

**COMMUNICATION MUSICALE : NIVEAU DE MŒURS ET DE  
DEREGLEMENT A KINSHASA APPROCHE SEMIO-  
CONTEXTUELLE POUR LA CRITIQUE DU DISCOURS DE LA  
CHANSON « BOMA NGUNGI »**

*Par:*

**Gustave MAYAKA WISSAM**

**Claude KANKONDA ILUNGA**

**Deogratias DZ'BA SAFARI D**

*Assistants, Université Pédagogique Nationale*

## **INTRODUCTION**

Ce travail vise à examiner le discours de la chanson « Boma Ngungi » dans deux lieux « le boulevard Kimbuta » dans la commune de N'djili et chez le « Tchetché » dans la commune de Lemba qui tendent à devenir des quartiers généraux de la prostitution à Kinshasa. Sous l'effet de la boisson, certains jeunes, parfois en tenues légères ou à moitié nus, se livrent en spectacle en public, exhibant des pas de danses obscènes, rythmés par certaines chansons à succès telles que « Boma Ngungi », « Araignée », « Tsotsa », « Gweta », « Bela », « coller la petite » et tant d'autres.. C'est donc sur base de cette réputation que nous avons porté notre attention sur la chanson « Boma Ngungi » pour essayer de comprendre les codes qui stimulent des réactions diversement interprétées dans le milieu des jeunes à Kinshasa.

Pour y parvenir, cette étude fait recours à l'analyse sémiocontextuelle de cette chanson. Notre étude pourrait permettre aux lecteurs d'avoir d'une part, une interprétation claire des divers codes sémiologiques à travers la chanson «Boma Ngungi » et d'autre part, d'offrir un support de référence pour les futurs chercheurs, soit pour l'approfondissement, soit pour l'analyse des aspects non étudiés. Elle s'articule, en marge de l'introduction et de la conclusion, des axes analyses suivants :

- Clarification des concepts : Musique, Chanson, Communication, dépravation des mœurs et leurs notions de base ;
- Analyse sémio-contextuelle pour la critique du discours de la chanson « Boma Ngungi » ;
- Conclusion et perspectives d'avenir.

Cependant, il nous paraît impérieux de faire une parenthèse sur la communication musicale.

### **\* *La communication musicale et la contextualisation de l'étude***

De nos jours, la communication musicale se révèle comme un outil incontournable d'influence de comportements de masse. Comme l'a déclaré Napoléon : « *La musique a, de tous les arts, l'influence la plus profonde sur l'homme !* ». <sup>1</sup> Comme la communication verbale est aussi une relation sociale <sup>2</sup>, elle est soumise comme telle aux règles de ce qu'on appelle communément la politesse. Transgresser une loi du discours (parler à côté du sujet, être obscur, ne pas donner les informations requises, etc.), c'est s'exposer à être taxé d'« impoli ». Le seul fait d'adresser la parole à quelqu'un, d'accaparer son attention est déjà une intrusion dans son espace, un acte potentiellement agressif. Ces phénomènes de politesse dans le domaine de la musique tend à disparaître dans la génération des musiciens actuels.

A ce sujet, nous avons constaté sur le Boulevard Kimbuta, au quartier 1 dans la commune de N'djili et chez le Tchetché de la commune de Lemba, que des jeunes gens (filles et garçons) envahissent une bretelle de la voie pour se dénuder à l'unisson et exposent leurs postérieurs aux automobilistes, leurs parties intimes à l'air libre, sous le rythme endiablé du refrain « Mulungé » de la chanson brazzavilloise « Boma Ngungi ».

---

<sup>1</sup> Citation tiré dans un Billet rédigé par Zacharie Saint Victor intitulé, l'importance de la musique, 21février 2014 consulté <http://zacharie.mondoblog.org>, le 10 mai 2015.

<sup>2</sup> MAINGUENEAU, D., *Analyser les textes de communication*, Paris, Armand Colin, 2<sup>ème</sup> édition, 2007, p.17.

Ces quelques faits évoqués ci-dessus, montrent que la morale publique souffre terriblement à Kinshasa, en RD. Congo. La communication musicale qui, autrefois, éduquait, adoucissait les mœurs, est actuellement en train de contribuer plutôt à un dérèglement des mœurs au travers de certaines chansons à succès. La RDC qui aspirait à être depuis plusieurs décennies, selon l'expression chère à Manda Tchebwa, une « terre de la musique », est aujourd'hui envahie par de drôles de danses et des chansons qui sont considérées comme vecteurs de plusieurs maux dont la dépravation morale. La plupart des messages véhiculés à travers ces sortes de chansons, au lieu de jouer un rôle éducatif pour le développement de la société, contribuent au contraire à la perversion de la masse.

Dans cet ordre d'idée, d'autres études menées sur l'influence de la musique à travers le comportement des humains, retiennent l'attention de plusieurs chercheurs, à l'instar d'Henri Abran dont le livre est intitulé « *L'influence de la musique sur l'apprentissage, le comportement, et la santé* ». Dans cet ouvrage, l'auteur aborde quelques questions : « Peut-on utiliser la musique pour faciliter l'apprentissage des langues ? » « Dans quelle mesure la musique influence-t-elle notre comportement ? » « Quels sont les effets physiologiques, cérébraux, cognitifs de la musique ? », « Peut-elle nous guérir ou bien nous rendre malade ? » Par le biais de préludes où il nous expose les résultats de sa propre expérience, nous suggère des pistes pour ce sujet et relate en outre deux cas très intéressants de guérison par la musique.

Dans ce sens, l'auteur parle de l'impact et de l'omniprésence de la musique dans des festivités, dans des cultes religieux, les funérailles, les naissances. Selon lui, il existe deux types de dimensions de la musique : la dimension simple et la dimension complexe. Les dimensions simples rentrent même dans la structure interne ou ses fondements comme : la hauteur, la durée, l'intensité, le timbre vocal et instrumental. Par contre, les dimensions complexes sont une sorte d'organisation ou fonctionnement des

éléments simples c'est-à-dire les styles, les formes et l'ambiance générale qui se dégagent de l'audition d'une musique donnée.<sup>3</sup>

Henry Abran conclut : « la musique touche toutes les dimensions de l'homme. Telle société agit d'une certaine façon à partir d'une forme ou d'un style de musique donnée. Nous n'écoutons pas la musique d'une même façon, nous n'interprétons pas les chansons de la même manière. Qu'on veuille ou non, elle aura un effet sur nous ».<sup>4</sup> L'auteur énumère trois effets que la musique peut entraîner sur l'homme : les effets physiologiques, les effets cérébraux, les effets cognitifs.

Il est universellement admis que se déshabiller en public, pour quelle raison que ce soit, constitue un mal au-delà de la décence. La chanson « Boma Ngungi » contient-elle des germes ou des messages incitant à la violation personnelle ou de masse des normes de la décence ? Par quel mécanisme cette chanson pousse-t-elle ses auditeurs, toute pudeur oubliée, à se déshabiller sous la frénésie de son rythme ? Telle est la problématique de cette étude qui suscitera, nous en sommes certains, d'autres questions auxquelles nous nous efforcerons de répondre.

Nous partons du postulat selon lequel la communication musicale de certaines chansons est jugée comme l'un des facteurs de dérèglement du niveau des mœurs à Kinshasa d'autant plus qu'elle livre un discours et une gestuelle lascive susceptible de heurter et par conséquent de changer le comportement des jeunes à travers les signes contenus dans le texte et l'image.

Fort de cette hypothèse, nous nous efforcerons de le démontrer à travers une méthode sémiologique, des techniques d'observation directe de la rétroaction, l'analyse de contenu et l'étude documentaire par la traduction littérale et littéraire du message qu'elle transmet, la

---

<sup>3</sup> ZACHARIE, Importance de la musique, *op.cit.*

<sup>4</sup> ABRAN, H., *L'influence de la musique sur l'apprentissage, le comportement, et la Santé*, Québec, collection dossier document, 1989, p. 20.

gestuelle qui l'accompagne et surtout l'incitation au strip-tease qu'elle contient. Le décryptage du texte de la chanson ainsi que celui des mouvements de la danse tels que livrés par son clip finissent bien par nous édifier sur la forme du changement de comportements qu'ils préconisent.

Notre motivation en analysant sémiologiquement la communication musicale de la chanson « Boma Ngungi », niveau des mœurs et de dérèglement, dans une approche critique du discours, revêt une double importance. La première repose sur notre souci de vouloir contribuer à la promotion de la musique congolaise et d'amener l'Etat à s'investir davantage dans l'encadrement des jeunes qui constituent l'avenir du pays. La deuxième est dictée par le souci de redonner à la chanson congolaise sa belle image d'antan et ses lettres de noblesse d'une musique d'éducation de masse, une musique qui vise l'épanouissement de la jeunesse et qui insiste au respect des autorités et des valeurs morales.

## **I. CLARIFICATION DES CONCEPTS : MUSIQUE, CHANSON, LA DEPRAVATION DES MŒURS COMMUNICATION ET LEURS NOTIONS DE BASE**

Plusieurs concepts méritent d'emblée être définis d'emblée pour permettre aux uns et aux autres, et principalement à nos lecteurs éventuels et à venir, de partager la même appréhension que nous sur leur utilisation tout au long de la présente étude. *La musique, la chanson, la communication, la dépravation des mœurs*, tels sont les quelques concepts que nous nous efforcerons de définir avant d'opérer leur rapprochement avec la théorie sémiologique dans la dernière section.

### **1.1. La musique**

La musique est l'art consistant à combiner les sons et les silences au cours du temps : le rythme est le support de cette combinaison dans le temps, la hauteur, celle de la combinaison dans

les fréquences. Elle est donc à la fois une création (une œuvre d'art), une représentation et aussi un mode de communication.

Selon Claude Debussy compositeur français, « *la musique commence là où la parole est impuissante à exprimer*<sup>5</sup>. » La musique repose sur certaines règles ou systèmes de composition qui vont des plus simples aux plus complexes (souvent les notes de musique, les gammes et autres) et a été codée dans différents ouvrages. Elle peut utiliser divers objets : le corps, la voix, mais aussi des instruments spécialement conçus qui produisent de plus en plus tous les sons (abstraits, concrets, de synthèse, etc.).

La musique a existé dans toutes les sociétés humaines depuis la Préhistoire. Elle est à la fois forme d'expression individuelle (notamment l'expression de sentiments), source de rassemblements collectifs et de plaisirs (fêtes, chants, danses) et symbole de communauté culturelle, nationale ou spirituelle (hymne national, musique traditionnelle, musique folklorique, musique religieuse, musique militaire...). Pour mieux appréhender la musique congolaise moderne et ses enjeux de l'heure, mais commençons par examiner ses origines à travers la musique traditionnelle et la musique contemporaine.

### **1.1.1. Musique traditionnelle**

La musique traditionnelle est toute musique inspirée par la tradition et produite dans des circonstances particulières de la vie de l'homme. Nous retrouvons en Afrique et au Congo, plusieurs sortes de musiques traditionnelles :

- musique de funérailles ;
- musique de naissances ;
- musique d'initiation ;
- musique virtuelle en l'honneur des esprits ;
- musique de devins ;
- musique agricole ;

---

<sup>5</sup> DEBUSSY, C., *Monsieur croche et autres écrits*, Paris, Gallimard, 1987, p. 206.

- musique guerrière ;
- musique de la nouvelle lune, etc.

Au Congo, il existe une diversité de musiques, classées selon les types ou les genres, les formes et les styles dans lesquels elles se présentent. La multiplicité de traditions que regroupe la RDC, du point de vue ethnique et linguistique, fait que chaque membre de ces catégories possède sa propre musique, mieux comprise par le groupe ethnique qui la crée ou la produit et qui, souvent ne peut être interprétée que par lui, car il en connaît seule, la signification profonde.

C'est pourquoi cette musique est appelée « *Musique traditionnelle* » dans la mesure où elle est liée à une tradition, à une coutume et qui appartient à un peuple précis. D'où l'on parle de la musique Mongo, Kongo, Luba, Nande, Mbala, Yansi, Teke, Pende, Shilele, etc. Elle est totalement inspirée par la tradition dans laquelle elle est profondément ancrée et est produite dans des contextes spéciaux (particuliers) de la vie humaine. Il est utile de savoir que cette musique est aussi liée à des circonstances et ne peut être jouée ou interprétée qu'à des occasions bien déterminées.<sup>6</sup> Son instrumentation, cela va sans dire, est généralement conçue et réalisée dans le pur style des traditions.

### **1.1.2. La musique moderne ou contemporaine**

La musique moderne ou contemporaine congolaise est une expression récente de la fin de la première moitié du 20<sup>ème</sup> siècle. Elle s'épanouit et rayonne plus généralement dans les centres urbains (comme Kinshasa, Lubumbashi, Kisangani ou Matadi) avec des emprunts et des adaptations aux différentes techniques modernes les plus récentes. Elle associe des éléments extramusicaux dans sa conception et dans son exécution. Elle est, de nos jours, composée ou interprétée par tous les Congolais débarrassés de préjugés sociaux.

---

<sup>6</sup> Ce n'est pas le cas de la musique des Ntandu dans la province du Bas-Congo. Elle est jouée indistinctement et invariablement dans toutes les circonstances de la vie : fête, deuil, travail etc.

Elle recourt, le plus souvent, à l'utilisation des instruments électriques, voire électroniques, modernes d'importation.

En somme, la musique congolaise moderne résulte d'une synthèse de la transformation de certains éléments de la musique traditionnelle, de l'arrangement de la musique folklorique et de riches emprunts de la musique occidentale. Harmonieusement rythmée grâce à une orchestration moderne, elle peut conserver toute la richesse de l'œuvre originale malgré l'apport inéluctable d'instruments nouveaux. Art populaire par excellence, la musique congolaise moderne se présente sous deux caractéristiques essentielles<sup>7</sup> :

- Elle est essentiellement une musique commerciale et de variétés, destinée à une consommation de masse. Par exemple la musique commerciale et des variétés diffèrent de la musique classique et de la musique des salons ou des chambres dans la mesure où ses auteurs cherchent à atteindre le plus grand nombre possible de consommateurs. Certains musiciens actuels sacrifient la qualité du discours musical à l'esprit de lucre.
- La musique congolaise moderne est fortement influencée par les technologies modernes et par les musiques extérieures, notamment latino-américaines et occidentales et, fait rarissime, la musique asiatique.

### ***1.1.3. Genèse de la musique congolaise moderne***

La musique congolaise moderne a été à ses débuts fortement enracinée dans les formes traditionnelles. Mais elle va évoluer, plus tard, vers une forme plus élaborée, soutenue par des instruments modernes importés de l'occident par des commerçants grecs. Au cours des années 1920, la musique religieuse va disposer d'une forte audience, notamment à travers Joseph Kiwele et ses compositions connues sous le nom de « Misa Katanga ».

---

<sup>7</sup> <http://www.culturecongo.com/publications>, consulté le 13 Juin 2015.

### **\* Evolution par vagues**

L'évolution de la musique congolaise moderne, d'après Manda Tchewba<sup>8</sup>, peut être appréhendée en quatre vagues ou générations successives d'artistes musiciens :

- 1930-1950 : 1<sup>ère</sup> vague ou vague des précurseurs ;
- 1950-1960 : 2<sup>ème</sup> vague ou vague des pionniers ;
- 1960-1970 : 3<sup>ème</sup> vague ou vague des classiques ;
- 1970-1990 : 4<sup>ème</sup> vague ou vague de nouvelles générations.

Cette subdivision se base principalement sur des éléments comme l'instrumentation et sa modernisation, la composition orchestrale, la vitalité et la stabilité des groupes musicaux, l'aspect showbiz et l'environnement socioculturel de production musicale de chaque groupe.

#### **- Première vague (1930-1950) : les précurseurs**

Cette époque est considérée comme celle de la vraie naissance de la musique congolaise moderne. Sous l'impulsion remarquable des « chansonniers », c'est-à-dire des chanteurs autodidactes pétris de talents, généralement des artistes individuels utilisant les quelques instruments traditionnels et modernes de l'époque (le likembe ou la sanza, la guitare sèche, l'accordéon), se crée une musique considérée comme passe-temps, une musique de loisirs. Jusqu'en 1937, il n'existait aucun document écrit donnant les dates et lieux précis où les orchestres ont composé leurs premières œuvres.

Les années 1940 voient naître un nouveau courant musical appelé la « RUMBA », calqué sur le modèle des musiques et des danses essentiellement afro-cubaines et haïtiennes. Les précurseurs les plus connus au cours de cette époque sont: Antoine Wendo Kolosoy, Henri Bowane, Adou Elenga, Camille Feruzi, Baudouin

---

<sup>8</sup> MANDA, T., *Terre de la chanson, la musique Zaïroise : hier et aujourd'hui*, Louvain-la-Neuve, Duculot/Afrique Editions, 1996, p.336.

Mavula, Avambole et Desaiò, considérés comme les ancêtres génétiques de la musique congolaise moderne.

- ***Deuxième vague (1950-1960) : les pionniers***

Cette décennie se caractérise, selon Manda Tchebwa, entre autres, par la modernisation de la musique congolaise avec l'apport, outre des instruments acoustiques et à vent, de nouvelles structures sonores complexes (studios d'enregistrement mono-pistes et développement de l'industrie phonographique). On voit naître des orchestres, ensembles professionnels sous la bannière de maisons de disques comme Ngoma, Opika, Esengo, Loningisa, Olympia : African Jazz de Kabasele Joseph dit (Grand) Kallé Jeff (1951), et Ok Jazz de Lwambo François, dit Franco (1956). Puis survient une floraison d'orchestres : Dynamique Jazz, Congo Jazz, Negro Jazz, Rock-a-Mambo...

Les principaux musiciens parmi les plus connus de cette époque sont : Kallé Jeff ou Grand Kallé, Lwambo Makiadi Franco, Pascal Tabu Ley Rochereau, Gérard Madiata, Roger Izeidi, Ebengo Dewayon, Nyembo Fariala dit Franck Lassan, Vicky Longomba, Simaro Lutumba, Lucie Eyenga, unique et célèbre représentante du sexe féminin parmi cette élite essentiellement masculine. Ces pionniers pratiquaient déjà, vers les années 1950, des styles étrangers comme la rumba, le pachanga, la salsa, le cha-cha-cha, le tango, le boléro, avec le lingala comme langue d'expression.

- ***Troisième vague (1960-1970) : les classiques***

Les ensembles musicaux de cette décennie, au-delà des spécificités individuelles artistiques observées, ont adopté progressivement un ensemble de normes et de techniques de production qui sont devenues constantes et caractéristiques de cette production au point que certains musicologues la considèrent comme la période classique de la musique congolaise de ses acteurs. On s'accorde généralement autour d'une certaine expertise et d'une

grande stabilité dans la technique de la production artistique en musique.

Cette génération marque la naissance, au sortir de l'ère coloniale, de formations musicales plus élaborées, groupes dans lesquels évoluent des artistes professionnels dynamiques qui se libèrent totalement de certaines entraves artificielles dans lesquelles la colonisation les avait enfermés : African Jazz, de Kallé Jeff ; Ok Jazz, de Franco ; African Fiesta National de Rochereau ; African Fiesta Sukisa, du Dr Nico (Nicolas Kasanda) ; Congo National de Johnny Bokelo, Vévé de Verckys Kiamwangana, Négro succès avec Bolhen et Bavon Marie Marie, Festival des Maquisards avec Sam Mangwana et Guvano, les Grands Maquisards, avec Ntesa Dalienst, le Continental avec Josky Kiambukuta, le Vox Africa de Jeannot Bombenga, etc... nous notons aussi que au cours de cette période, il y a eu :

- La création de plusieurs maisons d'édition musicale ;
- La création des studios modernes d'enregistrement à deux pistes ;
- La création d'usines de pressages de disques adaptées à une technologie de pointe (Mazadis, Sophinza).

- ***Quatrième Vague (1970-1990) : Les nouvelles générations***<sup>9</sup>

Cette époque est caractérisée par l'émergence de jeunes musiciens nimbés du goût de l'évolution au sein de petits ensembles de quartiers et faisant preuve d'une habileté et de talents exceptionnels du point de vue de la création artistique et de la quête de la réussite matérielle. Ce qui les pousse également à intégrer l'élégance vestimentaire comme attirail face à un public de plus en plus exigeant de ses stars.

C'est le cas de ces premières formations musicales de jeunes, créées dans la mouvance des écoles (Athénée de Kalina, actuel Institut de la Gombe, Collège Albert 1<sup>er</sup>, actuel Collège Boboto),

---

<sup>9</sup> <http://www.culturecongo.com/publications>, consulté le 13 Juin 2015.

entre 1968 et 1972 : Thuzaina (1968), Stukas Boys (1968), Zaïko Langa Langa (1969), Bella Bella (1970), Symba (1970), Empire Bakuba (1972), Los Nickelos (créé à Liège en 1967 par des étudiants congolais de Belgique), Sosoliso du trio Madjesi (1970), les Redoutables d'Abeti Masikini (1970), Quartier Latin qui a vu le jour en 1986 et survécu à toutes les tempêtes.

Il faut épingler également la série d'orchestres issus de la dislocation de certains groupes : Issifi Lokole, Yoka Lokole, Viva la Musica, Langa Langa Stars, Choc Stars, Anti Choc, Grand Zaïko Wawa, Victoria Eleison et bien d'autres qu'il serait tout à fait fastidieux d'énumérer dans le cadre de cette étude. Enfin, vient la génération Wenge avec ses différentes composantes: Wenge Musica BCBG de JB Mpiana ; Wenge Musica Maison Mère de Ngiamakanda dit Werrason ; Pondération 8 de Blaise Bula; Wenge Tonya Tonya d'Adolphe Ebondja Dominguez.

Cette génération connaît l'ascension de plusieurs artistes talentueux : Bamundele Rigo Star, Dally Kimoko, Lokassa, Bongo Wende, Bopol, Mansiamina, Ricos Kinzunga, Nseka Huit Kilos, Tshaku Tshaku, Alain Makaba, etc... Les chanteurs Shungu Wembadio (Papa Wemba), Nyoka Longo, Evoloko Atshwamo, Koffi Olomide, Bozi Boziana, Dindo Yogo, Nyboma Danos Canta, Sam Mangwana, Ntesa Daliens, les frères Soki, le trio Madjesi, Kabasele Yampanya, Dilu Dilumona, Madilu Système, Tshala Mwana, Abeti Masikini, Mpongo Love, Emeneya Kester, Mbilia Bel, JB Mpiana, Ngiamakanda Werrason, Fally Ipupa, Ferré Gola, etc. font littéralement exploser leurs talents respectifs qui font autorité dans ce domaine.

Il convient de noter aussi l'émergence d'une brochette d'artistes musiciens indépendants qui ont opté pour un genre musical nouveau, différent quant à son style, appelé « l'autre musique » : Jean Goubald Kalala, Pascal Lokwa Kanza et Ray Lema en sont les principaux échantillons. En moins de quelques années, les jeunes créeront, presque au même rythme que la sortie de nouveautés

musicales, des danses en série et des spectacles d'un genre nouveau. Cette créativité rend témoignage d'une vitalité remarquable.

Les jeunes générations actuelles, en réalité, sont non seulement le produit simultané des deux plus grandes écoles, « African Jazz » et « OK Jazz », - mais combinant les normes des deux écoles précédentes, ont aussi frayé le chemin à la constitution d'une troisième école sur laquelle des recherches sont encore en cours.

#### ***1.1.4. La musique populaire<sup>10</sup>***

La musique populaire désigne les genres de musique ayant un large public et aujourd'hui généralement distribuée à de larges audiences (musique commerciale passant généralement à la radio) via l'industrie musicale. Elle est opposée à la musique savante et à la musique traditionnelle qui sont généralement diffusées à de plus petites audiences. Il ne faut pas confondre la musique populaire avec la musique pop, qui est un genre spécifique de musique populaire.

La musique populaire se définit avant tout comme la musique la plus consommée dans les pays industrialisés et influencés par le monde occidental : sa diffusion est telle qu'on peut en trouver les traces dans la plupart des groupes sociaux dans ces pays. À l'heure actuelle, peu de groupes sociaux, quelles que soient leurs traditions, n'y ont pas accès d'une façon ou d'une autre. Elle est aussi pour la plupart de ses courants de masse caractérisable par l'absence des référents culturels habituels de la musique classique et des musiques traditionnelles : elle n'est pas une musique de célébration. À l'inverse de la musique classique, l'interprète de cette musique est souvent plus important et plus connu que le compositeur lorsqu'il s'en dissocie.

- ***Formes répandues***

La musique populaire se base sur quelques standards musicaux et commerciaux. Elle est aussi à l'origine d'un certain vocabulaire.

---

<sup>10</sup> <http://www.culturecongo.com/publications>, consulté le 13 Juin 2015.

L'ensemble, musique et paroles, est facile à mémoriser par écoute répétée. Elle s'efforce ainsi d'être facilement compréhensible et donc diffusable internationalement. À cet effet, on note une nette prédominance de l'anglais dans les paroles, au moins en ce qui concerne celle qui s'exporte massivement. La musique s'efforce de pouvoir être diffusée le plus largement possible : utilisation d'instruments courants (guitares, claviers, cuivres, cordes, percussions), arrangements musicaux standards, quasi-monopole de la langue anglaise pour les paroles de la version dite « internationale » sans pour autant éliminer toute forme de production nationale.

- **Promotion**

Avant l'invention des médias audiovisuels modernes (radio, télévision, disques), la diffusion était assurée par des chanteurs de rue qui vendaient les partitions sur les marchés en entonnant eux-mêmes les chansons. La généralisation de la radio a favorisé l'émergence d'une diffusion sur les ondes par des chanteurs qui, initialement, interprétaient en direct puis se sont enregistrés. Aujourd'hui, la diffusion est massive et se fait par ondes radio, par CD (on parle alors d'EPK), et par diffusion de clips vidéo au cours d'émissions de télévision.

- **Vocabulaire**

Un tube, ou « *hit* », est une chanson qui a particulièrement « bien marché », c'est-à-dire qu'elle a atteint des sommets de vente. Un disque d'or ou de platine récompense l'auteur d'une musique qui s'est bien vendue. Un hit-parade, ou « *chart* » en anglais, est une compétition permanente de musique populaire organisée par des chaînes de radio ou de télévision. L'objectif est d'être n° 1 (être « au top »), ce qui est théoriquement déterminé par le nombre de disques vendus ou par le vote des auditeurs. Plus longtemps une chanson est en tête du hit-parade, plus elle s'assure une large diffusion, favorisant les retombées commerciales.

- ***Enjeux économiques***

Il est notable que l'aspect commercial et promotionnel soit une caractéristique dominante de la musique populaire depuis la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle : première en termes de parts de marché dans le monde de la musique, la musique populaire est l'objet d'enjeux commerciaux énormes pour les producteurs de musique. Ce qui justifie l'emploi des méthodes commerciales poussées, identiques à celles utilisées pour les produits de consommation courante : méthodes dites des « grands lessiviers » : Procter et Gamble, Henkel ?, etc. C'est ainsi qu'une musique fait l'objet d'une « politique de lancement » pour toucher une « cible privilégiée », qu'on « fait la promotion » d'un nouveau chanteur en espérant que ses ventes « décollent », ou qu'on résilie le contrat d'un chanteur qui ne « se vend plus assez » ou dont le genre « arrive en fin de vie », quitte à le rappeler s'il « rebondit ». Les droits d'exploitation des musiques les plus populaires représentent une source importante de revenus que l'on ne cède pas facilement.

Dans cette partie, nous nous sommes efforcés de remonter l'historique de la musique en RDC, en passant par quelques-uns de ses genres tels la musique traditionnelle, la musique moderne et son évolution par vague successive. Enfin, nous avons parcouru les différents aspects de la musique populaire. Ci-dessous nous dressons la carte postale dans deux sites de la ville de Kinshasa. Il s'agit de couloir Kimbuta dans la commune de N'djili et chez le Tshetshe dans la commune de Lemba.

## **1.2. La chanson**

Etymologiquement, le concept « chanson » vient d'une part, du latin « cantare » qui signifie chanter ou faire entendre un chant, une chanson ; le chant ainsi perçu comme une suite de sons modelés émis par la voix humaine ; et d'autre part, du grec « cantio », qui signifie une petite composition musicale de caractère populaire, sentimental ou satirique, divisée en couplets et destinée à être chantée. Cette deuxième définition décrit mieux ce qu'est la chanson

et permet la compréhension de réalités liées à son univers de production et aussi par rapport à sa finalité (sentimentale et satirique).

Pour L.J Calvet, la chanson est cet « *air que l'on fredonne, des mots qui s'impriment dans nos mémoires et dont, suprême hommage, on oublie le plus souvent l'auteur* »<sup>11</sup> D'une manière générale, la chanson peut-être conçue comme « *une combinaison d'éléments, comme une synthèse active réunissant un texte, une mélodie, une voix, une orchestration et la performance physique du chanteur.* »

Cependant, la compréhension du terme chanson dépend de l'époque et de la société dans laquelle est évoquée la chanson ; du X<sup>lème</sup> au XX<sup>lème</sup> siècle, le terme chanson a des traits spécifiques qui le définissent autrement. C'est ici l'occasion de signaler l'évolution et la révolution qu'a subies depuis des années la chanson, notamment grâce à l'accélération du processus de modernisation des sociétés sous l'impulsion des nouvelles technologies. Une chanson est donc une œuvre musicale composée d'un texte et d'une mélodie. Elle peut être interprétée «a capella », c'est-à-dire sans accompagnement instrumental, ou au contraire, accompagnée d'un ou de plusieurs instruments. Elle peut-être à une ou à plusieurs voix comme dans une chorale.

### **1.2.1. La structure de la chanson**

La chanson, contrairement aux autres genres textuels, ne se réduit pas à une simple virtualité mais constitue une performance, un « acte de parole » dans lequel le texte est d'emblée interprété et mis en mouvement ». Ceci pour dire que la chanson est un texte comme nous envisageons de l'étudier tout au long de ce travail.

En sémiologie, le concept « texte » est utilisé pour se référer à des unités linguistiques plus larges que le signe, et désigne les mots et phrases qui constituent un écrit. U. Eco fait remarquer, au sujet

---

<sup>11</sup> CALVET L, J., Quand la chanson devient propriété publique, in « *le français dans le monde* », Revue de la fédération Inter Professeur de Français, n°332, 2002, p78.

du texte, qu'il est celui qui convient mieux ou ; ce qui ou qui remplace le concept traditionnel de message ; ce qui était appelé « message » est en réalité texte.

En définitive, nous pouvons affirmer que toute chanson, via le texte, porte en elle les caractéristiques de l'individu et de la société qui la produisent. La chanson est donc le reflet de la société. C'est pourquoi elle peut être considérée comme l'un des miroirs de sa société et comme média d'expression et de communication de masse. Il convient surtout de la soumettre à une bonne analyse pour découvrir les différents traits qui caractérisent la société qui l'a produite.

Nous pouvons également soutenir que la chanson remplit en elle-même diverses fonctions (didactique, ludique, politique, judiciaire, religieuse, etc.) Elle est le produit (ou l'œuvre) d'un individu ou d'un groupe d'individus vivant dans une société déterminée, régie par des lois et des règles contraignantes. On peut alors affirmer sans risque de se tromper que la chanson véhicule des valeurs qui caractérisent sa société et par conséquent, s'identifie à cette société.

### **1.3. La communication**

Le concept « communication » possède une diversité d'occurrence. Etymologiquement la communication vient du latin « communicatio, communicationis » signifie d'abord «mettre en commun», puis «être en relation avec». « Communication » provient de la même racine latine qui a donné «commun» (communis), «communiquer» (communicare, au sens d'être en relation avec, s'associer, partager), et « communication » communicatio (le fait d'être en relation avec).

D'après le dictionnaire « Larousse », la communication est définie comme une action de communiquer, d'établir une relation avec quelqu'un. De son côté, Osgood affirme qu'il y a communication toutes les fois qu'un système une source influence les

états ou les actions d'un autre système, le destinataire ou le récepteur en sélectionnant parmi les signaux servant de relais. On observe de manière générale que le système de communication humaine ne se réfère pas nécessairement à des messages verbaux, mais plutôt à une pluralité des signaux considérés comme message.

Cependant, certains chercheurs perçoivent la communication comme un processus par lequel le comportement du récepteur est modifié à cause du stimulus émis par l'émetteur. L'on remarquera que la chanson sous étude, contient l'effet instigateur de toute la reproduction du récepteur observée dans les sites retenus dans le cadre de cette étude.

A ce sujet, Carl Hovland définit la communication comme étant un processus par lequel l'individu, c'est-à-dire l'émetteur, transmet des symboles verbaux en vue de modifier les comportements d'un autre individu, c'est-à-dire le récepteur. L'auteur poursuit en soutenant que l'effet persuasif de l'esprit est endogène et exogène de l'émetteur.

Dans le même ordre d'idée, Ruech pense que la communication est le moyen par lequel les individus s'influencent entre eux. Il en est de même pour Lasswell qui a énoncé, en 1948, les conditions premières d'une communication efficace. Son article est paru sans ouvrage collectif « *The structure and function of communication in society* ». D'après lui, un acte communicationnel est exhaustif dans la mesure où il englobe les éléments ci-après : un émetteur, un récepteur, un message, un canal, et un effet. Tous ces éléments s'articulent autour des questions suivantes : Qui fait quoi ? A qui ? Par quel canal ? Avec quel effet ?

### **1.3.1. Les objectifs de la communication**

Les objectifs de la communication correspondent aux réactions que l'on attend du récepteur. Ces réactions ont été modélisées à l'aide de divers schémas théoriques tels que le modèle Aida, le modèle de Lavidge et Steiner et le modèle de Rogers qui reposent sur le concept

de la hiérarchie des effets. On estime que l'individu traverse une succession d'étapes qui se situent respectivement à trois niveaux : cognitif, affectif et comportemental. Au niveau cognitif, la communication a pour but la prise de conscience et l'attention. En ce qui concerne le niveau affectif, on peut remarquer que la communication agit sur les attitudes. Enfin au niveau comportemental, le but de la communication est d'entraîner une action se traduisant par un achat ou l'adoption d'un nouveau comportement.

### ***1.3.2. Les types de la communication :***

Nous pouvons distinguer plusieurs types de communication, selon les considérations des spécialistes dans le domaine des Sciences de l'information et de la communication :

#### ***1.3.2.1. La communication interpersonnelle***

La communication interpersonnelle est fondée sur l'échange de personne à personne, chacune étant, à tour de rôle, l'émetteur et/ou le récepteur dans une relation de face à face : la rétroaction (feedback) est censée être facilitée sinon quasi-systématique. Pour l'école de Palo Alto, la communication est fondamentale et essentielle pour l'homme : « *on ne peut pas ne pas communiquer* ». ? Que l'on se taise ou que l'on parle, tout est communication. Nos gestes, notre posture, nos mimiques, notre façon d'être, notre façon de dire, notre façon de ne pas dire, toutes ces choses « *parlent* » à notre récepteur.

La communication est aussi une forme de manipulation. Quand bien même notre intention première, voire délibérée, n'est pas de manipuler, nous communiquons souvent dans l'intention d'influencer ou de modifier l'environnement ou le comportement d'autrui.

Pour Marianne Belis « le message dans la communication orale est essentiellement une synthèse des informations, reçus de différentes canaux. Tandis que le côté non verbale dévoile les profondeurs de l'être humain avec son tempérament, son éducation,

sa culture, le milieu social et national duquel ils proviennent. Ces deux formes verbale et non verbale, sont intégrées dans toutes communications des hommes. En d'autres termes, chaque individu participe à la communication en se servant de la parole, gestes, regards, silences, habillements etc.<sup>12</sup>

### **1.3.2.2. La communication de groupe**

Par groupe, M. Belis entend « l'existence d'une caractéristique commune (physique, moral, social) dont les membres sont conscients »<sup>13</sup> La communication de groupe part de plus d'un émetteur s'adressant à une catégorie d'individus bien définis, par un message (communication) ciblé sur leur compréhension et leur culture propre.

### **1.3.2.3. La communication de masse**

Dans ce type de communication, l'émetteur (ou un ensemble d'émetteurs liés entre eux) s'adresse à un ensemble de récepteurs disponibles plus ou moins bien ciblés. Là, la compréhension est considérée comme la moins bonne, car le bruit est fort, mais les récepteurs bien plus nombreux. Elle dispose rarement d'une rétroaction, ou alors très lente.

### **1.3.3. Processus de la communication**

Dans les sociétés dites de voisinage, la communication était, et encore aujourd'hui personnelle et directe. C'est le type de rapport que la sociologie désigne sous le nom de relations primaires. Ceci explique en grande partie tout ce qui se produit dans ce processus de communication.

En effet, une personne (un émetteur) entre en contact avec une autre personne (récepteur) ou, éventuellement avec un petit nombre

---

<sup>12</sup> BELIS, M., *Communication. Des premiers signes à la télématique*, Pari, Essai. éd. Fréquence, 1989, p.59.

<sup>13</sup> *Idem*

de destination. Par l'intermédiaire d'un lien physique et au moyen d'un système symbolique (langage). Ils possèdent le code l'un et l'autre.

La communication reste toutefois immédiatement si le processus fonctionne normalement et de façon réciproque. Le retour sur la ressource que les théoriciens de la communication appellent feed-back est lui-même immédiat puisque le système peut dans l'immédiat s'inverser, c'est-à-dire l'émetteur devient récepteur vice-versa. Cela, de telle sorte qu'il s'établit un échange continu et sans intermédiaire : un dialogue et une conversation. De façon schématique, on peut représenter le processus de communication de la manière suivante : de l'analyse de schéma, nous pouvons déduire que le processus de communication répond à un certain questionnement référentiel. Il s'agit donc de la formule : Qui dit quoi ? A qui ? Par quel canal ? Avec quel effet ?

#### **1.3.4. « *La communication verbale* » et « *La communication non verbale* »**

Une communication verbale est faite de signes linguistiques. Ces signes confèrent un corpus appelé langue, ou plus généralement langage, mais les linguistes viennent à distinguer langue et langage. L'écriture, la langue des signes et la voix sont des médias, des moyens de communiquer. L'art de conceptualiser ce message dans un langage afin de minimiser les interférences est appelé la rhétorique. Aristote et Cicéron étaient des théoriciens de la rhétorique, qui devint l'un des sept arts libéraux dans le haut Moyen Âge.

La communication est dite « *non verbale* » lorsqu'une communication se base sur la compréhension implicite de signes non exprimés par un langage : l'art, la musique, la kinesthésie, les couleurs, voire les vêtements ou les odeurs. Ces signes, leur assemblage et leur compréhension ou leur interprétation sont, dans leur grande majorité, dépendants de la culture. La communication non verbale peut ainsi être ambiguë (Adler, 2013). Par exemple, un clin d'œil peut être interprété différemment d'un individu à l'autre.

Pour certains, il pourra s'agir d'un signe de remerciement, alors que pour d'autres, il pourra s'agir d'un manque d'assurance. Ce type de signe ayant une signification différente selon les cultures est nommé « *emblème* ».

Mais on définit, en premier lieu, la communication non verbale à travers le corps, la posture, les gestes ou encore les différentes expressions du visage. Le mot verbal peut également être compris comme exprimé de vive voix (Petit Larousse). On parlera alors de communication orale, par opposition à la communication écrite. Mais la communication n'est pas qu'orale. Elle est aussi non verbale. La communication passe donc aussi par le corps. Ainsi elle sera non verbale ou plutôt non verbalisée. La communication non verbale peut être para-verbale, c'est-à-dire qui accompagne la vocalisation. Ainsi, lorsque le locuteur explique qu'il faut aller à droite et qu'il bouge sa main dans cette direction, c'est un cas de communication para-verbale. Croiser les bras dans un signe de protection est aussi une communication non verbale. Mais ici ce sera pour dire: « *je me retranche derrière mes idées, laissez-moi tranquille* », par exemple. Mimiques et postures font partie de cette communication.

Des gestes risquent de faire passer un message plus fort, plus prononcé que ce que l'on dit. On parle d'intelligence non verbale lorsqu'une personne utilise à la fois ses capacités d'écoute et d'observation pour analyser son interlocuteur. Cette analyse en temps réel au cours de la relation porte sur l'ensemble de sa communication ainsi que sur ses actions et réactions dans un environnement donné, l'objectif étant l'optimisation de la communication et des relations. « La maîtrise de la communication non verbale et verbale, ainsi que l'exploitation des erreurs de perception (biais cognitifs) permettent d'influencer l'issue de la relation et des échanges, selon la thèse défendue par Eric Goulard ».<sup>14</sup>

### **1.3.1.1. La transmission**

---

<sup>14</sup> GOULARD, E., *Comprendre et maîtriser l'intelligence non verbale*, Paris, Ed. Leducs, 2014, p. 200.

La communication consiste à transmettre un message afin d'établir un contact. L'établissement du contact comporte certains risques, notamment lors de "l'ouverture" et de la "fermeture" de la communication. Les risques d'intrusion, de non réponse, de blocage et d'abandon existent réellement. Ce point fait l'objet de la confidentialité en sécurité de l'information qu'on l'appelle « *le message* ».

### **1.3.1.2. La rétroaction**

Le message de rétroaction (ou feedback en anglais), est le message, verbal ou non, renvoyé sous forme de réaction par le récepteur, à l'émetteur. La possibilité d'obtenir et de traiter une telle réponse ouvre la voie à la communication bidirectionnelle. Selon les cas, le feed-back consiste à confirmer ou infirmer la réception du message, demander des précisions, relancer ou terminer la discussion.

La notion de rétroaction (feed-back) est issue des travaux de Norbert Wiener dans les années 1950 sur la cybernétique<sup>15</sup>. Elle correspond au saut technologique du passage de la mécanographie à l'informatique et à l'apparition des premiers ordinateurs basés sur des technologies électroniques. Cette notion montre qu'il existe, à côté de la vision linéaire (unidirectionnelle) de la communication, la possibilité et l'intérêt de créer et d'entretenir un processus circulaire (bidirectionnel) avec trois formes de feed-Back :

- Le *feed-back positif*, qui conduit à accentuer un phénomène, avec un effet possible de boule de neige (hausse de la tension entre les communicants, énervement croissant entre deux personnes).
- Le *feed-back négatif* peut être considéré comme un phénomène de régulation qui, en amoindissant la

---

<sup>14</sup> WIENER, N., *Cybernétique et société*, dans Bougnoux Daniel, Sciences de l'Information et de la Communication, Paris, Larousse, 1993, p. 44.

communication, l'équilibre et la stabilise grâce à la reformulation ou au questionnement.

- L'*absence de feed-back* (réponse néant), révèle une « panne » de communication. Non seulement aucune information n'est renvoyée, mais on ne sait même pas si le message émis a été reçu. La boucle de rétroaction a conduit à définir des modèles théoriques et systémiques de système d'information (niveaux opérationnel, organisationnel, décisionnel).

### ***1.3. Dépravation des mœurs***

Il s'agit des actes, des comportements, des habitudes relatives à la pratique des immoralités, de corruption, de violence, de destruction, de régression qui amène l'individu à plonger dans le mal, à s'y complaire. C'est un changement moral en mal.

Dans cette partie, il a été question de clarifier certaines notions en relation avec l'objet de cet article. Il s'agit de : la musique, la chanson, la communication et la dépravation des mœurs. Il était utile aussi de faire un bref aperçu historique de la musique en RDC, en passant par quelques-uns de ses types ainsi que son évolution par vague. A cet effet, nous allons recourir à la méthode sémiotique, dans sa variante sémio-contextuelle, pour examiner cette chanson par son texte et son image. La théorie sémiologique est optée comme modèle pour décrire certains systèmes des signes ou codes contenus dans la chanson « Boma Ngungi » afin de tirer une conclusion claire sur cette chanson.

Dans cet article, nous allons démontrer la manière dont le discours musical de la chanson « Boma Ngungi » est organisé dans son orientation, sa forme d'action, son interaction, sa contextualisation, sa prise en charge, sa norme et son inter-discours.

## II. ANALYSE SEMIO-CONTEXTUELLE POUR LA CRITIQUE DU DISCOURS DE LA CHANSON « BOMA NGUNGI »

Il est utile de procéder à la description de notre corpus après l'avoir présenté, et, ensuite, passer à l'étude du discours musical livré par le texte et le clip reprenant ou illustrant ainsi la chanson « Boma Ngungi » pour percer la question principale de notre recherche : « la chanson « Boma Ngungi » contient-elle des germes ou des messages incitant à l'offense de la pudeur de personne ou de masse ? Par quel mécanisme cette chanson pousse-t-elle ses auditeurs, toute pudeur oubliée, à se déshabiller sous la frénésie de son rythme ? »

### 2.1. Présentation de l'auteur, du corpus, décryptage du texte et des images du clip de la chanson « Boma Ngungi »

Dans ce point, il est question de présenter le texte original, la traduction littérale et littéraire pour faciliter l'analyse du message de la chanson « Boma Ngungi ». L'idée est d'éviter une interprétation non conforme au discours textuel et imagé de la chanson.

#### 2.1.1. *Présentation de l'auteur de la chanson « Boma Ngungi ».*

Dans sa propre présentation, l'auteur, avec arrogance, se présente sous le nom de maître Sododjo Tchatcho Muluba et ajoute « le cheval blanc, Maître deux cents mètres ». Nos recherches pour remonter à l'identité exacte de l'intéressé se sont révélées infructueuses. Nous pensons qu'il s'agit d'un pseudonyme, une sorte de nom de guerre destiné à mystifier le public.

Effectivement, Tchatcho Muluba a lancé « Boma Ngungi » l'année dernière à Brazzaville. Cette chanson se place dans la lignée de coupé-décalé, une danse avec des chorégraphies bien établies (une mode avec des codes vestimentaires, un état d'esprit avec ses valeurs). Mais nonobstant sa censure en RD. Congo « Boma Ngungi » a franchi le fleuve Congo pour s'installer à Kinshasa où il cartonne dans tous les bars et boîtes de nuit. Adoptée sans réserve par les Kinois, la chanson fait fureur dans la capitale de la RDC et en

provinces. L'auteur ne figure sur aucun réseau social connu, et les efforts pour l'atteindre ont lamentablement échoué.

Tchatcho Muluba est-il un fantôme ? Des images de son clip nous le montrent bien en chair. Alors à quoi rime ce mystère autour de son identité réelle ? Nous savons seulement qu'il est Congolais de Brazzaville, originaire de la ville de Pointe-Noire.

### **2.1.2. Présentation du corpus ou du texte de la chanson « Boma Ngungi ».**

#### **1. Le texte brut**

**Titre : « Boma Ngungi » (Tuez les moustiques)**

*« Ne soyez pas intimidés : c'est avec honneur que je vous présente ma nouvelle danse de « Boma ngungi », accompagnée de la danse « Loboko ». C'est bien moi, maître SODODJO Tchatcho Muluba, le cheval blanc, maître « Deux cent mètres » ...*

*Nga na boyi bangungi na ndako na nga ye! Nazobela mabe eh ! Mama ye ! Tchatcho Muluba abeli eh ! Eh ! Mama eh ! Ah ahahah mama eh ! Nazobela malaria mama eh ! Nazobela paludisme !*

*Eboma ngungi ! Eboma ngungi ! Pah ! Tozo boma boma ! Eboma ngungi na nzoto ya voisin ! Pah ! Tozo boma boma ! (2x)*

*Nga naboyi eh ! Hiiiiiii ! Nga na boyi eh ! Na boyi na nga, ahaaaaa ! Nga na boyi eh ! Ye na boyi ba ngungi na ndako nanga ! Nazo bela mabe eh ! Mame eh ! Tchatcho Muluba abeli, eheee mama ye ! Crishina, malaria mama aye ! Nazobela paludisme !*

*Eboma ngungi ! Eboma ngungi, pah ! Tozo boma boma ! Eboma ngungi na nzoto ya voisin, Pah ! Tozo boma boma ! (2x) ...*

*Ye ! Loboko na ngayi, hiiiiiiie ! Eh loboko, loboko na ngayi ! Ahaaaa, ye eloboko ! (2x)*

*Eh ! Ya loboko, ya lobokolo, ya loboko loboko ! Drumm ! Loboko lukangeya ! Drumm ! Loboko lutimbeya !*

*Loboko loboyi ! Yayaya loboko loboyi ! Karashika ... loboko loboyi ! Godale Wara, loboko loboyi ! Ondebake loboko lobayi ! ... Ayayaya ! Loboko loboyi ! Dj Amoureux, loboko loboyi ! ... Dj Djembo, loboko*

loboyi! Loboko loboyi! Drum! Loboko lukangeya! Drum!  
Loboko murikimini !

*DJ Brouillon! Lokola bocomparer maki ya soso na ya muselekete, bomeka sik'oyo ko griller maki ya muselekete, toko mona soki bokokoma libumu munene! ...*

*Ya ! Loboko na nga hiiiiii! Eh! Loboko, loboko na ngayi ahaaaa ! Eh loboko! (2x)*

*Loboko loboyi! Yayaya ! Loboko loboyi! ...*

*Eh! Dj champion mopepe ya nzambe toko boma ngungi ya somo. Ah Nzambe! Moto soki arate kokufa, akufaka lisusu noki te! Papy SOLO BOFONGE, lokola barate yo, fongola nga sik'oyo robinet ya guitare, na sopa bango mayi, na longola bango mulunge.*

*Eh! Eh! Bosambwe !*

*Mulunge! Protokotokopio! Mulunge! Ata elamba! Mulunge! Tokolongola! (2x)*

*Ata singlet! Mulunge! Tokolongola ! Mulunge! Ale, Tchatcho Muluba aye! Mulunge! Tokolongola! Mulunge! Ata singlet! Mulunge! Tokolongola! Mulunge! Ata soutien-(gorge)! Mulunge! Tokolongola! Mulunge!*

*Yaya, bato mususu bamekaka bango te mpo bango babengama ... Tokolongola! Mulunge! Ale! Protokotokopio! Mulunge! Kon kon kon kon! Mulunge! Ata pantalon! Mulunge! Tokolongola! Mulunge! Ale! Protokotokopio! Mulunge! Kon kon kon kon! Mulunge! Ata singlet! Mulunge! Tokolongola! Mulunge! Ata soutien-(gorge)! Mulunge! Tokolongola! Mulunge!*

*Ale! Protokotokopio! Mulunge! ... Mulunge! ... Mulunge! ...*

*Ale Karachika, yaya pesa ngai matungulu eh yaya! (2x)*

*Eheeeee! Pesa ngai matungulu, eh yaya! Oh natuta liboka na nga! Tute! Na tuta liboka nanga! Tute (2x)*

*Liboka! Liboka! Liboka! Liboka! Na tuta liboka na nga! Tute ...*

*Liboka! Liboka! Liboka! Liboka! Liboka! Tuta yango! ...*

*Nga na boyi bangungi na ndako nangai eh! Nazobela mabe eh ! Mama ye ! Tchatcho Muluba abeli ye eh ! Mama eh ! Ah ahahah, mama eh nazobela malaria mama eh ! Nazobela paludisme !*

*Eboma ngungi, Eboma ngungi ! Pah ! Tozo boma boma ! Eboma ngungi na nzoto ya voisin ! Pah ! Tozo boma boma ! (2x) ».*

**2. Texte traité :** Dans ce point, nous allons exposer les textes traduits littéralement et littérairement.

### 2.1. Traduction littérale

*« Ne soyez pas intimidés : c'est avec honneur que je vous présente ma nouvelle danse de « BOMA NGUNG »I, accompagnée de la danse « LOBOKO », C'est bien moi Maître SODOJO Tchatcho Muluba, le cheval blanc, « Maître deux cent mètres »*

*Moi, je déteste la présence de moustiques dans ma maison, parce que je suis malade, Tchatcho Muluba est malade, je souffre de la malaria, je souffre du paludisme.*

*Tuez les moutiques, tuez les moustiques ! Nous les tuons !*

*Tuez les moustiques sur le corps du voisin*

*Moi, je déteste, moi je déteste, je déteste voir des moustiques dans ma maison parce que je suis malade, Tchatcho Muluba est malade, Crishina souffre de la malaria, je souffre du paludisme.*

*Tuez les moustiques ! Nous les tuons ! Tuez les moustiques sur le corps du voisin ! Nous les tuons !*

*Eh mon bras ... mon bras ... mon bras Ahhh Eh ! Le bras*

*Ah ! Mon Dieu, une personne ayant échappé à la mort, meurt difficilement, PAPY SOLO BOFONGE! Comme ils ont « échoué », ouvre maintenant le robinet de la guitare qu'on leur verse de l'eau histoire de de ses rafraîchir la chaleur*

*Eh ! Eh ! Tant pis pour vous !*

*La chaleur ! ... La chaleur, même la chemise, on va l'enlever !*

*Même le singlet ! La chaleur ! On va l'enlever ! La chaleur ! Même le singlet ! La chaleur ! On va l'enlever ! La chaleur ! Même le soutien-gorge ! La chaleur ! On va l'enlever ! La chaleur*

*Grand, ce n'est pas tout le monde qui peut être tenté parce que chacun a son salut !*

*On va enlever ! La chaleur ! ... La chaleur ! ...*

*La chaleur ! Même le pantalon ! La chaleur ! On va enlever ! La chaleur !*

*... La chaleur ! ... La chaleur ! Même le singlet ! La chaleur ! On va enlever ! La chaleur Même le soutien ! La chaleur ! On va enlever ! La chaleur !*

*... la chaleur ... La chaleur ...*

*Karachika, donne-moi des oignons !*

*... Donne-moi des oignons que je pile mon mortier, je pile mon mortier.*

*Le mortier ! Le mortier ! Le mortier ! Le mortier ! Je pile mon mortier, je pile mon mortier ! Mortier ! Mon mortier ! Mon mortier, pile le ...*

*Moi je déteste la présence de moustiques dans ma maison ».*

## **2.2. Traduction littéraire**

*« Ne vous laissez pas intimider : je me fais l'honneur de vous présenter ma nouvelle danse de « Boma ngungi », accompagnée de la danse « Loboko ». C'est bien moi, maître SODODJO Tchatcho Muluba, le cheval blanc, par ailleurs surnommé « maître Deux cents mètres ».*

*Moi, j'ai horreur de la présence des moustiques dans ma maison, parce qu'elle me rend malade : Tchatcho Muluba est malade ; il souffre de la malaria, je souffre du paludisme.*

*Tuez les moustiques, éliminez les moustiques ! Nous les massacrons ! Tuez-en sur le corps du voisin ! Paf ! Moi, j'abhorre, j'abhorre (les moustiques), je déteste voir des moustiques dans ma maison parce que je suis malade. Tchatcho Muluba est souffrant ! Krishna ... souffre de la malaria, je souffre terriblement du paludisme.*

*Tuez les moustiques ! Nous les tuons ! Tuez-en sur le corps du voisin ! Paf ! Nous les tuons !*

*Eh ! Mon bras, hiiii ! Eh ! Mon bras ! Eh ! Mon bras ! Ahhh Eh ! Mon bras*

*Eh ! Mon bras ! Drum ! Mon bras lukangeya ! Drum ! Mon bras lutimbeya !<sup>16</sup>*

*Le bras refuse ! Yayaya ! Le bras refuse ! Karachika, le bras refuse ! Godale Wara, le bras refuse ! Ondebake, le bras refuse ! Ayayaya !*

---

<sup>16</sup> Loboko « lukangeya et lutimbeya » selon les explications qui nous ont été fournies par le professeur Prosper GUBARIKA Wa Mudi-Wamba Vanella, le terme « Lukangeya », impératif de Ko-kanga et signifie ici : « attrape » et « Lutimbeya » vient du verbe « Ko-timba » dont il est l'impératif singulier et signifie « ne lâche pas ».

*Le bras refuse ! Dj Amoureux, le bras refuse ! Dj Djembo, le bras refuse ! Le bras refuse ! Drum ! Le bras lukangeya ! Le bras murikimini !*

*Ah ! Mon Dieu, quelqu'un qui échappe à une mort (certaine), mourra sûrement de vieillesse !*

*PAPY SOLO BOSONGE, comme ils t'ont raté, ouvre-moi maintenant le robinet de ta guitare qu'on les asperge d'eau, histoire de leur ôter la chaleur sur leur corps !*

*Que vous êtes nuls !*

*La chaleur ! L'étuve, même la chemise, on doit l'enlever !*

*Même le singlet ! La chaleur ! On doit l'enlever ! Quelle chaleur !*

*Même le singlet ! La fournaise ! On doit l'enlever ! Quelle fournaise ! Même le soutien-(gorge) ! L'étuve ! On doit l'enlever !*

*Quelle étuve !*

*Vieux frère, on ne défie pas certaines personnes parce qu'elles sont d'avance appelées ! ...*

*On va enlever ! La chaleur ! La chaleur !*

*La chaleur ! Même le pantalon ! La chaleur ! On doit l'enlever ! La chaleur !*

*... La chaleur ! ... La chaleur ! ... Même le singlet ! La chaleur ! On*

*doit l'enlever ! La chaleur ! Même le soutien-(gorge) ! La chaleur !*

*On doit l'enlever ! La chaleur ! ... La chaleur ! ... La chaleur ! ...*

*Ale ! Karachika, ma sœur, donne-moi des oignons ! Eheeee ! Donne-moi des oignons que je les pile dans mon mortier, que je les pile dans mon mortier !*

*Le mortier ! Le mortier ! Le mortier ! Le mortier ! Je les pile dans mon mortier ! Je les pile dans mon mortier ! Mortier ! Mon mortier !*

*Dans mon mortier je pile le ...*

*Moi j'abhorre la présence de moustiques dans ma maison ! ».*

### • **Discussion au sujet du texte**

Nous notons beaucoup de cohérence dans la structure de ce message qui réunit toutes les caractéristiques de la transmission acoustique (accompagnée de mots, de sons, de bruits etc.). Dans sa première partie, hormis la présentation, Tchatcho Muluba utilise une pratique courante de la vie quotidienne (se donner des baffes pour

écraser les moustiques ou les coincer entre les deux mains) pour créer un système de signes dont les codes sont connus des seuls usagers. Il exprime une opposition catégorique à la présence des moustiques dans sa maison et suggère qu'on les tue parce qu'il est terriblement malade du paludisme. Il insiste pour que même sur le corps du voisin, on écrase toutes ces bestioles nuisibles si elles venaient à s'y poser. Le message essentiel de Tchatcho Muluba à travers « Boma Nguni » repose sur cinq parties en occurrence : *le mobile, la lutte contre le paludisme, mobilisation individuelle et collective, la résistance, l'invitation aux hommes, l'invitation aux femmes et l'invitation au déshabillement.*

### **1. Le mobile**

Tchatcho Muluba est souffrant de malaria ou du paludisme. Raison pour laquelle il a en horreur la présence des moustiques dans sa maison et, dans un élan d'altruisme, il invite quiconque à partager ses sentiments vis-à-vis de ces bestioles dangereuses pour la santé humaine : il faut les tuer et les éliminer si possible par tous les moyens.

### **2. La lutte contre le paludisme**

L'auteur associe tous ceux qui le suivent à tuer les moustiques et à les éliminer dans leur voisinage. En parlant du corps du voisin, il ne vise pas uniquement la personne qui vit immédiatement avec lui, mais lance une invitation à se mobiliser tous azimuts contre le fléau du paludisme transmis par les moustiques. L'assainissement de l'environnement, quoi qu'il n'en parle pas, demeure un atout majeur dans la lutte contre le paludisme.

### **3. Mobilisation individuelle et collective**

Le chanteur réitère son horreur du moustique qu'il souhaiterait ne plus en voir un seul dans sa maison ou dans son entourage. Pour cela, il estime que l'exemple de sa propre maladie devrait inciter tout le monde à se mobiliser comme un seul homme, (autorités, médecins

et populations) pour faire échec à notre ennemi commun qu'est le moustique.

#### **4. La résistance**

Il est vrai que les moustiques ont la vie dure : vous les tuez à votre gauche, ils réapparaissent par milliers à votre droite. Tout est fonction des conditions environnementales dans lesquelles on évolue. « Loboko loboyi » notre artiste constate avec amertume qu'il n'est pas en mesure de venir à bout de cet ennemi. D'où cette invitation qu'il lance de tuer les moustiques parce qu'à lui seul il ne pourra jamais le vaincre.

#### **5. Invitation aux déshabillements**

Dès qu'il lance son invitation, Tchatcho Muluba précise les règles du jeu, lorsqu'il dit : « Ata elamba ! » même les vêtements !... Tokolongola ! On va (les) enlever ! S'adressant directement aux hommes, il leur dit : « Ata singlet !... Tokolongola ! On va l'enlever !... Se tournant ensuite vers les femmes, il leur dit : « Ata soutien ! »... Tokolongola !... On va (l') enlever. Il poursuit s'adressant aux hommes et aux femmes : « Ata pantalon ! »... Tokolongola !... On va (l') enlever ! Revenant aux hommes et aux femmes, il leur dit : « Ata singlet ! ... Ata soutien ! »... Tokolongola ! On va (l') enlever.

En sémiotique, les deux termes « moustiques (Ngungi) » et « paludisme ou malaria » appartiennent à la catégorie des termes polysémiques, c'est-à-dire des mots qui peuvent avoir plusieurs significations en raison de leur contexte respectif. Par exemple : le moustique est un insecte diptère de la famille de culicidés dont la femelle pique les hommes et les animaux et leur pompe du sang ; le terme désigne aussi familièrement un enfant ou adulte de taille minuscule.<sup>17</sup> En lingala on dit familièrement : « Ozobela malaria ? Pour dire es-tu devenu fou ?

---

<sup>17</sup> [http : fr.wiktionnaire.org/wiki/moustique](http://fr.wiktionnaire.org/wiki/moustique) consulté le 28 juin 2015.

On peut se poser la question de savoir ce qui peut piquer un individu comme un moustique et le faire souffrir comme la malaria. Les deux mots prennent le sens d'un signifiant lorsqu'on s'efforce de cerner la cause réelle de la douleur de Tchatcho Muluba. Par-delà cette douleur, le signifié, comme nous allons le découvrir plus loin, repose dans un désir intense insatisfait du chanteur (émetteur) : « assouvir son appétit sexuel ».

Loboko, le bras, c'est encore un signifiant polysémique, qu'on retrouve aussi bien dans la langue française, que dans certaines langues nationales de la RD. Congo avec des signifiés parfois rapprochés, parfois éloignés du signifiant. Exemples : en *français* on dit « il a le bras long » pour dire qu'il a des relations importantes et puissantes. En *lingala* on dit d'un individu « aza maboko milayi » pour dire que c'est un voleur. En *swahili* la même chose : *mikono mirefu*. Et en *tshiluba* : *diboko dia bukola* pour dire « un homme de confiance » correspondant au français « bras droit ».

Dans le texte sous examen, l'artiste utilise le terme « loboko » comme signifiant pour désigner « l'organe génital masculin » comme signifié. Dans le langage du milieu, le terme « loboko » en tant que signifiant, appartient aux codes les plus usités pour désigner « l'organe génital masculin ». Les gestes du chanteur et de ses danseurs imprimant un mouvement de va et vient sur l'avant-bras en disent long et montrent qu'il s'agit effectivement d'un pénis en instance d'érection. Tchatcho Muluba se plaint de sa propre incapacité à donner satisfaction à son désir. Replacé dans le système auquel il appartient, le terme « loboko », surtout que le chanteur pousse des cris de détresse et se plaint la trahison de son bras auprès de plusieurs de ses relations dans sa chanson, c'est un homme désespéré, qui cherche à tout prix à retrouver l'équilibre physiologique.

### **2.1.3. Analyse sémio-contextuelle et interprétation du discours de la chanson « Boma Ngungi »**

Notre analyse va porter sur le décryptage du texte de la chanson « Boma Ngungi ». Et, sur la relation entre les termes de base qu'article ladite chanson.

#### **2.1.3.1. Décryptage du texte.**

Le message essentiel de la chanson «Boma Ngungi » repose sur plusieurs codes dont une partie est constituée des codes verbaux (moustique, paludisme ou malaria, bras, chaleur, mortier, oignon) mais il recourt aussi aux codes vestimentaires et corporels (un short très court sur des bas noirs tricotés, maillots des corps noirs, les torsos nus, des jeunes joyeux et enthousiastes, sourires épanouis) et enfin, il recourt également aux codes gestuels (mime lascif du bras sur l'avant-bras poing fermé, coups de reins répétés pour tuer les moustiques et piler le mortier, une tape, mouvements désordonnés des postérieurs, doigt pointé en avant, feinte de baisser le pantalon, s'éventer avec ses propres vêtements).

#### **2.1.3.2. Codes verbaux**

##### **- Le moustique**

Ce terme désigne un insecte muni d'une paire d'ailes, dont la femelle pique la peau de l'homme pour se nourrir de son sang. Certains transmettent ainsi des maladies, dont le paludisme. C'est cette sorte de bestiole que l'auteur a usité à tout bout de champ dans sa chanson, invitant avec empressement à l'écraser, même sur le corps du voisin.

##### **- Le paludisme ou la malaria**

Le paludisme qui apparaît comme une conséquence de la présence de moustiques, déclenche chez l'auteur une furie contre ces

bestioles. D'où l'invitation qui revient comme leitmotiv à le tuer, le massacrer, l'éliminer...

- ***Le bras***

C'est le membre supérieur humain, au nombre de deux, relié au tronc au niveau de l'articulation de l'épaule. Tchatcho Muluba se plaint que son « bras » refuse tout service, qu'il s'agissait du gauche ou du droit mais l'observation du clip nous montre effectivement qu'il a toujours l'usage de ses deux bras. Chose surprenante, il ne lui assigne pas un rôle particulier. Sauf peut-être celui de tuer le moustique sur le corps du voisin.

- ***La chaleur***

La chaleur arrache la vedette au titre de la chanson parce que le terme revient constamment et domine tout le refrain. Mais toute la rétroaction au message de « Boma Ngungi » repose en grande partie sur ce seul terme de « Mulunge » exploité par tous les danseurs comme prétexte pour se déshabiller. Le danseur est porté d'une simple chaleur à la canicule étouffante, en passant par une étuve et par une fournaise. Qui, dans ces conditions, arriverait-il à résister à l'invitation instantane de se dépouiller de ses vêtements ?

- ***Le mortier***

Le mortier est un ustensile de cuisine en bois utilisé par des femmes et conçus pour piler « le pondou », le maïs et/ou le manioc. Il existe des modèles réduits conçus pour permettre de piler les épices ou certains feuilletés et autres solides. (L'ail, l'oignon, la tomate). Le mortier est inséparable du pilon, qui est aussi l'instrument avec lequel on pile des épices... dans le mortier. L'auteur utilise le terme « bras » qui sert à tenir le pilon avec lequel, on peut piler dans le mortier. Et il parle de son mortier, alors qu'il est connu que seules

les femmes, principalement, utilisent cet instrument. Donc, en parlant de son mortier, il fait allusion à l'une de ses partenaires.<sup>18</sup>

- ***Les oignons***

C'est un aliment à la fois un légume et condiment précieux qui possède des propriétés médicinales (source de vitamine C, B et A, stimulant de l'appareil digestif, protecteur de la perméabilité rénale, contient des propriétés antioxydantes c'est-à-dire riche en variétés d'agents protecteurs du cancer. Tchatcho Muluba utilise le terme « oignons » pour désigner des stimulants d'appétit, sexuel qu'il supplie à Karachika de lui fournir afin de piler son mortier ou passer à l'acte sexuel.

***2.1.3.1.1. Relations entre les termes de base de la chanson « Boma Ngungi »***

***\* Relations entre Chaleur – Moustique- Paludisme***

Quel rapport il y a-t-il entre ces éléments et quelle interprétation à ce langage symbolique ? La communication utilise souvent un code qu'un groupe ciblé peut être le seul à comprendre. Le lien entre la chaleur, le moustique et le paludisme est évident. En saison de pluies, il fait souvent très chaud. Les moustiques se reproduisent en grande quantité et le paludisme se répand dans une offensive mortelle au sein de la population. Mais une contradiction survient, lorsque l'auteur exhorte les gens à se défaire de leurs vêtements. N'est-ce pas pour mieux s'exposer aux piqûres d'anophèles ? Il y a donc lieu de rechercher une autre signification.

Le chanteur (émetteur) en demandant aux danseurs (récepteurs) de se défaire de leurs vêtements sous l'effet de la chaleur, en réalité leur offre un prétexte pour tuer le moustique sur le corps du voisin, autrement dit, de briser la glace, c'est-à-dire d'établir

---

<sup>18</sup> BILL CLINTON avait utilisé les cris suivants pour le compte de la Skol : « Ti ! Ti ! Ti ! Eboka ! Tititoti ! Motute ! Shabani Nonda aye ! Eboka ! Tititoti ! Motute » accompagnés de la mimique du pilage, référence à l'acte sexuel.

un contact entre eux. Cette recommandation qui renvoie à une communication non verbale entre émetteur et récepteurs, peut revêtir plusieurs formes entre les mains des danseurs (une tape dans le dos ou sur les fesses, le grattage dans la paume de la main ou alors un frottement sur l'avant-bras du voisin, voire la caresse d'une joue (tel que livré dans le clip de ladite chanson) pour établir des contacts entre individus.

Afin de soutenir la véracité de l'interprétation ci-dessus, tournons nos regards vers les travaux réalisés par Nicolas Gueguen, chercheur en sciences du comportement à l'Université de Bretagne-Sud, dans un article intitulé « l'importance du toucher dans les relations sociales », les contacts tactiles au niveau de l'épaule, du bras et de la main sont des éléments essentiels pour créer un lien social. Les rapports tactiles ont de l'impact non négligeable :

- ***La séduction***

*Par exemple, un homme a plus de chance de succès s'il effleure la femme qu'il invite à danser, à diner ou qu'il souhaite recontacter.*

- ***La persuasion***

*Par exemple : les médecins qui touchent leurs patients obtiennent de ces derniers un meilleur suivi de leur sentiment. Et pour les enseignants à l'égard de leurs élèves, un contact physique suscite plus de motivation et d'application de la part des apprentis ».*<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> [www.carnetspsycho.net/article\\_92.htm?](http://www.carnetspsycho.net/article_92.htm?), Inspiré des travaux de Nicolas Gueguen, consulté, le 22 juillet 2015.

### **\* Relation entre Bras – Mortier-Oignons**

Le « bras » et « le mortier » sont deux termes qui marchent toujours de pair. Le terme « bras » particulièrement, dans le « langage du milieu », désigne l'organe génital masculin.

Dans n'importe quelle province de la RDC, les femmes de plaisir savent que le « bras » représente « le pénis ». Pour le cas de notre chanson « Boma Ngungi », l'auteur se plaint du fait que le « bras » ne réagit pas correctement à la sollicitation (stimulus) et se confie auprès de Karachika et de plusieurs de ses relations qu'il cite pêle-mêle, de l'inefficacité de son « bras », ne se prêtant à aucune de ses sollicitations.

Comme dit ci-haut, le « bras » est inséparable du mortier. La plupart de coureurs de jupon, ainsi que certains artistes musiciens congolais utilisent le terme lingala « Liboka » ou « Eboka » pour désigner l'appareil génital féminin. On retrouve par exemple l'expression « Eboka (mortier) ou « Motute » (pilon) dans la chanson « Tindika lokito », jouée pour la publicité d'une maison brassicole animée par Kalonji Bill Clinton alors membre du groupe Wenge Musica Maison Mère.<sup>20</sup> Et, une autre expression du même genre est en vogue à Kinshasa : « Na pila ye kala » pour dire « j'ai déjà eu des rapports intimes avec elle » pour ceux qui veulent se vanter de leurs exploits sexuels avec des filles de genre charismatique ou de saintes nitouches. Tchatcho Muluba recourt à la même expression pour traduire la même réalité. Il supplie Karachika<sup>21</sup> de lui fournir des oignons utilisés parfois par certaines personnes comme aphrodisiaque ou stimulant afin d'exciter intensément leur désir pour pouvoir se satisfaire sexuellement.

---

<sup>20</sup> KALONJI Bill Clinton a quitté le groupe Wenge Musica Maison Mère pour former son propre ensemble le Marquis de Samourais.

<sup>21</sup> KARACHIKA est le nom d'un personnage des films Nigériens incarnant le rôle d'une sorcière. Dans le cas d'espèce, c'est un personnage de « Libanga » (jargon congolais), qui devra payer pour avoir été cité dans la chanson.

### **\* Codes vestimentaires et corporels**

En parcourant le clip de « Boma Ngungi », on s'aperçoit qu'une fille aux jambes fuselées porte une culotte très courte sur des bas noirs tricotés dont les mailles laissent entrevoir des chairs. Tous les danseurs portent des maillots de corps noirs avec une attitude d'autosatisfaction accompagnée de sourires épanouis.

Dans notre culture, une fille de bonne éducation ne peut s'autoriser de se présenter devant ses parents dans une tenue semblable à celle de la fille du clip de « Boma Ngungi ». On voit de plus en plus dans la commune de N'djili dans le couloir Kimbuta et chez le Tchetché dans la commune de Lemba, des jeunes filles habillées en tenues ultra légères se promener dans les rues et artères des communes en dehors et/ou dans des boîtes de nuit, des bars ou des terrasses, seul endroit où de tels accoutrements sont peut être tolérés. Elles se sont inspirées sûrement du mode vestimentaire lancé par les danseuses dans le clip de « Boma Ngungi ». Cette manière de s'habiller montre qu'il y a un début de dépravation des mœurs. Jusque-là, on croyait qu'il était indécent de se promener en maillot de corps (singlet). On observe cependant que beaucoup de jeunes s'exhibent en singlet (maillot de corps) imitant en cela les vedettes du clip de « Boma Ngungi ».

Tchatcho Muluba se tient la tête comme pour dire qu'il souffre terriblement de la malaria. Il passe ensuite d'un extrême à l'autre pour afficher un sourire épanoui d'autosatisfaction pendant qu'il tue un moustique sur le corps d'une voisine. Il est rare qu'un homme dans un élan d'altruisme tue un moustique sur le corps de son voisin ou de sa voisine tout en souriant. Cette attitude prouve que, Tchatcho Muluba est conscient qu'il réalise une œuvre qui va influencer en mal les comportements des jeunes sur les deux rives du fleuve Congo et dans toute l'Afrique.

### **\* Codes gestuels**

Les musiciens opèrent des mimes lascifs, une main serrant un avant-bras dont le poing est fermé, ponctués de mouvements de va et vient comparables à des ébats amoureux. A un moment, certains danseurs situés dans des endroits différents donnent des coups de reins rythmés en l'air, en avant et en arrière « pour tuer les moustiques » tandis que d'autres se livrent à une danse de hanches pour piler le « mortier ».

Dans le même clip, Tchatcho Muluba et ses danseurs ainsi que ses danseuses donnent des tapes sur les épaules de certains admirateurs et admiratrices. On peut observer deux cas : des danseuses qui « pilent le mortier » les postérieurs relevés avec des mouvements agités comme si elles se faisaient sodomiser. Les musiciens et les danseurs, voire des danseuses, feignent de baisser leurs pantalons, et certains parmi eux s'éventent avec leurs propres vêtements « sous l'effet de la chaleur » dans le même clip.

Dans un milieu respectable, la mimique de main enserrant un avant-bras dont le poing est fermé constitue un manque d'égards pour la simple raison que dans le code courant cela symbolise l'organe génital masculin. Lorsqu'elle est accompagnée de mouvements saccadés de va et vient, elle représente le coït. D'autant plus que des personnes timides utilisent ces deux signes pour solliciter du bon temps ensemble dans un lit avec une personne désirée.

Alors que l'auteur nous invite à tuer les moustiques et que nous nous apprêtons à les tuer avec nos mains, l'un de ses danseurs nous apprend qu'on peut les tuer avec des coups de reins répétés en avant et en arrière. Tchatcho Muluba fait face à la fille à la culotte trop courte, l'observe des yeux de convoitise, et tous les deux s'offrent une danse de hanches qui en dit long sur leur fantasme réciproque. L'autre danseur nous apprend aussi que le mortier peut être pilé avec le jeu des hanches imitant l'intimité des couples.

Nous sommes ici plongés dans la vulgarité parce que ces coups de reins répétés dans le vide et les mouvements des hanches ne peuvent signifier autre chose que le déroulement des rapports intimes. Concernant les tapes que Tchatcho Muluba et son équipe donnent à leurs admirateurs et admiratrices, nous pensons que le professeur Gueguen, cité plus haut, décrit avec pertinence les effets de tels contacts en matière de séduction et de persuasion : « *Les contacts tactiles au niveau de l'épaule, du bras et de la main sont des éléments essentiels pour créer un lien social. Les rapports tactiles ont de l'impact non négligeable* » :

- **La séduction**

*Par exemple un homme a plus de chance de succès s'il effleure la femme qu'il invite à danser, à dîner ou qu'il souhaite recontacter.*

- **La persuasion**

*Par exemple : les médecins qui touchent leurs patients obtiennent de ces derniers un meilleur suivi de leur sentiment. Et pour les enseignants à l'égard de leurs élèves, un contact physique suscite plus de motivation et d'application de la part des apprentis.*

Un adage africain dit : « *La femme? C'est son derrière !* » Le clip de Tchatcho Muluba profane cette valeur de la féminité dans la mesure où ses danseuses se mettent dans des postures qui la bafouent sans scrupule. L'une d'entre elles, en culotte trop courte, inclinée en angle droit, trémousse son postérieur dans une danse rythmée par le passage : « Liboka ! Liboka ! Liboka ! Tuta yango » de la chanson « Boma Ngungi ». Alors qu'il est connu que pour piler (kotuta) le « liboka » (mortier) on utilise le « pilon » et non le postérieur d'une femme, comme dans le clip de ladite chanson. Une telle posture évoque et suggère à la fois des rapports sexuels.

Dans le même clip, Tchatcho Muluba pointe son doigt vers le public, consommateur de sa chanson, pour l'associer à son œuvre. Et

toujours dans le même clip, on aperçoit certains admirateurs et admiratrices ainsi que des danseuses, en train de s'éventer et des danseurs qui feignent de baisser leurs pantalons sous l'effet d'une chaleur ardente.

Nous allons systématiquement observer l'influence négative de « Boma Ngungi » sur la jeunesse de la commune de N'djili dans le couloir Kimbuta et chez le Tchetché à Lemba à travers les gestes décrit ci-dessus :

Le mime lascif d'une main sur l'avant-bras le poing fermé dans un mouvement de va et vient est devenu le signal d'appel pour des jeunes à la recherche de relations intimes dont les deux partenaires connaissent bien le code. Les mouvements désordonnés des postérieurs par l'une des danseuses dans le clip, sont désormais exécutés partout, voire en présence des parents, de leurs visiteurs, dans des boîtes de nuit, dans les bars et sur la voie publique etc.

Dans certains bars de N'djili et de Lemba, la tape sur l'épaule du partenaire masculin ou féminin favorise l'établissement des relations intimes entre des individus qui se connaissent à peine. Les coups de reins répétés pour tuer les moustiques et les mouvements du postérieur féminin pour piler le mortier sont tellement suggestifs qu'il faut beaucoup de volonté pour résister au désir de partager la volupté qui s'en dégage pour inciter certains jeunes à la vie de débauche. Le doigt pointé sur le public implique que non seulement on le prend à témoin, mais surtout qu'on l'associe à partager toutes les émotions de l'artiste. Par exemple, certains jeunes obéissent aux instructions de l'auteur qui les invitent à se défaire de leurs pantalons, maillots de corps (singlets), soutien-gorge. Nous observons cela sur les places publiques, dans des rues et dans des bars où des jeunes, toute pudeur oubliée, obéissent scrupuleusement à ces instructions et enlèvent leurs chemises et les agitent en l'air. Pour leur part, certaines filles vont jusqu'à se défaire complètement de leurs vêtements sous la frénésie du refrain « Mulunge » scandé par l'auteur.

Il existe beaucoup d'éventail sur le marché, les boîtes de nuit et des bars sont des espaces climatisés ou sinon suffisamment aérés. Il n'a aucune raison pour laquelle on devrait s'éventer avec sa chemise ou son maillot de corps (singlets). Nous avons observés dans la société que certaines personnes ont pris l'habitude d'enlever leurs vêtements pour s'éventer sous prétexte de la chaleur. A un deuil, au quartier 5 dans la commune de N'djili par exemple, la chanson « Boma Ngungi » a été jouée durant toute la nuit de veillée mortuaire. Des jeunes gens et des jeunes filles se sont livrés à des obscénités verbales et gestuelles inimaginables. L'explication reçue est que le défunt adorait danser « Boma Ngungi ».

Il existe encore une autre possibilité d'approcher l'interprétation de la chanson « Boma Ngungi » et l'on ne serait toujours pas loin des intentions réellement exprimées par Tchatcho Muluba dans cette chanson. L'auteur commence sa chanson par une présentation arrogante : ne vous laissez pas intimider ! Qui peut intimider qui, selon l'auteur ? Est-ce la commission de censure qui devrait intimider les auteurs-compositeurs ou les danseurs de deux sexes ?

Alors quand est-ce qu'une personne peut se sentir intimidée ? C'est quand un homme se sent défier par une fille, par exemple, qui repousse publiquement toute avance de sa part. De même, une fille humiliée par son boy-friend surpris dans les bras d'une autre ou en train de se balader main dans la main avec elle. L'idée première de chacune de ces personnes serait de rendre la monnaie de sa pièce à l'autre ou de venger l'affront en relevant ce qu'elle considère comme un défi. Ou carrément en chambre, les deux partenaires s'intimident mutuellement lorsqu'ils doivent se dévêtir pour la première fois en vue de s'offrir toute leur intimité l'un et l'autre.

L'auteur poursuit : « Je vous présente ma nouvelle danse de « Boma Ngungi » accompagnée de la « Danse loboko ». C'est comme si, selon l'auteur, la danse « Boma Ngungi » et la « danse Loboko » détiendraient la clé qui permettrait de relever le défi lancé, afin de ne plus être intimidé par qui que se soit.

Pourquoi une personne peut-elle ressentir cette envie d'écraser les moustiques sur son propre corps et même sur celui de son voisin ? C'est sous l'effet de la brûlure ressentie après avoir été piqué par un moustique ou la peur de retomber victime de cette maladie mortelle qu'il transmet. C'est alors qu'une personne peut se sentir contrainte d'éliminer impitoyablement tout moustique sur son corps ou sur celui de son voisin immédiat. Ceci en vue de se protéger mutuellement contre tout risque de contamination. Dans le cas d'espèce lorsqu'une personne vient d'être piquée, elle cherche un remède pour se prémunir.

Dans l'esprit de la chanson, un désir sexuel intense peut être ressenti comme une brûlure vive comparable à la douleur que l'on ressent après la piqûre d'un moustique. Dans ce cas, on cherche rapidement un soulagement non auprès d'un médecin mais auprès de celui qu'il appelle « voisin » qui ne peut être qu'une personne de l'autre sexe.

Dans le cas d'espèce, cette invitation, « Eboma Ngungi na nzoto ya voisin ! Paf ! » a toute sa place. Dans les relations sexuellement normales, on éteint sa propre brûlure tout en s'efforçant de l'éteindre chez le (ou la) partenaire, qualifié de « voisin » dans la chanson. Ce qui explique l'insistance du musicien à associer à tout prix le corps du voisin lorsqu'il faut tuer le moustique. L'artiste poursuit : « Ayayayi » ! Cette interjection à elle seule, nous conforte dans l'interprétation que nous faisons de l'utilisation du terme « loboko ».

En effet, il ne peut s'agir que de l'organe génital masculin, qui, au moment où il est certain de satisfaire le désir qui le brûle, refuse d'obéir à la vue du « liboka » ou « mortier ». Ce qui explique le dépit et les déssaroi qui s'emparent de lui-même. « Loboko loboyi ! Karachika loboko loboyi ! Loboko lukangeya ! Loboko murikimini ! »<sup>22</sup> Nous pouvons établir un lien entre les deux concepts « Eboma Ngungi » ( qu'on peut interpréter par : « éteignez vos

---

<sup>22</sup> « Loboko murikimini » : nous n'avons pu trouver aucune explication en rapport avec cette expression.

*désirs* » et Loboko loboyi, comprendre : mon pénis ne raidit pas », en faisant ce constat : l'auteur suggère un désir sexuel intense aux danseurs. A leur place, il ne peut plus le contenir. Hélas ! Par malheur, son organe génital qu'il appelle son « bras », ne réagit plus, c'est-à-dire, se trouve dans un état inoffensif (flasque) malgré toute la disponibilité du (ou de la) partenaire pour satisfaire son désir le plus brulant. Alors, il supplie Karachika de lui fournir des oignons<sup>23</sup>, qui lui permettraient de réveiller son «appétit sexuel» autrement dit de redonner de la vigueur à son « bras » (son organe génital inopérant) pour qu'il puisse enfin piler son mortier, c'est-à-dire passé à l'acte sexuel.

En résumé, le message de la chanson « Boma Ngungi » consiste à favoriser le contact interindividuel pour promouvoir des relations intimes. L'auteur se plaint de son inefficacité et supplie Karachika de lui fournir des « oignons » comme stimulant pour réussir son acte sexuel. Comme dit plus haut, à la suite de J.P Meunier et D. Peraya, l'image et le code iconique occupent une place importante en sémiologie et souligné que la sémiotique est la théorie du sens et de la signification. En plus de l'intérêt porté aux structures des signes, elle s'intéresse également aux relations entre les signes.

### ***2.1.3.2. Analyse sémio-contextuelle ou décodage des images du clip de la chanson « Boma Ngungi »***

Nous parcourons brièvement le clip de la chanson « Boma Ngungi ». L'auteur longe un boulevard, escorté par des admirateurs des deux sexes avec lequel il échange des accolades. Il est accompagné d'autres musiciens, sur place la Kauka et sur une place publique à Brazzaville où ils se mettent à danser au rythme de « Boma Ngungi ».

Le message de sa chanson est toujours le même : nouer des contacts pour créer et établir des relations d'intimité et l'affolement

---

<sup>23</sup> Epice est parfois utilisé comme stimulant chez certaines personnes pour réveiller leur appétit sexuel.

lorsque son « bras » ne parvient pas à remplir sa fonction première. De retour dans un autre night-club, Tchatcho Muluba, fournit l'image en « je » pour associer ses danseurs et le public à son œuvre.

Nous retrouvons Tchatcho Muluba et ses danseurs sur le paragraphe relatif à la danse « loboko ». La main droite fermée sur l'avant- bras gauche dont la main forme un poing, Ce qui lui permet d'effectuer de petits mouvements de va et vient. Ensuite, on voit parmi les danseurs ceux qui obéissent instantanément à son ordre de se défaire de leurs vêtements. Ceci, dans le langage codé, est le signe de l'organe génital masculin dont on s'efforcera d'obtenir la raideur après l'érection.

Lorsqu'il pousse le cri « Mulunge », chaque danseur y va de sa propre manière pour montrer qu'il a compris qu'il faut se déshabiller. Passant de la parole à l'acte, Tchatcho Muluba et certains de ses danseurs, enlèvent chemises et singlets, alors pris d'euphorie, ils enlèvent ce qu'ils peuvent (pantalons et soutien-gorges y passent). Il y en a qui le font, leurs postérieurs tournés vers le public.

A un moment donné, on voit une admiratrice donner une tape sur l'épaule d'un jeune homme et ses lèvres sur l'une de ses joues. Dans un autre bistrot, Tchatcho Muluba donne une tape sur l'épaule d'une admiratrice qui l'encourage par un sourire. Incliné, Tchatcho Muluba administre une autre tape sur le postérieur d'une autre danseuse toujours sous cette frénésie grisante de « Boma Ngungi na nzoto ya voisin ».

Comme transition, l'artiste pousse un juron « protokopikokopio » et attaque « ata elamba ! tokolongola ! ata singlet ! Pantalon ainsi que soutien tokolongola. Nous enlevons tout ça. Lui-même et trois de ses danseurs enlèvent chemises et singlets et les danseuses agitent leurs blouses comme si elles voulaient enlever leur soutien-gorge. Une danseuse a remonté légèrement sa blouse, laissant exposer une partie de son postérieur au public. Deux enfants, montent sur la piste de danse. L'un enlève son T-shirt et se met à l'agiter, torse nu tandis que l'autre fait monter et descendre son T-

shirt. Dans une boîte de nuit, c'est le méli-mélo. Certains en singlets, d'autres en soutien-gorge, d'autres encore les pantalons baissé jusqu'au-delà de la décence, en train de danser sous le rythme frénétique du refrain « Mulunge ».

Tchatcho Muluba chute avec « *pesa nga matungulu po na tuta liboka na nga, apporte-moi des oignons que je pile mon mortier* ». On s'attendrait à un atterrissage en douceur. C'est le moment où deux femmes sur la piste s'engagent dans des mouvements incontrôlés tenant à la fois des spasmes d'agonie et des soubresauts annonciateur de l'orgasme.

Dans le même temps, l'artiste insiste sur le terme « Liboka tuta yango, liboka, liboko ». La chute est plutôt un retour, au couplet initial (Boma Ngungi). Nous avons dit plus haut que la chanson « Boma Ngungi » fait fureur à travers tout Kinshasa. Nous nous sommes réservé le droit de l'illustrer par des images sensibles des séquences denses observées. Dans la commune de N'djili et de Lemba, dès que l'on entend jouer cette chanson, les réactions sont multiples : Des jeunes esquissent des pas de danse, et certains vont jusqu'à enlever ce que la chanson leur commande d'enlever.

Nous avons dit aussi que le « couloir Kimbuta » et chez le « Tchetché » abritent, pendant la période de vacances, des dizaines de kermesses plantées au bord du boulevard sous prétexte d'encadrer les jeunes durant cette période critique de deux ou trois mois. Hélas ! Ce qui semble tranquille entre six heures et dix-huit heures s'enflamme pour devenir un véritable champ expérimental pour le succès de « Boma Ngungi ».

Pour en revenir à Carontini, l'image en « il » se multiplie sur les aires des danses. Les personnages ne regardent pas les observateurs mais sont regardés par eux. L'implication subsiste et se traduit par la relation qui s'établit entre l'émetteur et le récepteur à travers les messages de la chanson orale ou acoustique. Les danseurs sur les aires de danse n'ont en tête qu'une seule idée : exécuter les consignes contenus dans les messages ou ceux qui l'accompagnent.

La place Kimbuta et Chez le Tchetché sont envahies par des débits des boissons qui distillent de la musique populaire au sein de laquelle la chanson « Boma Ngungi » occupe une place importante. Dès qu'on la joue, des danseurs des deux sexes se lèvent de chaque côté pour exécuter les pas de danse sous le rythme de « Boma Ngungi ».

D'autres communes pullulent également des endroits chics où les jeunes viennent passer des instants de loisirs. La frénésie de « Boma Ngungi » les y rattrape. Plusieurs sites répandus à travers toutes les communes de Ndjili et de Lemba accueillent également leurs « ambianceurs » qui, au rythme de « Boma Ngungi », même dans sa partie rurale, se trémoussent au rythme de la chanson « Boma Ngungi ». Parfois sur les grandes artères ou les ruelles obscures, les parents sont scandalisés de l'audace et des libertés que se donnent certains jeunes sur les parties intimes de leur corps.

Dans des fêtes, les invités sont froids et peut-être distraits : La chanson « Mulunge » offre un spectacle avec ses danseurs prêts à toutes les excentricités pour mobiliser l'attention de l'assistance sur eux. Sur les lieux de deuil, tant que l'on n'a pas joué « Boma Ngungi » l'assistance somnole pour se réveiller dès les premières notes de cette chanson : Ba maman ya wenze (les mamans du marché) et les compagnons de la mort s'accordent quelques excès des comportements en rapport avec les exigences de ladite chanson.

Avec tous les témoignages recueillis de gauche à droite, il semble opportun de dire que la chanson « Boma Ngungi » contribue à la dépravation des mœurs dans la commune de Ndjili et de Lemba. S'il en est ainsi de la commune de Ndjili et de Lemba, la situation peut se présenter de mal en pis dans les anciennes citées où il y a une très grande concentration de la population. Et il y a donc lieu de craindre que Kinshasa subisse de plein fouet ce phénomène dont les méfaits s'étendent partout aussi bien parmi les jeunes que parmi le moins jeunes.

### 2.1.3.4. Synthèse des résultats

| N° | Thèmes                                                   | Rétroaction observée directement ou en Vidéo                                                                                                                                                                    | Messages livrés                                                                                         |
|----|----------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1  | « Boma Ngungi na nzoto ya voisin »                       | Dans le clip, une admiratrice donne une tape sur l'épaule d'un jeune homme et ses lèvres sur l'une de ses joues. Ce qui prouve que le message est bien passé et que la tape se transforme parfois en bisous     | Une bonne vulgarisation de la lutte contre le paludisme                                                 |
| 2  | « la chaleur ! même la chemise on doit l'enlever »       | La réaction de ladite chanson se résume par enlever la chemise, le soutien-gorge, le pantalon...                                                                                                                | Incitation à violation collective des normes de la décence en invitant le public à ôter les vêtements   |
| 3  | « la chaleur ! même le pantalon on doit l'enlever »      | la réaction des jeunes, qui se dénudent sur la voie publique et exposent leurs postérieurs aux automobilistes sous le rythme de ladite chanson. (notre propre observation directe à la Kimbuta et Tshetshe)     | Invitation au public de se défaire de leur pantalon en raison de la chaleur.                            |
| 4  | « la chaleur ! même le singlet on doit l'enlever »       | La réaction d'une fille, dont le singlet flotte sur les reins sous la frénésie de la chanson « Boma Ngungi » (notre propre observation directe à la place Kimbuta)                                              | L'invitation lancée aux femmes et aux hommes à se défaire de leur maillot de corps (singlet) en public. |
| 5  | « la chaleur ! même le soutien-gorge on doit l'enlever » | La réaction d'une femme au couloir Kimbuta qui a soulevé très haut sa blouse et expose à la vue de tout le monde son soutien-gorge trempé par la transpiration. (notre propre observation directe à la Kimbuta) | L'invitation lancée aux femmes à se défaire de leur soutien-gorge en public.                            |

*Source : notre recherche.*

Ce tableau indique clairement que le discours véhiculé par la chanson et la rétroaction, l'auteur fait une bonne vulgarisation de la lutte antipaludéenne mais nous remarquons aussi qu'il désoriente le public à travers ses invitations très répétées à l'offense collective et personnelle, recommandant au public de se déshabiller en commençant par la chemise, le pantalon, le sous-vêtement masculin et le soutien-gorge. Ces invitations sont comprises différemment dans la société congolaise et suscitent parfois une rétroaction contraire aux bonnes mœurs. Certains vont jusqu'à rester complètement nus.

En se référant aux éléments dégagés à travers cette étude, nous constatons que le discours de la chanson « Boma-Ngungi » correspond bien à l'impératif de l'approche de Dominique Maingueneau qui indique clairement les angles de déclinaisons d'une communication musicale. A cet effet, nous allons tenter un rapprochement en essayant de garder la juste proportion de l'originalité de notre réflexion.

- ***Le discours de la chanson « Boma Ngungi » suppose une organisation transphrastique.***

Le discours de la chanson « Boma Ngungi » mobilise des structures d'un autre ordre que celles de la phrase. En sa qualité d'unité transphrastique, cette chanson obéit à un système des règles au sein d'un groupe social. Ainsi tout propos est formulé selon un genre de textes précis, fixé par la tradition et l'usage.

- ***Le discours de la chanson « Boma Ngungi » est orienté.***

Dans son déroulement, la communication musicale « Boma Ngungi » est un processus dynamique qui s'inscrit dans la visée du locuteur. Bien plus, il se développe dans le temps, de manière linéaire. La métaphore de la chaîne parlée lui convient parfaitement. En fait, la Chanson « Boma Ngungi » s'est construit en fonction d'une fin, quelles que soient les digressions que l'on puisse enregistrer dans la conduite de son récit.

- ***Le discours de la chanson « Boma Ngungi » est une forme d'action.***

Les tenants de la philosophie analytique ont établi que parler constitue une manière d'agir sur l'interlocuteur. C'est ce postulat qui a fondé la problématique des actes de langages issus des travaux d'Austin et de Searle. Dans une autre perspective, il faut considérer que la distinction des textes en genres donne la mesure de cette comparaison. La réaction du public ou de l'interlocuteur face à la

chanson « Boma Ngungi » serait différente suivant qu'il s'agit d'un tract, d'une déclaration gouvernementale ou d'une lettre d'amour.

- ***Le discours de la chanson « Boma Ngungi » est interactif.***

Quelle que soit sa forme, sa structure, le discours de la chanson « Boma Ngungi » suppose un interlocuteur, c'est-à-dire un échange, une interaction réelle ou supposée entre le locuteur et l'allocutaire. Mais si la conversation constitue le mode discursif interactif par excellence, tout discours cependant ne s'y réduit pas. La problématique d'interactivité reçoit une interprétation beaucoup plus large. Car, toute énonciation, même produite sans la présence d'un destinataire, est en fait prise dans une interactivité constitutive, elle est un échange, explicite ou implicite, avec d'autres interlocuteurs, virtuels ou réels, elle suppose toujours la présence d'une autre instance d'énonciation à laquelle s'adresse le locuteur et par rapport à laquelle il construit son propre discours.

- ***Le discours de la chanson « Boma Ngungi » est contextualisé.***

Les énoncés qui constituent un discours ne peuvent être compris que dans un contexte bien déterminé. Le discours de la chanson « Boma Ngungi » définit son contexte. Dans une production discursive, le contexte d'une chanson peut changer avec la variable *statut des Co-énonciateurs*. Il faut donc préciser qu'il n'y a pas de discours hors contexte. Un même énoncé produit dans des contextes différents donne droit à deux sens différents.

- ***Le discours de la chanson « Boma Ngungi » est pris en charge.***

La validité d'un discours de la chanson « Boma Ngungi » est fonction de sa prise en charge par un sujet qui assume les conséquences des propos proférés. Il existe des marqueurs de cette prise en charge : il s'agit d'une part des pronoms d'interlocution, les indices spatio-temporels, d'autre part, il s'agit du phénomène de

modalisation qui permet de caractériser l'attitude du locuteur vis-à-vis du Co-énonciateur et même de son énoncé.

- ***Le discours de la chanson « Boma Ngungi » est réglé par des normes.***

La prise de parole est réglementée dans toute société. Le discours de la chanson « Boma Ngungi » est régi par des normes qui s'imposent dans tout exercice de parole. L'observance des lois du discours et le respect des maximes conversationnelles constituent une condition essentielle pour qu'un discours produise un sens. Chaque acte de langage implique l'application des normes. Il y a des actes de langage qu'une personne ne peut accomplir que si elle est revêtue d'un statut particulier. C'est pourquoi dans certains pays d'Afrique, la chanson Boma Ngungi a été interdite de diffusion, le cas de la République du Congo.

- ***Le discours de la chanson « Boma Ngungi » est pris dans un interdiscours.***

Un discours, comme nous l'avons ci-haut évolué dans un système de discours qui lui donne un sens le cas de la chanson « Boma Ngungi ». Il ne peut être isolé. Ainsi l'interprétation d'un énoncé fait appel à d'autres formes de discours. C'est dans ce cadre qu'il faut comprendre le phénomène d'intertextualité<sup>24</sup> dans la chanson « Boma Ngungi ».

Dans un autre registre, le discours de la chanson Boma Ngungi est une allocution, message, déclaration, harangue, etc. Ce sens courant côtoie un autre sens informé où le discours équivaut au savoir théorique, à la théorie ; ainsi il s'oppose à l'action ou à la praxis. Il y a une autre conception de discours qui insiste sur l'aspect oral. Jean

---

<sup>24</sup> MAINGUENEAU, D., *Analyse des textes de communication*, Paris, Fernand Nathan, 2000, p. 38.

Vérest écrit donc: un discours est le développement oral d'une proposition<sup>25</sup>

## CONCLUSION ET PERSPECTIVES D'AVENIR

Dans cette article, notre préoccupation majeure était d'une part, de dégager les germes ou les messages incitant à la violation personnelle ou de masse des normes de la décence ou la pudeur et d'autre part, de déterminer le mécanisme qui pousse les gens toute pudeur oubliée, tendant au strip-tease sous la frénésie du rythme de la chanson Boma Ngungi.

Pour répondre à la cette question principale, nous avons formulé l'hypothèse selon laquelle la chanson « Boma Ngungi » serait l'un des facteurs de la dépravation des mœurs et de dérèglement à Kinshasa lorsqu'elle livre un discours susceptible de changer ou de déformer le comportement des jeunes à travers les signes contenus dans ses textes et images.

Face à cette préoccupation, nous soutenons que Tchatcho Muluba met en place des danseurs hommes, femmes et enfants, à travers le clip qui se défont de leurs habits en public. Cette attitude prouve en suffisance l'intention de l'auteur à vouloir changer négativement les comportements des jeunes.

A ce propos, nous constatons que l'auteur a construit son discours de la chanson « Boma Ngungi » sur une bonne vulgarisation de la lutte contre le paludisme mais nous remarquons aussi qu'il désoriente le public à travers ses invitations très répétées, à la violation collective des normes de la décence, recommandant aux publics de se déshabiller en commençant par la chemise, le pantalon, le singlet et le soutien-gorge. Ces invitations sont comprises différemment dans la société congolaise et créent parfois une rétroaction contraire à la morale et aux bonnes mœurs. Car certains

---

<sup>25</sup> VEREST, J., *Manuel de littérature. Principes, faits généraux, lois*, Bruges (Desclée, de Brouwer) et Bruxelles (Edition universelle), 1939, p.492.

allant jusqu'à se dénuder (le cas de certaines scènes vécues de près ou de loin).

Ainsi, pour mener à bien cet article et vérifier le fondement de la réponse provisoire, nous avons recouru à la méthode sémiologique, suivie de la technique documentaire et de l'entretien qui nous ont servi utilement. Car, l'étude des signes reste une démarche capable d'aider au repérage et à l'interprétation à la fois de tous les systèmes des signes, que ladite chanson véhicule à travers le texte et l'image accompagnés des gestuelles.

En nous référant aux éléments étudiés dans opusculé, après analyse du discours de la chanson « Boma Ngungi », nous confirmons notre hypothèse en disant que la chanson « Boma Ngungi » contribue effectivement à la dépravation des mœurs. Car il véhicule un discours susceptible de changer négativement le comportement de la masse au travers le texte et l'image malsaine telle que livrées dans le clip de cette chanson, dont le discours insiste à l'offense collective et personnelle des mœurs. Il est aussi important de souligner que cet auteur a fait également une bonne sensibilisation de sur la lutte contre le paludisme dont le discours est compris au travers par le public Kinois.

### **Perspectives d'avenir**

Nous ne pouvons terminer cette étude sans proposer quelques pistes des solutions. Ce pourquoi, nous suggérons que :

- L'éducation doit commencer dans la famille d'abord où les parents doivent faire comprendre à leurs enfants qu'il est indécent de se retrouver nus en public. L'église devrait marteler ces préceptes dans leurs têtes pour compléter ce que vise la famille.
- Ensuite, la contribution du gouvernement est déterminante vis-à-vis de la commission de censure. Ses responsables doivent disposer des moyens adéquats pour accomplir les missions dévolues à cette vénérable commission. A notre avis, le pouvoir de la commission de censure doit être

renforcé en conférant la qualité d'officier de police judiciaire à compétence restreinte aux dirigeants de ce corps en leur permettant d'opérer des saisies sur tout support jugé indélicat de par son contenu.

- Renforcer les rôles des enquêteurs c'est-à-dire leur donner les moyens de descendre sur terrain pour constater ce qui se passe en rapport avec le respect de mœurs.
- La responsabilisation des autorités locales (chef des quartiers, des rues et des localités) en les associant intimement à toute mesure frappant une œuvre contribuerait à faire échec à la tricherie.
- La loi devrait frapper de sanction les contrevenants, soit par les paiements d'une forte amende, soit par fermeture pure et simple du lieu d'exploitation en cas de récidive.