musique, qui tombèrent dans les bonnes mains, mais la meilleure chose qu'ils aient fait au Congo était de construire des villes. Les quelques villes précoloniales qui existaient au Congo étaient en effet petites, mono culturelles et monolingues. Les Belges (Wallons francophones et Flamands néerlandophones) transformèrent ces communautés en pôles de transport et centres administratifs, et déplacèrent les habitants issus de nombreux groupes ethniques et des quatre coins de leur vaste colonie afin de diluer la force des habitants de souche de ces lieux. C'est ainsi que naquit le multiculturalisme.

Au point le plus éloigné que les navires venant de l'Atlantique pouvaient atteindre en remontant le fleuve Congo, avant d'être stoppés par les cascades, les Belges construisirent la ville portuaire de Matadi. Des marins et des dockers, des marchands, des missionnaires, des prospecteurs et des explorateurs venus de toute l'Afrique et du monde entier, à la recherche de toutes sortes de choses, se rendirent à Matadi. Mais tous les habitants de Matadi ne venaient pas d'ailleurs. Joseph Athanase Kabasele Tshamala y était en effet né le 16 décembre 1930.

Ses parents, dont la génération avait été épargnée par les pires atrocités qui sévirent dans le Congo soi-disant libre de Léopold II, faisaient partie de la société bien établie de Matadi. La famille de sa mère était de la région. Il s'agissait d'une famille kongo qui jouissait d'une place éminente au sein de l'Église catholique romaine. Son père, un luba instruit originaire de la province du sud-est du pays, avait fait son séminaire et était quant à lui était l'assistant respecté d'un Monseigneur catholique. Ils ne sont toutefois pas restés à Matadi. En effet, lorsque ce Monseigneur fut transféré à Léopoldville, la nouvelle capitale du Congo belge, il emmena son assistant avec lui. C'est ainsi qu'André Tshamala prit le train qui contournait les chutes avec son épouse et son fils de deux semaines pour aller s'installer dans la ville qui s'élevait autour du village de Kinshasa.

À ce moment-là, Léopoldville était plus petite que Matadi ou Brazzaville (la capitale du Congo français située en face de Léopoldville, sur la rive nord du fleuve Congo, juste au-dessus des chutes), mais elle était destinée à devenir une grande ville, au terminus de l'un des plus vastes systèmes fluviaux navigables du monde. Du monde arrivant de toute l'Afrique centrale affluait à Lipopo (comme on appelait alors Léopoldville). Alors qu'en 1930 Léopoldville comptait moins de 20 000 habitants, sa population allait se multiplier par neuf au cours deux décennies qui suivirent.

C'est pendant ces années que Joseph Kabasele fut instruit dans les meilleures écoles catholiques de la ville et chanta dans des chorales d'église. À partir de l'âge de dix ans,

il était connu dans les paroisses de la ville pour sa voix mélodieuse et son sourire chaleureux. Un avis publié (découvert par l'historien de la musique Gary Stewart) le proclamait le « bien-aimé des fidèles ». Tout le monde pensait qu'il suivrait les traces de son oncle maternel et homonyme, l'Abbé Joseph Malula, en entrant dans les ordres, pour y être un grand chantre. Le jeune Joseph, que ses amis appelaient Jeef, avait toutefois d'autres idées en tête. Il économisa les pièces de monnaie que les auditeurs qui l'appréciaient lui glissaient dans les mains ou lui plaçaient sur sa tête pendant qu'il chantait, et s'en servait pour acheter des disques qu'il écoutait sur le gramophone mécanique de ses parents. La musique liturgique l'attirait moins que les chansons françaises, le jazz américain et la musique pop, en particulier la musique cubaine.

Mais, dans son quartier, contrairement à ses voisins de bonne famille aspirant à la bourgeoisie, Jeef était également captivé par la musique congolaise. Il se glissait hors de la chambre aussi souvent que possible pour écouter les musiciens qui jouaient sur les places publiques et dans les tavernes de plein air. En lui suffisait probablement de descendre une rue pour trouver une foule de danseurs entourant des percussionnistes ou des joueurs de xylophones *madimbas*. En changeant de chemin et en s'engageant dans une autre rue, il pouvait rencontrer un soliste ou un duo jouant du *likembe* aussi appelé le piano à pouces. En passant un jardin à bière, il pouvait entendre un groupe local avec une guitare, un bugle ou un accordéon, jouant le style de *maringa* populaire ou s'essayant à un foxtrot ou une biguine. Il cherchait surtout à découvrir les jeunes troubadours - des chanteurs et guitaristes âgés de seulement quatre ou cinq ans de plus que lui mais qui composaient déjà leurs propres chansons et racontaient leur histoire. Ce sont ces artistes-interprètes qu'il voulait imiter, pas les solistes de chœur ou chantres d'église.

L'adolescence de Jeef Kabasele se déroula au moment parfait et dans le lieu idéal : en plein lorsque quelque chose de nouveau commençait à percer dans le monde de la musique. Ce qu'il a entendu à l'extérieur de chez lui et de l'église était le son des villageois qui trouvent leur chemin au sein de la grande ville. Les musiciens portaient une grande partie des bagages - une subsistance de la maison. Mais dans la ville, « chez soi » n'avait pas la même signification pour tout le monde ; les voisins pouvaient en effet ne pas parler la même langue ni connaître les mêmes vieilles histoires et chansons. Les plus créatifs et adaptés d'entre eux engendrèrent une musique hybride - subsistance de la communauté plus importante de Lipopo. Ils mélangèrent les instruments et essayèrent différentes tonalités. Ils modifièrent des rythmes et façonnèrent de nouvelles danses. Ils chantaient en Lingala, la deuxième langue de tous, et non dans leurs langues tribales. Le lingala était la langue vernaculaire des relations sociales et du petit commerce sur lequel reposait la musique populaire. Le multiculturalisme alla au-delà de l'intégration de multiples groupes ethniques et linguistiques en parvenant à concilier le passé récent avec un présent bien différent. L'électricité arrivait dans certaines parties de la ville et un nombre croissant de résidents avaient récemment acquis des phonographes et des radios, commençaient à fréquenter le cinéma et, ce faisant, à absorber avidement les images et les sons d'un monde qui se matérialisait de plus en plus rapidement.

Lorsque le premier studio d'enregistrement commercial de Léopoldville ouvrit ses portes à la fin des années 1940, les enregistrements de troubadours tels qu'Antoine Wendo Kolosoy, Henri Bowane, Manuel d'Oliveira et Adou Elenga furent les plus populaires.

Quel que soit ce qu'en pensait sa famille, Jeef avait besoin de faire partie de cette mouvance. Il fit d'ailleurs si souvent l'école buissonnière pour aller traîner dans les studios qu'il fut exclu de la prestigieuse école secondaire qu'il fréquentait. Il décrocha alors un emploi de dactylo, mais s'arrêtait régulièrement au studio Opika pendant la pause de midi et après les heures de bureau. C'est là que le personnel le surnomma Kallé (parfois orthographié avec un seul L ou sans l'accent aigu ; en tout cas une contraction de son nom de famille, tout comme Jeef était une contraction de son prénom). À 19 ans, il fut invité à chanter avec le guitariste Georges Doula et fit ainsi ses débuts d'enregistrement en 1950 chez Opika (en lingala, opika signifie « prendre position »).

**Valérie-Régine** fut l'un des près de cent enregistrements (des 78 tours de 25 cm en shellac, avec un seul morceau par face) que Kabasele enregistra au cours des deux années suivantes. Les murs en briques du studio et l'enregistrement de base directement sur un disque matériel transformaient le son des deux guitares acoustiques (dont jouaient Georges Doula et Albert Yamba-Yamba ) en un son ressemblant à celui d'un vieux piano de bar. Un accordéon (joueur inconnu) exacerbait la ressemblance de la chanson à un morceau de bal-musette parisien tandis qu'un discret clavé lui donnait une saveur espagnole qui aurait bien plu à Jelly Roll Morton. Les qualités de ténor la chansonnette dont faisait montre Kallé démontraient certes son admiration pour les stars de l'opérette contemporaine telles que Tino Rossi et Luis Mariano, mais cette chanson d'amour en lingala le situait indubitablement à Lipopo.

Ses employeurs le tinrent occupé à chanter, comme chanteur principal lors de certaines séances, ou comme voix choriste à d'autres, et à écrire des chansons pour lui-même et les autres chanteurs de leur liste. Il enregistra avec presque tout le monde à Opika, y compris sa plus grande star, le chanteur et guitariste connu sous le nom de Jhimmy (né Zacharie Elenga). Travaillant dans diverses configurations, les musiciens du studio dépassèrent bientôt le style troubadour. Ils voulaient faire de la musique de danse. Et plus particulièrement de la musique de danse cubaine ou quelque chose qui en soit très proche.

Ils pouvaient entendre à quel point les sons cubains correspondaient profondément aux sons congolais ; à quel point les groupes Matamoros, Septeto Nacional et Arsenio Rodríguez y su Conjunto s'appuyaient sur ces rythmes et airs ancestraux, les arrangeant avec des instruments chics et des paroles espagnoles et les enregistrant pour en vendre les disques de l'autre côté du monde. C'était-là la manière de rendre la musique congolaise moderne. Les jeunes musiciens de Léopoldville et Brazzaville reprirent ces mêmes rythmes et airs ancestraux pour les jouer avec des guitares et des percussions et les chanter en Lingala - fortuitement une langue, pleine de longues voyelles et marquée par des consonnes capables de tanguer et de rouler, animée par des phrases qui pourraient donner le rythme et définir le ton. Ils appelaient leur style « rumba ». Dans l'ensemble, ce style était plus proche du son cubain que de la rumba du même endroit mais « Rumba » était le terme qu'ils adoptèrent, peut-être à cause de son étymologie en Kikongo, nkumba signifiant « danse du ventre et de la taille ». (Tel père), tel fils, aussi la rumba congolaise consistait-elle en un équilibre impétueux mais gracieux de rythmes de danse entraînants, de mélodies géniales, d'harmonies insouciantes et de sentiments sans honte.

Sur l'insistance de ses musiciens, Opika fut le premier studio de Léopoldville à embaucher des percussionnistes, suivi rapidement par les plus anciens studios Ngoma (dont le nom signifie « tambour ») et Loningisa (qui signifie « secouer »). Chez Opika, Antoine Kaya - appelé Depuissant - et Étienne Diluvila - appelé Baskis - jouaient tous deux de la *tumba*, le tambour conga d'origine. Charles Mwamba, le chanteur, guitariste et compositeur connu sous le nom de Dechaud (« chaleur »), forma un groupe autour d'eux deux. Le groupe comprenait un second guitariste, généralement Tino Baroza ou le frère cadet de Dechaud, Nicolas « Nico » Kasanda, plus Albert Taumani, qui jouait de l'une des premières double-contrebasses du Congo. Dechaud chantait parfois mais le plus souvent, il menait Marcellin Laboga ou Joseph Kabasele. Le groupe s'est également vanté pendant quelques semaines en 1952, de la présence du saxophoniste de jazz belge Fud Candrix, qui fut invité à Léopoldville pour jouer dans un club réservé aux blancs mais qui passa la plupart de son temps en compagnie de musiciens congolais. Il participa à au moins une douzaine de séances chez Opika, introduisant ainsi le saxophone à la musique congolaise.

Sur une des faces enregistrées avec Candrix se trouvait une rumba attribuée au «guitariste Dechaud et à son Ensemble dans une composition de Kabaselle» (*sic*) : **Kale Kato** . Le titre associait le surnom de Kabasele à celui de son amie Catherine, mais la chanson n'était pas tant à leur sujet qu'au sujet de Palmo, leur club de danse favori. De sa voix aigüe et exubérante, Kallé chanta

Laissez cette ambiance  
Dissiper la tristesse pendant un temps -  
L'ambiance du cœur,  
L'ambiance de l'amour,  
L'ambiance du désir de Palmo.

Avec cet enregistrement, les jeunes de Léopoldville trouvèrent *le mot juste* pour lancer la tendance et évoquer leur musique imprégnée de vie nocturne. *Ambiance* deviendrait le mot intra langue pour exprimer le « bon temps » dans toute l'Afrique centrale et orientale, et *rumba-congo* deviendrait la musique de « bon temps » la plus populaire du moment sur tout le continent. Mais bien des choses allaient encore se produire.

Avant la fin de 1952, Opika publia un disque qui mit Kabasele sur le devant de la scène et montrait son image sur la pochette. Il mentionnait également le guitariste : Nico (le frère cadet de Dechaud), dans son premier rôle vedette. L'ingénieur du studio, Gilbert Warnant, jouait d'un petit orgue au lieu d'un cuivre. Kallé envoya **Parafifi** à la présentatrice d'une Radio de Brazzaville appelée Félicité.

Félicité,  
Ma jeune femme source du signal,  
Vous venez aujourd'hui,  
Nous apporter le monde ici.  
Sur les berges éloignées,  
Voici le doux paradis !  
Je me donne  
Tout à vous.

Comme Kabasele l'espérait sans doute, *Parafifi* fut un succès non seulement à Léopoldville mais également à Brazzaville (où la station de Félicité diffusa l'enregistrement plusieurs fois par jour). Son succès se propagea dans les provinces Congo belge et français, les émissions diffusées d'une capitale pouvant être captées dans l'autre. Kallé s'avéra avoir une voix plus qu'attrayante et un don pour créer des morceaux entraînants ; il était distinctement moderne et savait sortir des enregistrements dans le vent vantant les mérites des discothèques à la mode et exhudant une influente personnalité sur les ondes radio. Pour les auditeurs pour qui tout cela - la musique, les médias, le message - était assez nouveau, Kallé n'avait pas l'air du tout grossier ; il était très branché.

Il donnait maintenant des concerts avec le groupe de Dechaud dans des clubs de danse et les théâtres des quartiers « natifs » de Léopoldville. Aussi charmant qu'il soit en personne lors d'enregistrements, Joseph Kabasele savait également facilement faire plaisir à une foule sortie passer la nuit à s'amuser en ville que les fidèles de l'église quelques années plus tôt. Affable et instruit, il attirait les gens à lui et ils pouvaient ressentir que ses ambitions les incluait. Dechaud céda volontairement la tête du groupe à Kallé. Gabriel et Joseph Benetar eux-mêmes, les frères grecs qui possédaient et géraient Opika et payaient le salaire de chaque musicien, reconnaissaient que Kabasele était un employé à qui il était plus que facile de faire plaisir et dont les efforts leur rapportaient de plus en plus de profits ; son attitude intelligente et innovante méritait leur respect. Ainsi, lorsqu'en 1954, il demanda aux frères Benetar d'embaucher Isaac Musekiwa, saxophoniste de Rhodésie du Sud en visite à Léopoldville, ils le firent.

Tout ce dont manquait ce groupe remarquable, c'était un nom. Cela fut décidé par des fans lorsque Kabasele et ses habitués (y compris Musekiwa) leurs présentèrent une chanson intitulée **African Jazz**. Ils furent dorénavant appelés l'Orchestre African Jazz. Un groupe de sept instrumentistes plus un chanteur ne constituait guère un orchestre mais il fut toutefois un tel progrès par rapport au duo, trio ou quartet de troubadours habituel que le terme semblait approprié. Le jazz était certes l'une des influences les moins prononcées de son style, mais ce terme faisait allusion à son flair mondain. Et africain : ce mot (notamment en anglais, African) déclarait fièrement son identité en embrassant tant la notion de tribu, que de ville et de nation. Dans la veine de la Négritude politique et culturelle qui trouvait sa voix dans différentes parties de l'Afrique et de la diaspora africaine en cette fin de période coloniale, le groupe s'affirmerait également dans des pays lointains.

Pour le moment, toutefois, son public restait congolais, ce qui suffisait amplement. Tous ceux qui ont entendu Orchestre African Jazz, que ce soit sur disque, sur scène ou à la radio, le percevaient comme différent de tout ce qu'ils avaient entendu auparavant et c'est bien là ce qui faisait son attrait. L'Orchestre African Jazz était à la fois le prototype et, pendant un bon moment, l'archétype du groupe de rumba congolaise moderne. D'autres groupes lui ressemblant on bien sûr émergé. Notamment l'Orchestre Jazz Mango formé autour de Léon Bukasa chez Ngoma. Chez Loningisa, Henri Bowane créa Bana Loningisa avec le chanteur Rossignol Lando et le guitariste Franco Luambo. À la Compagnie d'Enregistrements Folkloriques Africains (nécessairement connue sous le sigle CEFA), le guitariste belge Bill Alexandre était à la tête d'un groupe qui comprenait le chanteur et joueur de maracas Roger Izeidi et le

bassiste Armando Brazzos. À Brazzaville, le clarinettiste Jean-Serge Essous et le saxophoniste Nino Malapet jouèrent dans le Negro Jazz avant de traverser le fleuve pour rejoindre les groupes de Lipopo. Ils étaient tous importants et doués mais l'Orchestre African Jazz restait difficile à battre.

Il affichait en outre une classe qu'aucun autre groupe ne pouvait égaler. Bien que Joseph Kabasele ait été chassé de l'école secondaire avant d'obtenir son diplôme, il restait fort instruit par rapport aux normes congolaises coloniales. Nicolas Kasanda aussi mais il s'assura quant à lui que son succès musical d'adolescent ne l'empêche pas d'obtenir son diplôme avec mention. Avec un ou deux autres des membres du groupe, il parlaient mieux le français que la majorité des Congolais et que certains Belges. Ils savaient se présenter élégamment, souvent vêtus de costumes taillés sur mesure. Leurs admirateurs les considéraient comme des *évolués*. Ce terme serait largement répudié une décennie plus tard, mais dans les années 1950, il s'appliquait en toute déférence aux Africains assez instruits à l'européenne pour faire partie d'une nouvelle élite non traditionnelle. Kabasele évoluait déjà dans ces milieux, grâce à sa famille, ses liens à la hiérarchie ecclésiastique catholique (qui envisageait alors son oncle Joseph pour le poste d'évêque de Léopoldville). Ces milieux - étudiants et du clergé, des écrivains, des artistes, des hommes d'affaires et des dirigeants - comptaient parmi eux une bonne partie des auditeurs de l'Orchestre African Jazz. Tandis que d'autres groupes, en particulier OK Jazz (comme Bana Loningisa l'avait surnommé), étaient plus populaires parmi les gens du demi-monde et la populace, African Jazz attirait -et représentait- les aspirations sociales et politiques des progressistes du Congo.

L'Orchestre African Jazz fut ainsi le premier groupe à faire sauter l'obstacle de la couleur dans la Léopoldville ségrégationniste, en proposant des spectacles à l'heure du déjeuner dans le salon à cocktail du premier bâtiment commercial du *le quartier blanc*. Il apparut également chez Faignond, le club le plus en vogue de Brazzaville, et en 1956, le groupe était en tournée dans tout le Congo belge et français.

C'est lors d'une telle tournée au début de 1957 que les frères Benatar fermèrent inexplicablement les portes du plus célèbre label d'Afrique centrale et repartirent chez eux en Grèce. C'est ainsi qu'à son retour de tournée, le plus important groupe d'Opika se retrouva sans studio ni label. Cette situation ne dura toutefois pas longtemps. Henri Bowane, depuis des années directeur artistique chez Loningisa, avait récemment quitté ce studio pour travailler pour un autre homme d'affaires grec désireux de fonder un label, Esengo. Il persuada donc Kabasele de se joindre à ce dernier. Bowane, qui était parti de Loningisa avec le chanteur Rossignol Lando, le clarinettiste Jean-Serge Essous, et d'autres membres de l'OK Jazz, n'avait jusque là remporté que peu de succès. Entre temps, l'Orchestre African Jazz avait perdu quelques hommes de chez Opika dans l'effondrement : Isaac Musekiwa était parti pour prendre la place d'Essous dans le OK Jazz tandis que le bassiste Albert Taumani avait accepté l'offre de Ngoma. Esengo promettait l'opportunité de se regrouper et de collaborer avec un nouveau mélange de musiciens de talent.

C'est donc avec les stars d'Opika dans le nouveau studio, qu'Esengo a sorti son premier hit, *Baila (danse)*, une composition d'Essous avec des paroles en Lingala, kikongo et pseudo-espagnol. Le compositeur y jouait de sa clarinette tandis que Nino

Malapet, arrivé du studio Ngoma, y jouait du saxophone. La plus aiguë des deux voix était celle de Kallé ; la plus grave, celle de Rossignol. Tino et Nico, de l'Orchestre African Jazz, les accompagnaient à la guitare. L'ex bassiste d'OK Jazz, Roitelet Moniania, et Saturnin Pandi, le joueur de tumba ainsi que l'ancien joueur de maracas de la CEFA, Roger Izeidi, étaient parmi les musiciens. C'était la première composition d'un groupe qui allait se faire un nom au travers même de cette chanson : Rock-a-Mambo.

Ce groupe, appelé soit Rock-a-Mambo soit African Jazz, enregistra au moins deux douzaines de morceaux pour Esengo, y compris plusieurs qui faisaient la face B des disques de la plus populaire chanteuse du Congo : Lucie Eyenga aurait. Les participants à cette stratégie qui craignaient que cela ne diminue leur statut au studio ou dans l'estime du public ont bien vite changé d'avis. Cette association de rivaux se conformant à des obligations contractuelles résonnait en effet très bien. Le mot *Esengo* signifie « plaisir » en Lingala et correspond bien à la musique qui fut enregistrée par le label du même nom.

En plus de lancer Rock-a-Mambo, *Baila* introduisit quelque chose d'encore plus retentissant : une guitare électrique. Pendant quelques années, les guitaristes de studio tels que Franco de Loningisa avait joué sur des guitares acoustiques reliées à des microphones mais Tino, Nico et Dechaud étaient, selon Franco lui-même, les premiers Congolais à jouer sur les nouveaux modèles électriques peu avant qu'il ne s'en serve en 1957. Papa Noël, un guitariste qui rejoint Esengo en 1958, confirme les dires de Franco. Vincent Luttmann, un collecteur d'enregistrements Congolais, estime que *Baila* (Esengo 7B) pourrait tout simplement être le premier enregistrement d'un guitariste congolais - dans ce cas Tino Baroza - jouant sur cet instrument révolutionnaire.

En tout état de cause, la guitare électrique devint très rapidement l'instrument par excellence de la rumba-congo. Elle n'était plus un instrument de simple accompagnement et volait dorénavant le devant de la scène aux tambours, rivalisant avec les cuivres et les voix dansantes. Dans *Tujala Tshibembe*, la guitare électrique et l'amplificateur de tubes de Nico Kasanda étaient bruyants, déformés, insistants et irrésistibles. La clave conservait son toque et la musique cubaine, qu'elle soit classique ou contemporaine, n'avait pas ce son là ; seul le rock 'n roll s'en approchait. L'électricité, plutôt que d'être au service de la musique se *faisait* musique et l'incarnait, en plein cœur de l'Afrique.

Un an plus tard, la guitare de Nico était bien accordée et résonnait d'autant plus puissamment avec un meilleur ampli. La prééminence nouvelle de son instrument fit ressortir le compositeur qui sommeillait en lui ; *Mokonzi Ya Mboka* (*chef du Village*) était sa chanson. L'étiquette du disque l'identifiait comme une « mazurka » et c'était en effet une danse animée en 6/8, mais moins polonaise que française antillaise et moins antillaise que congolaise. Vers le milieu de la chanson, tous les instruments se taisent hormis les percussions, invitant un cri de jungle hululant et fougueux poussé par l'un des membres du groupe.

Ce groupe, c'était African Jazz. Vers la mi-58, Rock-a-Mambo s'était transformé en un groupe distinct et Kabasele avait recréé l'identité unique de son propre groupe - avec, toutefois, certaines modifications. Tino Baroza n'était plus là ; il avait été congédié par



le propriétaire d'Esengo, Constantin Antonopoulos, du fait de son travail au noir chez Ngoma. Kallé n'avait joué aucun rôle dans le licenciement de Tino mais réalisa que Dechaud et Nico étaient les seuls guitaristes nécessaires à son groupe, de sorte qu'il remplaça Baroza par un trompettiste, Dominique 'Willy' Kuntima, ajoutant ainsi un autre timbre au son d'African Jazz. Un nouveau saxophoniste, André Menga, se trouvait aux côtés de Kuntina. Joseph Mwena jouait de la basse tandis que Depuissant et Baskis étaient toujours aux percussions, rejoints par Roger Izeidi jouant des maracas et chantant avec son ami de longue date, Kallé.

Et pourtant, même lorsque Rock-a-Mambo était en concurrence vigoureuse avec African Jazz, Essous jouait occasionnellement dans le groupe de Kallé. Dans **Tembe Nye** (*Sans doute*) il associa sa clarinette au sax de Mwena pour produire un morceau dansant très énergique. Mais c'est la performance remarquable de Willy Kuntima dans son solo de la seconde moitié que l'on remarque dans ce morceau. Son phrasé bien conçu, ses tonalités distinguées et son utilisation talentueuse de la sourdine démontraient ses connaissances des grands trompettistes de jazz américains - pas dans une imitation du jazz mais bien dans un merengue (le descendant antillais de la *maringa* congolaise) composé par Kabasele. « N'y a-t-il pas de doute ? ». Demande Kallé à la fin de la chanson. « Aucun », répond un membre du groupe. « Aucun doute », confirme un autre. Willy avait du talent et African Jazz avait Willy, et - cela ne faisait aucun doute - ce groupe était toujours à l'avant-garde de la musique congolaise.

Il y avait toutefois d'autres avant-gardistes dans la mouvance. Outre Rock-a-Mambo, Conga Jazz et le Negro Band étaient également à l'origine de gros hits chez Esengo et, chez Ngoma, le Beguen Band pouvait à présent se targuer de la présence de Tino Baroza. En dépit des pertes qu'il avait essuyées l'année précédente, OK Jazz était encore l'essence même de Loningisa. De nombreux autres groupes commençaient à émerger ça et là et arrivaient dans les studios. Chacun d'eux admirait Kabasele et son groupe, et tous s'efforcèrent de les détrôner.

Cependant, alors que la concurrence entre les groupes faisait rage, encouragée par les propriétaires de studios, d'autres choses se produisaient dans l'industrie locale de la musique vers la fin des années 50. Esengo n'avait pas vraiment licencié Baroza pour s'être absenté quelques heures afin d'enregistrer dans un studio rival (motif justifiant un licenciement et pratique courante) mais pour avoir organisé une grève des musiciens, ceux-ci cherchant des salaires plus justes et voulant toucher des droits d'auteurs-interprètes. Même un compositeur et meneur de groupe à succès comme Kabasele n'était en effet guère plus qu'un simple employé. Le fruit de son travail appartenait en fait à son employeur. C'était la règle dans chaque studio de Léopoldville. La tension croissante ne sévissait pas tant entre les groupes ou entre les studios mais bel et bien entre les musiciens congolais et leurs patrons européens.

Il se passait des choses à Lipopo, et la tension qui y régnait allait au-delà de la musique pour se propager dans la ville et dans l'ensemble du Congo. L'urgence se faisait sentir et les gens exigeaient de pouvoir exercer leurs droits civils, en appelant à une plus grande autonomie, aspirant à l'indépendance (à laquelle seuls quelques pays d'Afrique lointains étaient jusque là parvenus). Tandis que certains souhaitent rétablir les monarchies précoloniales et que d'autres préconisaient l'unité entre tous les groupes ethniques, avec ou sans respect des frontières imposées par l'Europe, presque tous les

Africains voulaient se débarrasser de leurs colonisateurs. Les Belges ne savaient pas quoi faire. Craignant une rébellion violente, ils annulèrent certaines de leurs lois les plus répressives et autorisèrent provisoirement la formation des syndicats et des organisations civiques - tant qu'ils n'étaient pas ouvertement politiques - mais ils continuèrent à limiter les endroits où les congolais pouvaient se rassembler, ainsi que le moment où ils pouvaient le faire et combien d'entre eux pouvaient participer à ces rassemblements. Ils ne pouvaient pas, toutefois, contrôler les nombreux festivals traditionnels ni les innombrables bars et clubs sociaux qui existaient. Ils imposaient et levaient les couvre-feu en fonction de leur niveau d'anxiété, mais ils n'avaient pas tort quant aux festivals, bars et clubs : les gens s'y rencontraient vraiment, y parlaient politique, s'y transmettaient des messages, créaient et défaisaient des alliances.

C'est dans un club que Kabasele rencontra Patrice Lumumba, un organisateur de syndicat récemment libéré de prison qui travaillait alors comme vendeur de bière dans les débits de boisson où il pouvait rencontrer beaucoup de gens et éviter de se faire repérer par la police en exerçant un travail légitime. Lumumba était un fin connaisseur de rumba et d'« ambiance » qui aimait traîner avec les musiciens et leurs fans (et embaucha Rock-a-Mambo pour promouvoir la Polar Beer), mais il était également le fondateur du Mouvement national congolais, un mouvement clandestin qui fut le premier parti politique multi-ethnique du Congo belge. Kabasele connaissait aussi Joseph Kasavubu, le chef de l'Alliance des Bakongos, parti ethnocentrique mais légal. Kasavubu était une vieille connaissance de famille. Mais Kallé, attiré par l'affabilité de Lumumba, par son intelligence et sa politique inclusive, défia encore une fois les attentes familiales. Il se lia d'amitié avec Lumumba et ils furent souvent observés dans des conversations animées, avec Pascal Tabou, installés dans la Cadillac convertible de Kabasele que conduisait le jeune compositeur d'Esengo, Rochereau - autour de Lipopo.

En 1958, le MNC, dirigé par Lumumba, fit officiellement son entrée sur la scène politique et appelait à une nation unifiée et indépendante. Cette initiative audacieuse incita les autres à soulever des questions analogues ou à publier des manifestes allant à l'encontre de leurs idées. Les divers partis, alliances et groupes dissidents étaient presque aussi différents les uns des autres qu'ils l'étaient des Belges. En 1959 les émeutes qui enflammèrent à Léopoldville et d'autres villes étaient alimentées par les rivalités intestines autant que par l'anticolonialisme. Les autorités réagirent en emprisonnant Lumumba et Kasavubu ainsi que d'autres instigateurs, mais avant la fin de l'année, le gouvernement belge annonçait qu'une table ronde serait organisée à Bruxelles avec les dirigeants congolais, au début de l'année suivante.

Kabasele et son propre parti d'alliés et d'adversaires du monde de la musique y étaient présents. Un journal congolais avança que les musiciens congolais les plus populaires s'unissaient pour divertir les participants et les observateurs internationaux ; des fonds furent levés et des dispositions furent prises. Franco refusa quant à lui de participer mais Victor Longomba (« Vicky »), le chanteur d'OK Jazz, et le bassiste Armando Brazzos rejoignirent Joseph Kabasele, Roger Izeidi, Mwamba Dechaud et Nico Kasanda, ainsi que Pierrot Yantula, le joueur de conga du Beguen Band, pour prendre l'avion qui les emmenait à Bruxelles en janvier 1960.

Ils jouèrent lors de réceptions diplomatiques et de soirées privées et proposaient un concert régulier dans la salle de bal de l'hôtel qui accueillait la délégation de l'Alliance des Bakongos. Pendant la journée, Kabasele et Izeidi faisaient le tour des maisons de disques bruxelloises et firent grande impression sur la filiale belge de Decca, qui avait d'ailleurs des intérêts commerciaux au Congo, y compris à la CEFA, au sein de laquelle Izeidi s'était fait une réputation pour son sens des affaires autant que pour sa musique. Ils conclurent une entente pour lancer African Jazz, le premier label jamais géré par des Congolais. Fonier devait fabriquer et distribuer les enregistrements au Congo et Decca s'en occuperait sur les autres marchés, en Afrique et en Europe. C'est avec une avance payée par Fonier que Kabasele réserva le studio Gramophone et y donna rendez-vous à son septet ad-hoc pour y enregistrer sa musique, au plus fort de cet hiver d'Europe du Nord.

Sans aucun joueur de cuivre (et encore moins deux ou trois) et sans second batteur, il s'agissait d'un plus petit groupe que tous ceux dans lesquels ces musiciens avaient joué depuis longtemps mais dans ce studio de qualité supérieure, chaque morceau était distinct et bien équilibré. Le son du clairon et des deux guitares électriques remplissait la salle. La première chanson enregistrée lors de cette séance fut **Table Ronde**, dans laquelle Roger (l'auteur-compositeur), avec Kallé et Vicky, chante le nom de chaque Congolais délégué à la table ronde des pourparlers. Vicky n'était pas tellement égalitaire ni réticent à proclamer son favori dans sa propre chanson, *Vive Patrice Lumumba*, mais sur la face B, **Naweli Boboto** (*I defend kindness*), plaidait en faveur de la bienséance et de cause commune.

Ni l'une ni l'autre n'étouffait la conférence. Entre un plan de trente et un ans visant à augmenter l'autonomie du gouvernement et l'exigence d'expulsion immédiate de tous les étrangers du Congo, le fossé était trop large pour permettre un compromis. Certaines factions congolaises recherchaient des ententes distinctes avec la Belgique et deux régions étaient disposées à concéder des droits miniers en échange de l'autonomie politique. Il y eut également des divergences entre les Belges : les consortiums miniers étaient déterminés à continuer à piller le Congo alors que certains députés demandaient des excuses officielles et le retrait des 90 000 belges du Congo. Certains de ces 90 000 menaçaient d'usurper la colonie par la force à leur pays d'origine. Les Alliés conseillèrent à la Belgique de maintenir le statu quo pendant que l'Organisation des Nations Unies adoptait une résolution irrésolue exhortant toutes les parties à éviter tout conflit. Et pourtant, en février, la table ronde stupéfia le monde en annonçant que des élections générales seraient organisées au Congo belge en mai et que le pays (tel qu'il était) deviendrait indépendant le dernier jour de juin de la même année.

Kabasele et son groupe revinrent rapidement au studio pour célébrer ce moment historique en chanson.

L'indépendance (cha cha), nous l'avons, oui !  
Ô Liberté (cha cha), vous êtes maintenant nôtre.  
Remportée par nos hommes (cha cha) lors de la table ronde,  
L'indépendance (cha cha), nous l'avons, oui !

Tout comme Roger l'avait fait dans sa chanson intitulée *Table ronde*, Kallé rendit précisément hommage à toutes les parties dans les paroles d'*Indépendance Cha Cha*, et avec Roger et Vicky, chanta ces paroles en kikongo et tshiluba ainsi qu'en lingala. Il s'agissait d'une chanson que chaque Congolais pourrait chanter avec fierté, mais peut-être aussi avec appréhension.

Plutôt que de reprendre l'avion pour Léopoldville avec les délégués triomphants, Kallé et ses acolytes, rejoints par le batteur de jazz Belge Charles Hénault et se nommant eux-mêmes l'orchestre African Jazz (quelles que soient leurs allégeances divergentes au pays), firent une tournée en Hollande et en France. Gary Stewart a raconté plus tard comment Kabasele se remémorait la réaction du public européen et des critiques : « Ils pouvaient tous bien croire que nous étions du Congo, mais pas que nous avons été capables de créer une musique aussi belle et impressionnante. Je peux vous assurer que ... nous avons confirmé pour les autres nations que le Congo était assez grand pour profiter de son indépendance. »

En mai, de retour à Léopoldville, le groupe voyageur se réunit avec les membres d'African Jazz qui étaient restés au pays. L'auteur-compositeur et chanteur Rochereau, qui avait fait ses débuts avec Rock-a-Mambo en 1958 avant de rejoindre African Jazz juste à temps pour être aller remplacer Vicky Longomba chez OK Jazz pour qu'il puisse se rendre en Europe, était parmi eux. Toutefois, lorsque Rochereau retourna au sein d'African Jazz, il ne reprit pas la place qu'il occupait avant de jouer au sein d'OK Jazz ; avec Brazzos, il resta aux côtés de l'homme que ses fans et ses collègues musiciens, avaient commencé à appeler *le Grand Kallé*. Le Grand Kallé et son groupe de onze stars étaient sur toutes les lèvres dans les clubs de la ville. Ils représentaient la fierté du Congo et le son de l'Afrique émergente. *Indépendance Cha Cha* était partout, sur les ondes radios et sur les gramophones de tout le continent. La langue n'était pas un obstacle à cette chanson. Tout le monde savait ce que signifiait « l'indépendance ». « Cha Cha » aussi. Dans ce Congo encore belge pendant peu de temps, les équipes de travail et travailleurs forcés chantaient le refrain ; tout comme le faisaient les enfants qui jouaient. Les candidats en lice essayèrent d'en faire l'hymne de leur campagne (sans succès puisque ces paroles les représentaient autant qu'elles représentaient leurs adversaires).

Parmi la douzaine de partis en lice lors de l'élection générale, le MLC remporta une étroite pluralité des sièges du nouveau Parlement, et, suite à un plan de partage du pouvoir, Lumumba fut déclaré premier ministre et Kasavubu, Président. Le 30 juin, les deux hommes suivaient les traces du Roi Baudouin de Belgique en s'adressant aux dignitaires internationaux et aux premiers citoyens de la République du Congo. Au cours des quatre jours de célébration qui suivirent, African Jazz joua à des réceptions officielles, des bals, des événements publics et des soirées privées. *Indépendance Cha Cha* était pratiquement devenu le nouvel hymne national.

L'esprit de fête s'évapora pourtant rapidement. Six jour après l'avènement de la nouvelle république, la garnison de l'armée congolaise de Léopoldville se mutina contre ses officiers belges, auxquels les accords signés lors de la Table ronde avaient laissé le contrôle. Lorsque le jeune gouvernement s'avéra incapable d'empêcher ses soldats mal payés de saccager les entreprises et résidences européennes, la Belgique envoya dans la capitale des forces spéciales par avion pour évacuer les étrangers et s'opposer

à l'insurrection. C'est avec le soutien des industries européennes et américaines ainsi que de l'armée que, le douzième jour de l'indépendance, la province de Katanga, située au sud-est du pays et riche en minéraux, déclara qu'elle se « séparait du chaos ». Immédiatement après, les Balubas du Katanga et du Kasai voisin signifiaient quant à eux qu'ils se séparaient à la fois des unionistes et des sécessionnistes.

Le pauvre premier ministre lança un appel à l'aide à l'ONU et au Conseil de sécurité, qui répondirent par l'envoi de troupes de maintien de la paix. Mais les attentes du Premier Ministre Lumumba et du secrétaire général de l'ONU, Dag Hammarskjöld, étaient très différentes de celles des forces de maintien de la paix. Hammarskjöld avait pour objectif de contenir la crise au Congo, indépendamment des résultats des élections. Ce n'était pas de bon augure pour Lumumba, qui, par désespoir, s'était tourné vers l'Union soviétique. C'est à ce moment là que les États-Unis intervinrent discrètement et que ses jours commencèrent à être comptés. À la mi-septembre, le colonel Joseph-Désiré Mobutu, secrètement encouragé par la CIA, prit le contrôle du gouvernement et mit le premier ministre en résidence surveillée.

Plus rien ne tenait et rien au Congo ne resterait intact. Au cours de ce même mois de septembre, l'orchestre African Jazz fut démantelé. Vicky Longomba et André Menga lancèrent un nouveau groupe (Canadian Achievers Négro), Armando Brazzos retourna chez OK Jazz, et Willy Kuntima disparut. Pire encore, Mwamba Dechaud et Nico Kasanda, qui avait été partie intégrante d'African Jazz depuis le début, s'en allèrent de leur propre chef. Pourquoi ? À cause de la politique ? Les deux frères étaient lubas, comme l'était le père de Kabasele. En outre, tout comme Kabasele, ils étaient ouvertement anti-clans, l'hostilité ethnique - fléau du Congo depuis des générations - n'aurait donc pas dû sévir parmi eux. Il est possible qu'ils aient appliqué les principes de l'indépendance à leur carrière et aient décidé de ne céder le contrôle de leur art et de leur destin à aucune maison de disques ni à aucun meneur de groupe. Bien qu'ils aient partagé les objections de Kabasele au système des studios et son désir d'autodétermination, ils étaient mécontents à l'idée de son entente de Bruxelles avec Fonier et l'accusaient de mauvaise gestion des gains du groupe. Kabasele nia les accusations et les réprimanda de semer la discorde en faisant appel aux tactiques des politiciens, mais il ne put pas les empêcher de partir. Il n'y avait de toute façon pas grand chose que l'un quelconque d'entre eux pouvait faire en matière de musique. L'un après l'autre, les propriétaires de studios rejoignirent à l'exode des étrangers qui quittaient le Congo, abandonnant les studios aux pillards. Le colonel Mobutu imposa de nouveau le couvre-feu à Léopoldville, aussi les groupes n'avaient-ils plus que peu de possibilités pour jouer en étant payés. La tournée des provinces était quant à elle hors de question puisqu'elles étaient en guerre les unes avec les autres.

En décembre, Lumumba échappa à la « protection » de l'ONU à Léopoldville et rejoignit les partisans dans le nord-est du pays. Les troupes de Mobutu parvinrent toutefois à le reprendre et le remirent au chef de la rébellion du Katanga. C'est dans la forêt située en dehors d'Elisabethville que Lumumba fut torturé et exécuté par des soldats katangais sous commandement belge la nuit du 17 janvier 1961. Un agent de la CIA se débarrassa de sa dépouille. Malgré le silence officiel de tous les gouvernements et prétendants, la nouvelle se répandit rapidement. La majorité des Congolais furent consternés et attristés par la manière brutale dont leurs espoirs d'indépendance et de

démocratie avaient été étouffés. Pour Kabasele, la perte était personnelle : Patrice Lumumba avait été pour lui un fan, un ami et un défenseur.

Kabasele ne se fit ni voir ni entendre jusqu'en juin. Lorsque l'ONU rouvrit l'aéroport de Léopoldville, il partit pour Bruxelles, accompagné de quelques collègues anciens et nouveaux : le clarinettiste Edo Lutula, sa dernière recrue, le bassiste Joseph Mwena et les chanteurs Roger Izeidi et Rochereau Tabou, fidèles au groupe depuis 1959. Tino Baroza retourna au bercail, et, amena avec lui son frère Dicky (deux frères guitaristes en remplacement de deux frères guitaristes). À Bruxelles, Kallé reprit contact avec Manu Dibango, un saxophoniste camerounais qu'il avait rencontré un an avant, et le persuada ainsi qu'un joueur de conga cubain qu'il ne connaissait que sous le nom de Pepito, de se joindre au nouvel Orchestre African Jazz. Le groupe enregistra quarante chansons dans les deux semaines qui suivirent.

La plus durable s'est avérée celle de Tino Baroza intitulée ***Jamais Kolonga***. Le titre mélangeant du français et du lingala et qui signifie *Jamais gagner*, reprenait ce qu'un ami de Tino avait affirmé à propos de ses tentatives de danse avec une femme qu'il aimait. Elle finit par consentir à danser avec lui mais on ne sait pas clairement qui dans le couple chante « Serre-moi fort car si tu me lâches je vais tomber ». Pour un morceau composé par un guitariste, le son des guitares était remarquablement discret ; les sonorités saillantes que l'on entend ici et dans tous les morceaux enregistrés lors des séances de Bruxelles de 1961 sortaient en effet plutôt de deux instruments compatissants fabriqués en roseau : la clarinette de Lutula et le saxo de Dibango. Flamboyants, parfois plaintifs ou obstinément lyriques, ils avaient un souffle profond qui faisait oublier tous les événements qui s'étaient déroulés au cours de l'année écoulée. Deux chansons de Kallé exprimaient sans controverse les espoirs de paix au Congo, mais il peut aussi avoir fait remarquer quelque chose de plus net, contrastant avec sa voix douce et soyeuse, dans ***Africa Bola Ngombi : L'Afrique rompt son engagement***.

Avant de quitter Bruxelles, Kabasele et Izeidi négocièrent un nouveau contrat avec Fonier, fondant une société d'édition - la première dans le domaine de la musique congolaise - en plus du label, tous deux appelés Surboum African Jazz. Leur idée était d'ouvrir cette société à tous leurs compatriotes du monde de la musique ; les musiciens et compositeurs congolais pouvaient s'affilier sous leur bannière dans une sorte de parti de l'unité. Il allèrent jusqu'à inviter leur plus grand rival, Franco, à amener OK Jazz à Bruxelles pour enregistrer chez Surboum African Jazz - ce qu'il fit, avec gratitude.

Peu après, African Jazz retourna à Léopoldville, Willy Kuntima réapparut et rejoignit le groupe, tout comme Dechaud et Nico. Quelques semaines plus tard Manu Dibango arriva de Bruxelles. Alors que la guerre civile continuait à faire rage dans les provinces de l'est et du sud du Congo, Léopoldville était désormais l'un des endroits plus sûrs dans le pays. Les restrictions ayant été levées en matière de résidence, la ville se remplit de réfugiés et de demandeurs d'emploi. Les autorités locales n'avaient guère d'autre choix que de lever le couvre-feu et de permettre aux gens de sortir le soir et d'essayer de s'amuser. Les groupes pouvaient à nouveau jouer en public. Ils saisirent l'occasion et en profitèrent autant que possible, conscients qu'elle pouvait s'avérer éphémère. Avec le Dr Nico excellent à la guitare, Monsieur Manu soufflant dans son cuivre et Rochereau, Roger et le Grand Kallé en avant, leur apparence élégante allait bien avec leurs voix africaines, et African Jazz attirait *tout* Lipopo à chaque spectacle.

Les affaires allaient assez bien pour que Kabasele et Manu Dibango ouvrent de nouvelles boîtes de nuit et payent un orchestre dans chacune d'elles. Il manquait toutefois encore un studio adéquat à Léopoldville. Ce n'était cependant pas un problème pour African Jazz, qui sortit les morceaux de juin 61 sur un disque par semaine pendant le reste de l'année.

Ensuite, ils partirent de nouveau pour l'Europe. Dix musiciens faisaient le voyage cette fois, et à Bruxelles, ils furent rejoints par Charles Hénault et Pepito. Les instruments à percussion de Hénault, les congas de Pepito et les maracas et claves de Roger créaient une section polyrythmique dynamique. Dorénavant avec deux trompettistes - Jeef Mingiedi rejoignant Willy Kuntima - et avec Edo Lutula et Manu Dibango jouant divers formats de clarinette et de saxophone, plus Dibango parfois au piano, il s'agissait d'un groupe capable de faire appel à toute une variété de tonalités et textures instrumentales ainsi qu'à une gamme vocale distincte, afin de s'adapter à différentes chansons en élargissant son éventail de styles.

Les deux trompettes dominaient la chanson de Kabasele ***Matanga ya Mobido*** (*La veille de Mobido*), lui donnant un son beaucoup plus festif que macabre. La section des cuivres accompagnait Dechaud dans ***Bana Na Nwa*** (*Enfants noirs*) alors que le reste du groupe se lançait dans une chanson bruyante dans l'argot de Lipopo appelé Hindoubill (un lingala agrémenté d'un argot dérivé des dialogues des westerns de Hollywood et des comédies musicales de Bollywood). Dans ***Kamulanga***, un morceau que Nico calqua sur la musique de danse luba *mutuashi*, les trompettes et saxophones imitent ensemble les cornes d'ivoire de Kasai tandis que lui et son frère jouent des airs de marimba luba sur leurs guitares. Manu Dibango était l'auteur d'un solo suave de saxo dans ***Nabongisa Kala*** (*Je l'ai déjà réparé*), l'une des nombreuses chansons qui montraient que Rochereau était vite en passe de devenir un auteur mature et un chanteur confiant. Kallé menait tout le groupe dans un rock entraînant, ***Ndeko No Te*** (*N'abandonne pas ton frère*), et dans ***Mama Ngai Habanera*** (*Ma mère est de La Havane*), il rendait hommage à la musique cubaine avec une Mama jamais entendu dans la vieille ville de La Havane et en faisant en passant référence à l'actuel président américain, John F Kennedy, qui lui-même éprouvait pour Cuba des sentiments profonds.

Bien que les douze membres qui composaient African Jazz étaient fort illustres, le groupe tira largement parti d'un nouveau format de disque : le 45 tours en vinyle. Alors que les tourne-disque d'Europe étaient maintenant couramment à plusieurs vitesses, la plupart de ceux du Congo ne pouvaient jouer que des 78 tours (bien que cela allait bientôt changer). Les séances de 1962 furent donc enregistrées à la fois sur des 78 tours et sur des 45 tours. Les joueurs d'African Jazz comprirent bien vite les avantages du 45 tours, qui permettait une durée de musique accrue ainsi qu'une plus grande fidélité à la bande maîtresse et qui pouvait être écouté plus fort et les bons vieux 78 tours. Ils ont alors saisi l'occasion pour réenregistrer leur ancien répertoire comme *Parafifi* et *Kale Kato* (rebaptisé *Ambiance Kallé Catho*). Une autre chanson de Kabasele datant du début de sa carrière, *Kosilika Te Doudou*, fut réenregistrée et intitulée ***Miwela Miwela*** (*Prends soin de toi*), et son romantique boléro, ***Bolingo Suka Te*** (*Amour sans fin*), acquit une superbe brillance des années après la naissance de cet amour. À leurs auditoires situés à l'extérieur du Congo, ces vieux morceaux inconnus

constituaient les nouveaux paradigmes de la rumba congolaise. Ils avaient certainement une sonorité toute nouvelle.

La chanson, réellement nouvelle, de Dechaud intitulée ***African Jazz Mokili Mobimba*** (*Le jazz africain dans le monde entier*), fut enregistrée en deux versions. Le 78 était une version succincte mais complète de 2 minutes 30. Le 45 tours dépassait quant à lui les cinq minutes, mais ce n'était pas juste un court morceau doublé ; il s'agissait plutôt d'un récit étendu tant dans les paroles que dans la musique : l'histoire d'un groupe en voyage, l'une des mille chansons que les musiciens ont chanté pour narrer les difficultés et les gloires de leur vie itinérante.

Je pars en tournée.  
Réfléchis après que je sois parti.  
Mais, ma chérie, je ne pense pas  
Que je te reviendrai un jour.

Cette tournée a débuté aux alentours de la ville, African Jazz visitant tour à tour chacun des meilleurs clubs avant d'aller « de Kinshasa à Matadi, Boma, Mai-Ndombe » et dans une demi-douzaine d'autres villes puis de traverser le fleuve à Brazzaville et de descendre vers la côte à Pointe-Noire. De là, la tournée partit ensuite pour

le Cameroun, le Ghana, la Guinée, le Mali,  
puis vers l'Europe, l'Amérique et le monde entier.  
Ils veulent tous danser au son de la musique africaine.  
Afrique !

African Jazz n'avait jamais effectivement été en Amérique, où ni ses 78 ni ses 45 tours n'étaient disponibles, mais dans sa mère patrie *African Jazz Mokili Mobimba* remportait un grand succès, et en novembre 1962 le groupe se lança dans une tournée Ouest africaine qui commença à Bamako, passa à Ouagadougou, sur la côte à Dakar puis à Monrovia, Abidjan et Lagos, avant de s'achever à Port Harcourt dix semaines plus tard.

À chaque étapes, les luttes continues du Congo faisaient l'actualité. Diverses commissions internationales d'enquête sur la cause de l'accident d'avion qui coûta la vie à Dag Hammarskjöld, le secrétaire général des Nations Unies, lors d'une mission de paix au Katanga, étaient en litige, et les troupes de casques bleus perdaient leur appui. Des factions tribales, aidées par des mercenaires étrangers et des agences de guerre froide, persistaient à déchirer le Congo et supprimant tout espoir de conciliation. Les gros titres et photos de la presse illustraient le scénario le plus défavorable qui attendait les nations indépendantes du continent et brandissait un drapeau rouge d'avertissement aux colonies qui militaient encore en faveur de la liberté. Pourtant, en dépit du terrible exemple qu'il donnait, le Congo représentait également quelque chose très attrayant pour les Africains d'autres pays : une grande musique. La « Rumba-congo », « congo » ou « lingala » - quel que soit son nom, avait acquis une grande popularité dans toute l'Afrique. Surboum African Jazz et la distribution étendue dont le label jouissait grâce à Decca avait beaucoup joué dans ce succès mais le phénomène était beaucoup plus qu'une victoire commerciale ; c'était un véritable mouvement culturel. Tout comme les enregistrements cubains avaient inspiré les musiciens congolais pour inventer leur propre style moderne, les enregistrements congolais définissaient un modèle formatif



pour les musiciens d'autres parties de l'Afrique. Aucun groupe congolais n'était plus influent que l'orchestre African Jazz, en particulier, mais pas uniquement, dans les pays qu'il avait traversés. Quiconque écoute aujourd'hui les enregistrements effectués dans les années 60 et 70 par des groupes issus de chaque partie de l'Afrique, au sud du Sahara et au nord du Kalahari, peut entendre l'écho du Congo d'African Jazz.

Mais une entité si talentueuse et pleine d'énergie est sujette à la rupture et African Jazz a explosé un jour en mai 1963, lorsqu'aucun de ses membres, à l'exception du leader, n'est venu au mariage de Kabasele. L'humiliation aurait été à peine plus cuisante si la fiancée de Kallé l'avait abandonné à l'autel devant du 1 500 invités, mais pire encore était la raison de leur absence : ses meilleurs hommes étaient en chemin vers Bruxelles sans lui. Roger Izeidi, apparemment, s'était préalablement mis d'accord avec Fonier sans en informer son vieil ami et partenaire.

Roger et les autres transfuges hésitaient à accuser Kallé de tricherie, mais se plaignaient qu'il les traitait comme l'avaient fait avant lui les patrons grecs des studios, en prenant des décisions importantes sans les consulter, en leur payant des salaires mensuels qui n'augmentaient pas malgré le travail accru qu'ils fournissaient, en ne faisant preuve d'aucune transparence et d'aucune confiance. Même Izeidi, le gérant de facto du groupe, n'avait pas accès aux registres comptables et ne pouvait même pas être sûr que Kabasele les tenait. Mais lorsque les mutins, s'auto-baptisant African Jazz, se préparèrent à sortir de nouveaux morceaux sous le label Surboum African Jazz, Kabasele entama des poursuites à leur encontre, réclamant ses droits sur le nom du groupe et le label, et obtint gain de cause. Izeidi lança alors immédiatement son propre label et, avec ses co-accusés, renomma le groupe African Fiesta, proclamant qu'ils étaient égaux et n'avaient pas besoin d'un chef. Cette fois il n'y aurait pas de réconciliation, même après qu'African Fiesta se soit séparé deux ans plus tard.

Kabasele ne s'attendait pas à ce que quiconque revienne reconstruire African Jazz. Il s'en chargea en embauchant Antoine Nodule, mieux connu sous le nom de Papa Noël. Papa Noël avait été le guitariste qui avait suivi Nico dans Rock-a-Mambo en 1958. Il était de nouveau là, une fois de plus, cinq ans plus tard, pour remplacer le même membre d'African Jazz. Ensuite, Kallé chercha deux autres musiciens qu'il avait découverts chez Esengo, le chanteur Jeannot Bombenga et le guitariste Casimir « Casino » Mutshipule, qui, au cours des deux dernières années, avait mené un groupe appelé Vox Africa. Kallé les persuada de se joindre à lui et à Papa Noël et créa ainsi leur nouveau groupe. Mathieu Kouka et Jean 'Rolly' Nsita allaient chanter avec Kallé et Bombenga. Le groupe aurait trois guitaristes (comme pendant la période Dechaud-Nico-Tino) : André 'Damoiseau' Kambite, aux côtés de Papa Noël et de Casino. Un saxophoniste, un bassiste et deux percussionnistes complétaient le groupe. Ils envisagèrent divers noms pour cet ensemble avant de choisir l'Orchestre African Jazz (inutile de gaspiller sa célébrité).

Laissant peu de temps pour répéter, Kabasele emmena son groupe en tournée, d'abord dans des villes sûres du Congo, puis en Europe pour donner des concerts à Bruxelles, Munich et Paris. À Paris ils rencontrèrent Jean-Serge Essous, l'ancien collègue de Kallé chez Esengo, maintenant, leader de l'Orchestre bantou, la version Brazzavillienne de Rock-a-Mambo que Papa Noël avait récemment quitté pour rejoindre African Jazz. Ils se réunirent sans rancune pour ce que Noël décrit plus tard comme « une séance

jam en studio ». Essous chantait en espagnol sur une musique latine et fit un solo de flûte jovial sur une composition de Papa Noël intitulée **Mindule Mipanzana - Répandre le bonheur**.

Papa Noël quitta African Jazz pour répandre le bonheur comme guitariste freelance après avoir passé moins d'un an avec le groupe. Même ainsi, Kallé comptait encore un éventail complet de talents à son actif, comme le prouvent des enregistrements tels que **Jolie Nana** (*Jolie nana*). Bombenga écrit cette chanson envoûtante, avec ses longues notes et des pauses, et la chanta en douce harmonie avec Kouka et Rolly. Bien que Casino et Damoiseau n'étaient pas frères, ils avaient une connexion intuitive qui en faisait un remarquable duo de guitaristes, lequel résonnait à travers **Jolie Nana** dans leur accompagnement, leurs solos, et leur *sebene*, le passage de guitare qui devient plus emphatique à chaque cycle. Dans une autre des contributions de Bombenga, **Nzambe E Mungu** (*Seigneur Dieu*), le groupe passe avec une telle aisance de l'invocation rituelle à la rumba et au rock 'n roll et vice-versa que les distinctions formelles disparaissent. African Jazz continua à se développer avec le renfort du saxophoniste et flûtiste Michel Yuma, que l'on peut entendre dans encore une autre composition de Bombenga, **Makwela ya Bana Mboka** (*Mariage d'un couple dans sa ville natale*).

Mais il n'y avait pas beaucoup de Kabasele dans ces disques. Son objectif était de maintenir l'activité de l'entreprise plutôt que de faire de la musique. Lors des séances d'enregistrement (qui se déroulaient désormais, pour la plupart à Léopoldville dans le nouveau studio de Fonier et sortaient sous le label local de Matanga) il était plutôt producteur qu'artiste et, lors des concerts, plutôt hôte ou financeur qu'interprète. Lorsqu'African Jazz était sur scène, Kallé faisait le tour de la salle, donnait des poignées de mains et des tapes dans le dos, bavardait avec les VIP et payait des coups à boire à ses clients potentiels. Si on lui demandait de chanter, il montait volontiers sur scène et entamait avec son groupe quelques morceaux favoris « pour mes amis très spéciaux ici ce soir. » La plupart du temps, cependant, il laissait Bombenga et les garçons créer un nouveau répertoire. Ils avaient tous dix ans de moins que Kallé, et bien qu'ils soient très doués, ils n'étaient pas ses anciens collègues et amis.

Lorsqu'il se rendit en Europe en 1966, c'était d'ailleurs presque comme s'il était en quête de ceux-ci. Kabasele voyagea seul, d'abord à Bruxelles pour toucher ses gains provenant de Surboum African Jazz, puis à Paris pour les dépenser. Il voulait voir Manu Dibango, qui s'était installé en France, et pour la deuxième fois il y retrouva Jean-Serge Essous. Essous avait récemment quitté les Bantous de la Capitale (anciennement Orchestre bantou, successeur de Rock-a-Mambo) et jouait avec Ry-Co Jazz. Kallé rassembla tous ces musiciens dans un studio, les baptisa l'Équipe africaine de Paris, et bien que la séance impromptue ne produit aucune chanson particulièrement mémorable, ils parvinrent à produire quelque chose qui semble toujours aussi amusant à l'oreille. Manu Dibango et Essous combinèrent leurs saxophones pour un rapide **Merengue Fontaine** composé par Kabasele. Le guitariste de Ry-Co Jazz, Jerry Malekani, entraîna le groupe dans une rumba très rock intitulée **Biwela Biwela**, que son collègue de groupe, le percussionniste Casino Mbilia, avait écrit et chantait. Surboum African Jazz ne pouvant pas le faire, une poignée de singles enregistrés par l'Équipe africaine de Paris sortit sous un label ad-hoc, les Éditions

Kabasele, uniquement en Europe. Ils eurent très peu d'impact et ne firent pas rentrer d'argent, aussi Kabasele rentra-t-il chez lui sans rien qui concrétisa son entreprise.

Il ne reçut pas un accueil chaleureux de la part d'African Jazz. Jeannot Bombenga avait raison de se plaindre qu'il faisait tout le travail d'un orchestre et n'en obtenait aucun crédit, et il quitta bientôt Kabasele pour recréer Vox Africa avec Papa Noël. Son départ contraint Kallé à accorder plus d'attention à African Jazz. Qu'il ait été frappé par une recrudescence d'énergie créatrice ou par la nécessité ordinaire et pratique, Kallé recommença à écrire des chansons pleines d'esprit et reprit son rôle de meneur du groupe.

***Butsana Mama*** fut le meilleur de ses nombreux merengues. ***Carrefour à Addis-Abeba*** fut l'une de ses plus attrayantes chansons d'actualité ; une ode à l'Organisation de l'unité africaine qui discutait au « carrefour » à Addis-Abeba (Ethiopie) en novembre 1966, la chanson nommait les 38 États membres indépendants dans une englobant rumba. Kabasele concéda l'enregistrement sous licence à des maisons de disques de plusieurs pays, des distributeurs régionaux les sortirent dans d'autres parties de l'Afrique, et dans certains endroits ***Carrefour Addis-Abeba*** devint aussi connu comme ***Indépendance Cha Cha***. Il n'était pas aussi populaire au Congo-Kinshasa.

Le pays s'appelait dorénavant le Congo-Kinshasa, afin de se distinguer du Congo-Brazzaville. Kinshasa, le nom du village englobé par Léopoldville en 1923, se référait alors au district municipal situé sur l'emplacement d'origine, mais lorsque le général Mobutu fut nommé premier ministre en 1966, il bannit pour toujours (du moins le pensait-il) le fantôme du Roi Léopold en changeant le nom de l'ensemble de la ville et en la rebaptisant Kinshasa, laissant le nom composé désigner la nation entière et maintenant principalement englobée. Kabasele nota ironiquement ces changements dans ***Lipopo ya Banganga (Les Sorciers de Lipopo)***, également connue sous le titre ***Kinshasa Makambo (Problèmes de Kinshasa)***.

Oh, les problèmes de Kinshasa !  
Une ville, trop de noms.  
Kinshasa, Kin-Malebo ,  
Lipopo, Léopoldville.

Oh, les problèmes de Kinshasa !  
Jour après jour,  
Chaque tentative  
est vouée à l'échec.

Ce n'était peut-être pas la plus délicate des chansons à sortir au moment où les ministres cherchaient le groupe qui devrait représenter Congo-Kinshasa à l'Exposition de 1967, la foire mondiale qui devait se dérouler à Montréal pendant l'été. On peut comprendre que Kabasele estimait qu'African Jazz méritait le plus l'honneur, et un grand nombre de compatriotes en convenait aussi, mais les dirigeants optèrent pour African Fiesta National, le groupe dirigé par Rochereau, disciple déloyal de Kallé. Quatre mois plus tard, cependant, Kabasele se remettait de ce coup porté à sa fierté lorsque Kinshasa accueillit la conférence de l'OUA 1967. Il composa une chanson commémorative et, avec son groupe, enregistra 38 versions (une pour chaque pays). Il

ne sortit qu'une seule copie de chaque version, et présenta ainsi à chaque chef d'État un enregistrement totalement unique. Il est probable que bon nombre de ces destinataires privilégiés étaient des fans d'Africa Jazz, mais le mystère entoure toujours ce qu'il est advenu de ces 38 disques uniques.

Kinshasa était un site douteux pour une conférence sur l'unité africaine. Il avait fallu un dirigeant impitoyable et despotique soutenu par les pouvoirs européens et américains pour réaliser un semblant d'unité précaire juste au Congo. Même s'ils donnèrent un bon spectacle, ni Mobutu ni ses alliés à l'étranger n'étaient vraiment intéressés par l'unité africaine. Mais en dépit de tous les « problèmes de Kinshasa », la musique de la ville était florissante. Les groupes se multipliaient comme des amibes ; il y avait des endroits pour que tous soient vus et entendus ; les entrepreneurs congolais construisaient des studios ; les labels de disques apparaissaient et disparaissaient trop rapidement pour être comptés ; et maintenant que la guerre civile avait cessé, les enregistrements pouvaient être distribués à travers tout le pays et au-delà de ses nouvelles frontières. Kinshasa pouvait alors fièrement se vanter d'avoir la plus grosse industrie de la musique entre Johannesburg et le Caire et son marché s'étendait dans toutes les directions, sur tout le continent. Les enregistrements que Kabasele offrit aux dignitaires étrangers étaient le parfait emblème du Congo-Kinshasa.

Le Grand Kallé lui-même s'imposait comme une sorte d'emblème. Il fut le célèbre fondateur d'une institution très estimée. On parle en effet d'école d'African Jazz, une école qui continue de dominer la musique congolaise à travers ses disciples talentueux. Nico et Rochereau étaient d'immenses stars (et se concurrençaient l'une l'autre), sortant chacun des hits coup sur coup. Dechaud faisait partie intégrante du groupe de son frère, African Fiesta Sukisa, et Vicky Longomba, Papa Noël et Jeannot Bombenga menaient quant à eux leurs propres groupes. Roger Izeidi était devenu un impresario à succès. Mais alors que Franco, le plus grand rival de Kallé, remportait un succès plus grand que jamais avec son Tout Puissant OK Jazz, la popularité qui fut celle de Kallé pendant si longtemps était en baisse. Il était considéré désormais comme un ancien, on le voyait plutôt comme un personnage de cérémonie que comme un avant-gardiste.

Mais ce n'était là qu'une illusion. S'il est vrai qu'African Jazz ne comptait plus à son actif la galaxie de stars qui l'avait composé pendant ses meilleures années, le groupe n'en restait pas moins encore excellent, et bien que Kallé n'ait pas sorti de hit pendant un bon moment, il avait essayé différents styles et écrit de très belles chansons. Malheureusement, trop peu de gens les avaient entendues. Ils n'étaient pas suffisamment joués à la radio et les jeunes vendeurs de disques préféraient vanter les mérites d'autres groupes dans les rues. Les fans de toujours qui se procuraient les nouveautés d'African Jazz ne les appréciaient quant à eux pas autant puisqu'il ne s'agissait plus de rumbas typiques. **Moselebende de Bolingo** (Sorcellerie ou amour) était un jazz cool mis en mouvement par les cymbales et piégé par les percussions, toujours une nouveauté en 1968 à Kinshasa. Les guitares scintillaient dans une salle faiblement éclairée et à moitié vide tandis que Kabasele chantait en gémissant. Au point culminant de cette envoûtante chanson : une longue cascade de saxophones et guitares tourbillonnait - éblouissante, mais pas facile à danser. Dans **Mbombo ya Tshimbalanga**, une chanson luba traditionnelle honorant un guérisseur spirituel vénéré, Kabasele plongeait dans le passé préchrétien de son père et revenait en chantant, hoquetant et criant au son palpitant des guitares électriques en guise de

xylophones et des trompettes en laiton en guise de cornes d'ivoire, mais ces sons n'étaient pas des sons pops.

African Jazz prouva alors qu'il pouvait encore sortir un hit. Une ancienne chanson de Mathieu Kouka, *Bébé*, fut remaniée et **BB 69** s'avéra le plus gros hit du groupe en sept ans. Toutefois, comme si le demi-dieu de l'ironie tirait les ficelles, ce succès signala également la fin du groupe. Protestant qu'il n'avait pas reçu son dû pour *BB 69*, Kouka partit. Deux autres membres du groupe s'en allèrent avec lui tandis que les autres membres jouèrent simplement les absents. Il n'y eut aucun engagement annulé, aucune annonce, aucune enquête de tabloïd, et le public ne sut pas exactement quand African Jazz avait cessé d'exister. C'était fin 1969, vers le moment où les Beatles allaient se séparer, mais African Jazz n'était pas composé de quatre hommes partant chacun de leur côté ; il s'agissait pour Kabasele de récupérer son groupe ou de le laisser finir, il se résigna à ce qu'il disparaisse.

Discrètement, il quitta Kinshasa et alla à Paris, où il commença à enregistrer un album pour Decca. L'un des partenaires de l'Équipe africaine de Paris de 1966, Manu Dibango, et un autre ancien d'African Jazz, Edo Lutula, rejoignirent Kallé et sa nouvelle équipe africaine. Deux anciens chanteurs bien connus de l'ex OK Jazz, Mujos Mulamba et Munsu Kwamy, les rejoignirent également. Un ami de Manu Dibango, le flûtiste cubain Don Gonzalo Fernandez, jouait le rôle de directeur musical et leur assura la collaboration d'une douzaine de musiciens, dont des trompettistes, trombonistes et violonistes. Avec Manu Dibango au piano, Gonzalo à la flûte d'ébène, et beaucoup de cuivres et d'instruments à cordes, cette équipe africaine était pratiquement une charanga fusionnée avec un *conjunto* - un peu comme les grands orchestres latins que menaient Charlie Palmieri, Johnny Pacheco et quelques autres New-yorkais dans les années 60.

Mis à part ses paroles parlées et chantées en lingala et français, ***Ko Ko Ko ... qui est là ?*** (*Toc toc ... qui est là ?*) avait un son new-yorkais latin. Là où il y aurait eu un sebene de guitare dans la musique pop actuelle de Kinshasa, cette chanson composée par Kwamy et arrangée par Gonzalo mettait en vedette les violons et la flûte dans un mambo *montuno*. Le piano *guajeo* de ***Suzi na Edo*** (Chanson de St Valentin de Lutula à son épouse) reposait à la fois sur la flûte et sur les solos de trompette. Un autre son new-yorkais latin se faisait entendre dans ***Africa Boogaloo*** : comme le titre l'annonçait, ce morceau était un barrio funky que Pete Rodriguez et Joe Cuba avaient récemment popularisé. Manu Dibango, auteur du morceau et partenaire de Gonzalo, s'occupa de la chanson et alla même un peu plus loin en ajoutant une guitare électrique avec une nouvelle pédale wah-wah artificielle (deux ans avant son succès mondial, *Soul Makossa*).

Mais aucun album ne fut jamais enregistré. En retard, en dépassement de budget et sans 33 tours, les huit morceaux de l'Équipe africaine ne sortirent que sur 45 tours Decca avant que le label ne décide de limiter ses pertes. Pour financer d'autres séances d'enregistrement,, Kabasele - « l'organisateur génial d'évènements », comme Manu Dibango l'appelait - trafiqua une invitation offrant à son groupe de passer à l'Odéon, salle historique de la Rive Gauche où les africains et les émigrés des Caraïbes se mélangeaient aux français bohémiens ce soir-là, en juin 1970. Entre les recettes de concerts et les fonds tirés de quelques poches profondes, Kallé parvint à terminer deux

albums. Il y avait toutefois trop d'intérêts divergents en jeu pour que quiconque n'appuie un album, de sorte que ces enregistrements sortirent également sous la forme fragmentée de 45 tours, aux Éditions Kabasele et sous le label Ambiance. Personne n'a tiré parti de l'entreprise et personne n'était donc prêt à essayer de nouveau. Kallé pouvait bien en appeler à une meilleure entente dans sa vie réelle dans ***Mokili Zala Ata Juste*** - *Laissez au moins le monde tranquille*.

À l'époque, ni lui ni personne n'avait imaginé que les enregistrements de 1970 seraient les derniers de Kallé Kabasele. Tout le monde se souvenait facilement de l'époque où, il n'y avait pas si longtemps, Kallé avait été l'étoile la plus brillante du Congo. Il était encore le directeur émérite de la florissante École Africaine de Jazz. En outre, il avait été le grand conceptualiste moderne de la musique congolaise et, à 40 ans, était toujours en possession de ses facultés et avait de gros projets. Mais Kabasele avait aussi une responsabilité : c'était un fervent lumumbiste dans un pays qui se trouvait alors fermement sous le contrôle des pires ennemis de Lumumba. Les sbires de Mobutu avaient sur les mains le sang de milliers de partisans assassinés du premier ministre, en avaient emprisonnés davantage et faisaient peur à tout le monde. Avaient-ils étouffé la voix du Grand Kallé ? Il n'a jamais été évident que Mobutu se soit immiscé dans la carrière de Kabasele, mais tant que la puissance du dictateur grandissait, celle du musicien diminuait, et beaucoup doutaient que ce ne soit là qu'une coïncidence. Cinq décennies plus tard, certains Congolais restent convaincus que Mobutu avait fait taire Kabasele et deux étrangers qui ont examiné séparément la controverse, Vincent Luttman et Bob W. White, sont enclins à en convenir.

Si, dans sa paranoïa, Mobutu avait ses raisons d'en vouloir à Kabasele, dans ses moments plus lucides, il avait également de bonnes raisons de bien le traiter. D'abord, le chanteur était le neveu chéri de Joseph Malula, Archevêque de Kinshasa, que le Pape Paul VI avait élevé au rang de cardinal (le premier du Congo, une région à prédominance catholique), et Mobutu savait que mieux valait éviter tout conflit avec le pape. Ensuite, les fans de Kallé étaient légion, à la fois dans le pays et sur le continent, sous autorité papale ou au-delà, et Mobutu voulait s'attirer leur approbation autant que celle de l'Eglise - pas simplement par calcul politique, mais plutôt par désir d'être l'un d'eux ; pour être le plus grand fan. La musique congolaise fit ressortir son sentimentalisme (quelque chose que les tyrans les plus meurtriers répriment). Son admiration pour les grands musiciens de son pays était assez obsessionnelle, en particulier Franco et Kallé. Mobutu et Kabasele avaient le même âge ; il n'est pas difficile d'imaginer comment le stratège meurtrier qui se fraya un chemin vers le pouvoir en ayant du sang sur les mains puisse envier la facilité du musicien à s'attirer les faveurs des foules avec des sons doux et une affabilité sans faille.

En tout cas, Mobutu n'a rien fait pour empêcher Kabasele de rentrer chez lui en 1971. La nation se préparait pour un autre changement de nom. Cette fois, ce serait le Zaïre, et Mobutu avait décrété que tous les citoyens devaient abjurer leur nom colonial en faveur de noms authentiques. Joseph-Désiré Mobutu inventa ainsi Mobutu Sese Seko Kuku Ngbendu Wa Za Banga. Joseph Athanase Kabasele Tshamala abandonna simplement ses deux premiers noms. Il n'avait plus ni groupe ni label, mais le Grand Kallé (conservant son sobriquet) avait encore sa réputation, et il voulait reconstruire en s'appuyant dessus. Il tint une conférence de presse pour annoncer une campagne appelée Musique zaïroise & objectif 80, un plan d'action sur dix ans pour construire à

Kinshasa des salles de concert, des réseaux de distribution et des studios d'enregistrement de classe mondiale - afin d'établir la ville comme la capitale moderne de la musique africaine, une véritable Mecque pour les musiciens, danseurs, producteurs, imprésarios et touristes culturels de partout. Kabasele pouvaient raisonnablement s'attendre à ce que ce soit le genre de vision grandiose qui plaise à un caïd mégalomane comme le Président Mobutu. Mobutu approuva donc le plan et promit un soutien financier, mais il n'en fit rien. Certains avançaient qu'il punissait ainsi discrètement Kabasele de ne pas avoir écrit et enregistré de chansons louant sa magnificence, comme d'autres stars (y compris Franco) le faisaient. Il y a peut-être eu un peu de vérité dans tout cela, mais il était plus probable que Mobutu ait eu des doutes quant aux compétences de gestion de Kabasele ou qu'il avait trop de visions grandioses en propre à réaliser.

Deux ans plus tard, cependant, le président Mobutu s'arrangea pour que Kabasele soit nommé président de la société officielle des redevances et droits d'auteur du Zaïre, la SONECA. Pendant un certain temps l'ancienne star occupa donc un prestigieux poste administratif avec un bon salaire. Il ne fallut cependant pas longtemps pour que les auteurs et les compositeurs commencent à se plaindre que la plupart de leurs redevances passait dans d'extravagantes dépenses promotionnelles qui ne rapportaient rien. La fureur augmenta jusqu'à ce que Kabasele démissionne de sa présidence. On murmurait cette fois que Mobutu avait poussé Kabasele jusqu'à l'échec, afin d'assumer un plus grand contrôle sur l'industrie de la musique. Ce point de vue ne prend pas en compte les habitudes dépensières de Kabasele ni son approche cavalière de la reddition de comptes. Il n'était pas le libertin que beaucoup de ses pairs étaient (pas un gros buveur ou utilisateur de drogue, pas un glouton, un joueur ou un homme à femmes), mais il aimait les beaux vêtements, les grosses voitures, et les divertissements somptueux. Il n'a jamais été accusé de malversation à SONECA, mais il était évident qu'il avait disposé un peu trop librement et facilement des fonds de la société.

Et maintenant il était sans travail. Dans le milieu des années 70, il jouait parfois à Kinshasa avec Géant Orchestre Malebo, mais la fatigue et des vertiges l'empêchaient de faire de Malebo un concert constant et il n'a jamais enregistré avec ce groupe (qui fit de bons enregistrements au cours de cette période). En 1977 son hypertension commençait à l'affaiblir. Il alla à Paris se faire traiter et y resta près de deux ans. Pour couvrir ses dépenses, il vendit plus de 180 titres d'African Jazz et d'Équipe africaine à Fonier. Lorsque qu'il vint à manquer d'argent, il retourna à Kinshasa, où Mobutu paya les frais de ses soins continus.

Kabasele était de retour à Paris pour d'autres soins médicaux lorsque UMOJA, l'union des musiciens zaïrois, décerna à Franco l'honneur du titre de Grand Maître. Franco, qui était en exil auto-imposé à Bruxelles après la chute de Mobutu, envoya un mot signifiant qu'il n'accepterait pas l'hommage tant qu'il n'aurait pas été décerné d'abord au Grand Kallé, de sorte que le premier mai 1980, Kabasele Tshamala d'abord, puis Luambo Makiadi, reçurent le titre honorifique en leur absence. Mais tandis que Franco continuait à avoir des groupes, tant à Bruxelles qu'à Kinshasa et à produire de nouvelles musiques à un rythme effarant, Kallé n'avait aucune groupe et n'avait rien enregistré en dix ans. Lorsque le Dr Nico, Mwamba Dechaud, Roger Izeidi, Tabu Ley Rochereau et Manu Dibango se réunirent pour un concert de retrouvailles d'African

Jazz diffusé en direct par la télévision zaïroise en juillet 1980, l'homme qui les avait rassemblés en premier lieu n'est manifestement pas là.

Kabasele décéda à son domicile de Kinshasa le 11 février 1983, après une longue maladie attribuée à une hypertension chronique. Il était âgé de 52 ans et laissait une femme et sept enfants. Un demi-million de personnes (selon les rapports) rendit son dernier hommage au défunt à la résidence officielle du Cardinal Malula, où il reposait, ou assista aux funérailles qui se déroulèrent à la Cathédrale de Notre Dame, ou encore s'aligna le long de la route menant au cimetière de Gombe. Bien que Kabasele ait été pratiquement absent de la scène publique pendant plus d'une décennie, la nouvelle de sa mort fit le tour du Zaïre en rappelant vivement aux gens qu'il avait été très présent dans leur vie et leur avait procuré bien du plaisir et de la fierté dans ces moments de vicissitude.

À Paris, le plus célèbre protégé de Kallé, Rochereau, et son plus grand rival, Franco, mirent de côté leurs différences et se réunirent pour enregistrer *Kabasele in memoriam*. L'album qui contenait cette complainte lyrique a été publié avec un certain succès en Europe et en Amérique du Nord, où les fans de musique africaine émergeaient enfin, mais le nom qui constituait le titre était inconnu de la plupart d'entre eux. Kabasele avait disparu trop tôt pour apprécier la reconnaissance intercontinentale qu'il avait convoitée. Cette reconnaissance n'arriva que lorsqu'il fut tardivement découvert dans des rééditions posthumes. Une maison de disques française, Sonodisc, commença à sortir des sélections aléatoires issues du catalogue de musique congolaise de Fonier, d'abord sur vinyle et puis sur CD. Les informations fournies avec ces albums étaient rares, souvent inexactes et Kabasele et son œuvre restaient énigmatiques même alors que l'intérêt pour la musique africaine se propageait dans le monde entier. Toutefois, alors que les disques qu'African Jazz enregistra à Léopoldville dans les années 50 demeuraient dans l'ombre, plusieurs des premiers enregistrements datant des années 60 à Bruxelles furent sélectionnés pour des anthologies modernes de la musique africaine, passèrent sur les ondes radio (qui n'avait pas précédemment joué beaucoup de morceaux du Zaïre), et furent largement acclamés comme des classiques.

Le morceau le plus populaire s'est avéré être *African Jazz Mokili Mobimba*, le conte Mwamba de Dechaud sur les tribulations à l'étranger du groupe de Kallé. Le Dr Nico a été le premier à enregistrer une nouvelle version, peu de temps avant sa mort, en 1985. Il la rebaptisa *Afrique Mokila Mobimba*, pour la rendre plus adaptable. Après lui, les stars zaïroises telles que Sam Mangwana, Tshala Muana, Auatre Étoiles et Ricardo Lemvo ont repris le morceau sur des enregistrements et dans des concerts « autour du monde », faisant enfin justice à la chanson. Rochereau, qui chanta dans les deux enregistrements originaux de 1962, les reprit également, 32 ans plus tard en Louisiane.

Peu après ce nouvel enregistrement, Rochereau parla de son mentor à un Américain : « Quand j'étais jeune, je voulais chanter comme Kabasele. Je voulais écrire des chansons comme les siennes. Quand il m'a pris dans son orchestre, il m'a permis de faire tout ce que je voulais faire. »

Manu Dibango, dont *Soul Makossa* est toujours l'une des deux ou trois chansons de pop africaine les plus largement connues, a quant à lui écrit : « J'ai perdu beaucoup d'argent sur Kabasele, mais ... il m'a donné les clés de tous les royaumes où je voulais



entrer. »

« Kallé était un homme complexe, » affirme Papa Noël, qui, à plus de 70 ans, continue à faire des disques et à donner des concerts. « Son instruction, ses relations sociales, sa politique, sa façon de faire des affaires - ce n'était pas toujours ça. Mais tout ce qu'il a fait pour la musique congolaise - c'est incontestable. »

Même à présent que la musique congolaise s'est éloignée de la rumba, Kabasele reste une influence déterminante. Il va sans dire que Kékélé, le groupe de méga-stars qui remit la rumba au goût du jour sous l'égide de Papa Noël au début du 21<sup>e</sup> siècle, centra son premier album sur un African Jazz medley, mais les jeunes étoiles du style *ndombolo* prédominant - Koffi Olomidé, Werrason et tous les autres qui se distinguent de Kékélé - reconnaissent également le Grand Kallé comme leur père. Plus récemment, la plus célèbre composition de Kallé, *Indépendance Cha Cha*, est ressortie dans une version hip-hop de Baloji, un rappeur Belge d'origine congolaise qui l'a enregistrée et a filmé une vidéo évocative avec un groupe ad hoc de jeunes et d'anciens musiciens, à Kinshasa en 2009. Intitulant sa version *Le Jour d'Après*, Baloji compare les espoirs et les promesses d'un Congo indépendant avec la réalité, à l'aube de son 50<sup>e</sup> anniversaire. « Tout juste s'aggrave, » il déclamait. « L'or se transforme en plomb. »

Les anciens continuent à chantonner cha-cha au Congo (cyniquement nommé - pour le moment - la République Démocratique du Congo) ; la danse a survécu. L'indépendance, cependant, n'a jamais eu la moindre chance. Pendant plus d'un demi-siècle, elle n'a apporté qu'ingérence étrangère, exploitation, guerre civile ou dictature, souvent toutes en même temps. Les problèmes sont énormes et apparemment insolubles, et l'horreur mène à l'horreur, mais les gens ne se laissent pas aller au découragement. En dépit de tout, les Congolais, jeunes et vieux, ne cesseront jamais de faire de la musique ni de danser. Et beaucoup font honneur au Grand Kallé, en tant que chanteur, père fondateur culturel et quelqu'un qui croyait à la possibilité d'un Congo uni et en paix.

Laissez cette ambiance  
Dissiper la tristesse pendant un temps.

© 2013 Ken Braun / Sterns Music