

INTRODUCTION

0.1. Problématique

Notre sujet de recherche porte sur l'impact de la musique congolaise sur l'éducation de la jeune fille. Cas de la musique de Koffi Olomide.

La musique existe depuis des milliers d'années. Elle séduit tout, elle a l'impact sur tout. Depuis notre enfance, nous sommes influencés par la musique. Les bébés ne peuvent s'endormir parfois que lorsqu'ils écoutent leurs mères fredonner la berceuse. Les enfants expriment leurs joies par des chants.

La musique occupe une place de premier choix pour la plupart des adolescents, elle est le moyen privilégié pour s'évader de tous les problèmes et autres soucis de leur vie. Elle constitue, par ses paroles, l'expression normale de leurs pensées.

La musique fait partie des langages universels, et les codes qui découlent de ce langage permettent une très large interprétation et une réception très profonde.

Dans la musique c'est l'émotion qui prime. Ce n'est pas un hasard si le thème principal d'une chanson populaire peut être l'amour.

La musique est indissociable de l'affectif, de la relation avec l'autre. C'est un art très communicatif, très social. Elle procure un plaisir qui est d'ailleurs ambivalent et qui consiste à être en soi et en même temps hors de soi, donc en dehors de la réalité quotidienne.

La musique a de l'effet sur le corps et l'âme. Elle aide les jeunes à atteindre l'extase. C'est pour cela que les jeunes, n'importe où, aiment la musique.

Vu sous cet aspect, notre étude voudrait cerner cet impact de la musique dans l'art de Koffi Olomide. En effet cette

musique interprétée par Koffi ne comprend pas seulement le rythme qui doit emballer la clientèle mais également les paroles susceptibles de la séduire et d'attirer son attention ainsi que les pas de danse qui l'accompagnent.

L'inventaire des études réalisées antérieurement à l'Institut Facultaire des Sciences de l'Information et de la Communication (IFASIC) relève un certain nombre des travaux en rapport avec l'impact de la musique. Dans le cadre de notre étude, nous avons retenu deux études : la première s'intitule « La chanson dans la publicité ⁽¹⁾ rédigée par Essanga Lotomba.

A titre d'hypothèse, l'auteur postule que le chanteur ou l'annonceur détermine parfois le public sensé acheter un produit dans sa chanson et à ce moment-là, la chanson ne constitue qu'un moyen d'atteindre sa cible.

Par ailleurs, l'influence de la chanson dans la publicité serait moindre dans la mesure où les qualités du produit vanté dans la chanson ne reflètent pas toujours la réalité. La conclusion de l'auteur est que la publicité dont le rôle primordial est d'informer sa cible se présente comme une arme irréductible. Elle ne présente que les qualités du produit et met de côté ses défauts. Pour atteindre son objectif, celui d'inciter à l'achat, elle applique certaines formules séduisantes de la musique en vue d'obtenir le changement d'attitude de la part des consommateurs.

La deuxième étude s'est basée sur l'exploitation de l'axe technique dans la publicité télévisée de Primus à Kinshasa (2). Celle-ci a été menée par Anakela Nzamba.

Dans son hypothèse, l'auteur démontre qu'en ce début de XX^{ème} siècle la musique joue un très grand rôle dans la publicité. Elle est devenue un élément indispensable, surtout dans sa forme

¹ ESSANGA, L, *La chanson dans la publicité*, TFC inédit, Kinshasa, Ifasic, 2005, p.2.

² ANAKELA, N, *L'exploitation de l'axe dans la publicité télévisée de Primus à Kinshasa*, TFC inédit, Kinshasa, Ifasic, 200, p.2.

actuelle. La conclusion de l'auteur relève qu'étant donné que la publicité a pour rôle principal de susciter un acte d'achat d'un produit ou d'un service, en y ajoutant la musique on la rend vivante avec les paroles combinées au rythme.

Quant à nous, notre problème spécifique de recherche est de relever l'influence des éléments musicaux contenus dans la chanson de Koffi dans l'éducation des jeunes filles.

Ainsi, notre question de recherche peut être formulée de la manière suivante : Quel est l'impact des éléments musicaux contenus dans la chanson de Koffi Olomide dans de l'éducation des jeunes filles ?

02. Hypothèse

Les éléments musicaux comme les paroles et les rythmes contenus dans la musique des musiciens congolais en générale et de Koffi en particulier ont des effets néfastes sur le comportement et même l'éducation de nos jeunes filles

03. Intérêt du Sujet

Notre choix sur de cet sujet est dicté par un intérêt à la fois théorique et pratique.

Sur le plan théorique, cette étude apporte une nouvelle dimension, celle de découvrir l'impact de la musique sur l'éducation des jeunes filles kinoises.

Au plan pratique ce travail pourra, une fois qu'il est vulgarisé, aussi éclairer l'opinion sur l'influence des contenus de la musique et va permettre aux musiciens de revoir leurs manières de composer les chansons et de servir leur public. Eventuellement, il pourra les aider a tenir compte, autant qu'ils peuvent, des cibles vers lesquelles ils s'adressent.

04. Méthodes et Techniques

Pour mener à bien cette étude, nous allons recourir aux méthodes descriptive et analytique. Ces deux méthodes seront appuyées par les techniques d'analyse documentaire, de l'entretien et de l'observation directe.

05. Délimitation Du Sujet

Dans le temps et par rapport à nos investigations, la période prise en compte pour cette étude va du mois de février à juillet 2013.

Dans l'espace, notre étude a concerné la commune de Ngaliema à Kinshasa.

06. Subdivision Du Travail

Hormis l'introduction et la conclusion, notre étude a trois chapitres :

- Le premier porte sur le Cadre conceptuel ;
- Le deuxième porte sur l'Evolution de la musique congolaise ;
- Le troisième, enfin, porte sur les Résultats de l'enquête.

CHAPITRE I : CADRE CONCEPTUEL DE L'ETUDE

Ce chapitre vise la définition des concepts-clés de notre étude qui sont les suivants : Impact, Musique et Education et communication

I.1. Impact

I.1.1. Définition

Le terme « impact » vient du mot latin « impactus », dérivé du verbe latin « impingere » qui signifie « heurter ». Le terme impact comporte plusieurs acceptions et est défini comme le fait pour un corps, un projectile, de frapper un autre ⁽³⁾.

C'est également l'effet produit par quelque chose, l'effet d'une action forte, brutale ou encore son influence ⁽⁴⁾.

Okomba affirme que le concept impact comporte trois dimensions : la première a trait à la capacité d'attraction du message, c'est-à-dire la capacité d'attirer et de retenir l'attention. La deuxième a trait à la mémorisation du message et produit un impact quand il est mémorisé. La troisième, c'est la capacité à modifier le comportement du récepteur. Dans cette dimension, l'impact est considéré comme un effet ⁽⁵⁾.

L'impact est défini aussi comme une mesure des effets tangibles et intangibles sur le public et ce dernier peut être positif ou négatif sur le comportement ⁽⁶⁾.

Dans le cadre de notre étude, l'impact est considéré comme un effet produit sur l'opinion par la musique ⁽⁷⁾.

³ Encyclopédie, Universelle, Paris, La Rousse, 2010, P.552.

⁴ Idem, P.553.

⁵ OKOMBA, W, cité par MWEHUMU, M, *L'impact de l'émission Karibu environnement sur le téléspectateur kinois*, TFC inédit, Kinshasa, 2001, P.20.

⁶ Encyclopédie, op cit, P.553.

⁷ Idem, P.554.

I.2. Musique

I.2.1. Définition

La musique est l'art d'accommoder les sons ou les silences mélodiquement quant à leurs auteurs, harmoniquement quant à leurs superpositions et rythmiquement quant à leur placement dans le temps ⁽⁸⁾.

Elle est donc à la fois une création (une œuvre d'art), une représentation et aussi un mode de communication. Elle utilise certaines règles ou systèmes de composition, des plus simples aux plus complexes (souvent les notes de musique, les gammes et autres). Elle peut utiliser des objets divers, le corps, la voix, mais aussi des instruments de musique spécialement conçus, et de plus en plus tous les sons (concrets, de synthèses, abstraits, etc.).

La musique n'existe que dans l'instant de sa perception qui doit en reconstituer son unité dans la durée. Elle a existé dans toutes les sociétés humaines, depuis la Préhistoire. Elle est à la fois forme d'expression individuelle (notamment l'expression des sentiments), source de rassemblement collectif et de plaisir (fête, chant, danse) et symbole d'une communauté ou d'une nation (hymne national, style musical officiel, musique religieuse, musique militaire).

La musique peut également être définie et approchée dans une perspective de recherche esthétique. Cette vision esthétique de la musique, peut-être, du côté de l'auditeur, définie selon le philosophe français Jean-Jacques Rousseau : « La musique est l'art d'accommoder les sons de manière agréable à l'oreille ». De la Renaissance jusqu'au XVIII^e siècle, la représentation des sentiments et des passions s'est effectuée par des figures musicales préétablies. Ce que Monteverdi a appelé la *seconda prattica expressio Verborum* ⁽⁹⁾.

⁸ BORIS, S, *La musique moderne*, Paris, éditions de minuit, 1977, p.96.

⁹ EMERY, E, *Temps et musique*, Paris, l'âge d'homme, 1998, p.

La simultanéité dans la dimension des hauteurs avancée a été codifiée aux XVII^e et XVIII^e siècles. Depuis, la représentation de la musique affiche des tendances plus personnalisées. Cette traduction de la personnalité aboutit tout naturellement au XIX^e siècle aux passions développées par la musique romantique.

I.2.2. Historique

L'histoire de la musique est une matière particulièrement riche et complexe du fait principalement de ses caractéristiques : la difficulté tient d'abord à l'ancienneté de la musique, phénomène universel remontant à la Préhistoire, qui a donné lieu à la formation de traditions qui se sont développées séparément à travers le monde sur des millénaires. Il y a donc une multitude de très longues Histoires de la musique selon les cultures et civilisations ⁽¹⁰⁾. La musique occidentale (musique classique ou pop-rock au sens très large) n'a pas pris jusqu'au XVI^e siècle l'allure de référence internationale ⁽¹¹⁾.

La difficulté vient également de la diversité des formes de musique au sein d'une même civilisation : musique savante, musique de l'élite, musique officielle, musique religieuse, musique populaire. Cela va de formes très élaborées à des formes populaires comme les berceuses.

Enfin, avec la musique, art de l'instant, se pose la question particulière des sources : l'absence de système de notation d'une partie de la musique mondiale empêche de réellement connaître l'étendue de la musique du temps passé, la tradition n'en ayant probablement sauvé qu'un nombre limité ⁽¹²⁾. La réalisation d'une synthèse universelle apparaît très difficile car beaucoup d'histoires de la musique *traitent essentiellement de l'Histoire de la musique occidentale*.

¹⁰ Idem, p.75.

¹¹ HAMONCOURT, N, *le dialogue musical*, Paris, Galimard, 1993, p.65.

¹² EMERY,E, op cit, p.76

1.2.3. Composantes de la musique

Dans cette composante temporelle, la musique peut se déployer selon trois dimensions fondamentales ⁽¹³⁾ :

- le rythme, qui relève de la durée des sons et de leur niveau d'intensité (la dynamique) ;
- la mélodie, qui est l'impression produite par la succession de sons de hauteurs différentes ;
- la polyphonie ou harmonie (ces deux termes, pris dans leur sens le plus large), considère la superposition voulue de sons simultanés.

Une autre catégorie du son est apparue dans la musique savante à partir du XVI^e siècle, celle du timbre. Elle permet une polyphonie mêlant plusieurs instruments (le terme *harmonie* est d'ailleurs encore utilisé dans ce sens lorsque l'on parle de « l'harmonie municipale ») ou une mélodie spécialement dédiée à l'un d'eux.

1.2.4. Dimensions sonores et sons

Grâce au développement des recherches de l'acoustique musicale et de la psycho acoustique, le son musical se définit à partir de ses composantes timbrales et des paramètres psycho acoustiques qui entrent en jeu dans sa perception.

D'objet sonore, matériau brut que le musicien doit travailler, ce matériau devient objet musical ; la musique permet de passer à une dimension artistique qui métamorphose le « donné à entendre ».

Le silence n'est plus « absence de son ». Même le fameux 4'33" de John Cage, est un « donné à entendre ».

¹³ Idem, p.77.

Mais ce « *donné à entendre* » englobe désormais un matériau de plus en plus large. Depuis le début du xx^e siècle, cet élargissement s'opère vers l'intégration des qualités intrinsèques de notre environnement sonore (concerts bruitistes, introduction des sirènes chez Varèse, catalogues d'oiseaux de Messiaen, etc.).

Comment distinguer alors bruit et signal, comment distinguer ordre et désordre, création musicale et nuisance sonore? Le bruit, c'est uniquement ce qu'on ne veut pas transmettre et qui s'insinue malgré nous dans le message; en lui-même il n'a aucune différence de structure avec un signal utile. On ne peut plus distinguer comme auparavant le son purement musical et le bruit. Avec l'élaboration d'une formalisation par nature des fonctions du bruit, les sons inharmoniques (apériodiques) qui, liés à la vie courante, participent désormais dans l'intégration du sonore à la construction musicale.

Tous les éléments de notre environnement sonore contiennent une certaine part de bruit, qui a vocation de devenir fonction structurante par destination.

L'ensemble de ces bouleversements conceptuels accompagne les découvertes scientifiques et techniques qui permirent de développer des factures instrumentales nouvelles (notamment avec l'électronique).

L'instrument de musique primitif se voulait représentation des sons naturels. À cette condition, il était le seul capable de traduire le musical (d'opérer une distinction entre sons harmoniques et bruits). L'extension des techniques aidant, la notion même d'instrument s'est trouvée redéfinie... La machine et l'instrument se sont rejoints. Ce que les hommes acceptent de reconnaître comme musical correspond désormais à une appropriation d'un matériau sonore étendu, à une intégration des phénomènes jusqu'alors considérés comme bruits.

1.2.5. Les signes en musique

En occident, la musique s'écrit avec des signes : les notes de musique, les clés, les silences, les altérations, etc. Les notes de musique s'écrivent sur une portée composée de 5 lignes parallèles. La portée comporte aussi des barres verticales. L'espace entre deux barres de mesure est une mesure. Il existe aussi des doubles barres. Les sept notes de musique sont : do (ou ut), ré, mi, fa, sol, la et si.

Les notes s'écrivent sur la portée ou sur des lignes supplémentaires placées au-dessus ou en dessous de la portée. La portée va du plus grave (en bas) au plus aigu (en haut). Une même note peut être jouée de façon plus ou moins grave ou aigüe. Une octave est la distance qui sépare deux notes identiques, plus ou moins graves.

Il existe de très nombreux signes musicaux pour indiquer la durée d'une note.

En particulier :

- la figure de la note : ronde (la plus longue), puis blanche (avec une queue simple), puis noire, puis croche (queue avec une croche), puis double croche, puis triple croche, puis quadruple croche (la plus courte) ;
- le point, placé à côté de la note (ou du silence), la fait durer plus longtemps (il ajoute à la note la moitié de son temps initial). Le point peut être doublé (mais le deuxième point dure la moitié du premier) ;
- la liaison entre deux notes du même nom fait durer cette note tout le temps de la liaison (même si d'autres notes s'intercalent entre les deux) ;
- le triolet (identifié par un chiffre 3 sous ou sur les trois notes reliées) allonge également la durée de la note. Deux triolets forment un sextolet identifié par un chiffre 6).

Les silences sont les moments du morceau de musique sans son. Il existe sept figures de silence : la pause, la demi-pause, le soupir, le demi-soupir, le quart de soupir, le huitième de soupir, le seizième de soupir. Les clés indiquent la base de départ de la lecture de la partition. Il existe trois clés : la clé de sol, la clé de fa et la clé d'ut.

Les altérations modifient le son d'une note pour le rendre plus grave ou plus aigu. Il existe trois altérations :

- le dièse (qui rend le son plus aigu d'un demi-ton, l'élève) ;
- le bémol (qui rend le son plus grave d'un demi-ton, l'abaisse) ;
- le bécarre, qui remet le son dans son état initial.

Il existe également des double-dièse et des double-bémol. Si l'altération concerne la ligne entière, elle est placée près de la clé et s'appelle armure. Si elle ne concerne qu'une note (ou toute note identique suivant la note modifiée dans la mesure), elle est placée juste avant la note.

I.3. Education

I.3.1. Définitions

L'éducation est, étymologiquement, l'action de « guider hors de », c'est-à-dire développer, faire produire. Il signifie maintenant plus couramment, l'apprentissage et le développement des facultés physiques, psychiques et intellectuelles ainsi que les moyens et les résultats de cette activité de développement. L'éducation humaine inclut des compétences et des éléments culturels caractéristiques du lieu géographique et de la période historique ⁽¹⁴⁾.

¹⁴ DEINAERS, G, *Educateur spécialisé*, Paris, PUF, 2009, p.56

Chaque pays dans le monde dispose de son propre système éducatif, avec un rôle traditionnellement dévolu aux parents d'un enfant (ou à leur substitut) d'amener cet enfant aux mœurs de l'âge adulte, et une intervention souvent croissante des États.

L'éducation est considérée comme un élément important du développement des personnes, d'où le développement d'un droit à l'éducation. Un système éducatif performant est donc un avantage majeur. Le programme PISA vise à mesurer les performances des systèmes éducatifs des pays membres de l'OCDE, et à élaborer des comparaisons internationales. Inversement, être privé d'éducation sera considéré comme un lourd handicap.

Selon Bruno Mpila chargé de communication de l'Unicef, en 2012, huit millions d'enfants étaient privés d'éducation en République Démocratique du Congo ⁽¹⁵⁾.

I.3.2. Sortes d'éducation

Dans le cadre de notre étude nous avons relevé deux sortes : **éducation familiale et éducation parentale** ⁽¹⁶⁾.

1)Éducation familiale

Cette éducation est généralement accomplie par les parents biologiques de l'enfant en question, bien que le gouvernement et la société aient également un rôle à jouer. Dans de nombreux cas, les orphelins ou les enfants abandonnés reçoivent une éducation familiale de la part de parents non-biologiques. Les autres peuvent être adoptés, élevés par une famille d'accueil ou être placés dans un orphelinat.

¹⁵ Conférence de presse, Unicef/Rdc, état de lieux de l'éducation en RDC, le 05 aout 2013,

¹⁶ DEINAERS,G, op cit, p.75.

2) Education parentale

L'éducation parentale est une activité volontaire d'apprentissage de la part des parents qui souhaitent améliorer les interactions nouées avec leur enfant, pour encourager l'émergence des comportements jugés positifs et réduire celle des comportements jugés négatifs.

Elle a pour but d'aider les parents à mieux actualiser leurs potentialités éducatives en développant leur sentiment de compétence et en utilisant le mieux possible les ressources que leur offre leur environnement.

L'éducation parentale comprend les mesures prises par l'État afin de la promouvoir, soit en donnant plus de temps aux parents pour éduquer leurs enfants, soit en leur proposant une initiation ou une formation.

Communication

1. Définition étymologique

Le terme communication vient du verbe latin « *communicare* » qui veut dire « être en relation ou en conversation avec » et là, la communication offre, comme l'a ouvertement interprété Sartre, « la possibilité de prendre sur moi le point de vue de l'autre.¹⁷

Dans la phrase « nous nous atteignons nous-mêmes en face de l'autre et cela est aussi certain pour nous que de nous-mêmes¹⁸, » Sartre parle sans le savoir du processus communicationnel. Cependant, c'est le philosophe Jürgen Habermas qui, à travers sa théorie de l'agir communicationnel¹⁹, s'est penché clairement sur le phénomène de communication en

¹⁷ SARTRE J.P, *L'existence un humanisme*, Paris, Nagel, 1948, p66

¹⁸ *Idem*

¹⁹ HABERMAS, J., *L'agir communicationnel*, Paris, Fayard, 1987, p46

qualifiant cet espace commun de « société communicative ». Dès lors sont ontologiquement et sont liés relationnel.

Dans cet ordre d'idées, la communication est perçue d'abord comme une simple transmission de l'information²⁰, n'étant pas encore pris en compte par les chercheurs. C'est Gregory Bateson qui a assuré le double aspect que revêt la communication. Il soutient que toute approche communicationnelle ne peut se limiter au seul aspect de transmission d'information dit « indice » et si cette approche doit aussi se prolonger à l'autre aspect coexistant dit « ordre » qui recèle la relation alitée, cette dernière dimension concerne au premier chef, les partenaires humains de la communication.²¹

Par ailleurs, beaucoup d'autres ont défini le concept « communication » en lui donnant un sens plus large ou acceptation plus restreinte.

Au sens strict, la communication est l'échange des informations, des idées, des attitudes entre une personne ou un point E de départ, appelé, Emetteur vers une autre personne ou un point R d'arrivée dit Récepteur, dans une interaction réciproque.²²

A cet effet, la communication suppose un échange entre deux personnes ou plus moins qui doivent nécessairement partager une information, une idée, une impression, un comportement.

EKAMBO Jean Chrétien renchérit en disant de cet acte qu'il constitue l'échange de ce qui est commun ou tout ce qui est commun à l'échange.²³

²⁰ *Idem*,

²¹ BATESON, G., *Information et codification, in revue de psychologie sociale textes fondamentaux anglais et américains*, Paris, Dunod, 1968, P186-192

²² LUKUNKU, V., *Linguistique générale, Notes de cours destinées au G1, IFASIC, Kinshasa, 2006.*

²³ EKAMBO, J., *Information et Communication, Notes de cours destinées au G2, IFASIC, Kinshasa, 2006*

Ce qui revient à appuyer Salem et Simon qui supposent que l'acte communicationnel apparaît comme un effort de relation que nous tentons avec les autres êtres que ceux-ci s'efforcent avec nous-mêmes ou entre nous et eux.²⁴

La communication c'est aussi geste, les mimiques, la voie, le rythme.²⁵

Ainsi écrit Winkin Yves, « la communication est conçue comme un système à multiple canaux auxquels l'acteur social a à tout instant, qu'il le veuille ou non par ses gestes, son regard, son silence, sinon son absence il communique ».

De ce qui précède, la définition la plus simple à notre avis est la suivante : la communication est l'échange des idées, ou l'acte de transmission des contenus des messages de l'émetteur vers le récepteur créant ainsi une dynamique relationnelle entre deux pôles. Il s'agit d'une pratique de transmission de contenu d'un individu vers un autre, donnant ainsi lieu à des effets.

Ce qui n'empêchera pas Carl Hoveland d'affirmer que la communication est le processus par lequel un individu, c'est-à-dire l'émetteur transmet des stimuli en symboles verbaux à un autre individu en vue de modifier son comportement.

Il y a aussi quelques éléments qui englobent le processus communicationnel que nous pouvons citer avec Lasswell ; une série de questions ci-après : qui fait, par quel canal et avec quel effet ?

²⁴ MUKAMBA, L., *Théorie de la communication, Notes de cours destinés au G3 Journalisme, ISTI, Kinshasa, 1996, inédit.*

²⁵ BOUGNOUX, D., *Sciences de l'information et de la communication, Paris, Larousse Paris, 1995, p14.*

1. Typologie

Il est noté que les types de communication se distinguent d'après les paramètres. Nous avons :

a. La Communication intérieure ou interpersonnelle

La communication intérieure est celle qui est intériorisée, le sujet parle à lui-même, elle est unilatérale. Il s'agit en d'autres termes de l'introspection.

b. La communication interpersonnelle

C'est une communication qui concerne deux personnes en situation de dialogue. Elle est bilatérale, elle établit la relation entre deux individus ou interlocuteurs.

c. La communication de masse

Celle-ci utilisée par les hommes de médias pour diffuser le message, pour atteindre un public large, la radio, la télévision, les panneaux publicitaires, etc. font partie de cette communication.

d. La communication groupale

Cette communication porte sur l'échange des points de vue entre les membres d'un groupe.

2. Formes de communication

Il existe deux formes de communication, à savoir : la communication verbale et non verbale.

- Dans la communication verbale, on fait usage de la langue ou de la parole ;
- Pour le non verbal, la parole n'est pas utilisée, et le message est transmis soit par le geste (la gestuelle ou la kinésique), l'habillement, l'odeur, etc.

3. Moyens de communication

En nous référant aux formes de la communication, nous distinguons deux catégories de moyens de communication, à savoir : les moyens verbaux et non verbaux.

Les moyens verbaux de communication sont les canaux oratifs à travers lesquels les informations sont véhiculées : l'oralité.

Les moyens non verbaux de communication sont des autres moyens non oratifs. Nous distinguons les médias et hors médias.

Parmi ces moyens, nous avons :

- a. La communication articulée, concerne la parole ou langue parlée, ce qui est de la nature humaine.
- b. La communication non articulée, ne fait pas recourt à la langue, à la parole par de mots pour exprimer une idée. Ici il y a des attitudes, des gestes du visage donc, une sorte de communication kinésique, l'on peut aussi ajouter l'habillement, et l'odeur.

CHAPITRE II : EVOLUTION DE LA MUSIQUE CONGOLAISE

Ce chapitre est subdivisé en deux sections : la musique congolaise traditionnelle et la musique congolaise moderne.

Section 1. La Musique Congolaise Traditionnelle

La musique congolaise, avec ses multiples dialectes de près de 500 groupements ethniques, est une richesse singulière au regard de la qualité intrinsèque de ses chants et ses musiques folkloriques transmis oralement depuis des siècles.

Ces musiques tribales ont une instrumentation diversifiée, des rythmes variés, des mélodies colorées, une inspiration et un assemblage de mots.

En tout, elles sont un art appartenant à des groupements sociaux.

Musique tribale et folklorique dite traditionnelle, elle comporte essentiellement deux voix, l'alto et le soprano, avec un style vocal que les musiciens contemporains ont adopté. C'est le cas du groupe des jeunes Chem Chem Yetu créé par Ben van de Boom de nationalité néerlandaise et qui été suivi par Germain Bas qui dirigeait Gommaire Basunga, l'actuel dirigeant de la troupe Tuta Ngoma, et des chansons comme « Analengo » (1978), « Ufukutanu » (1981) et « Endena » (1996) de Papa Wemba ⁽²⁶⁾.

Michel Lonoh Malangi Bokelenge a subdivisé la musique traditionnelle congolaise en six zones musicales obéissant aux divisions politiques et administratives de l'ancienne colonie belge ⁽²⁷⁾ :

1°) **Zone de Kinshasa**, avec des groupements musicaux les plus importants qui ont un répertoire de chants folkloriques capables de susciter l'enthousiasme de la masse.

²⁶ LONOH, M, *Essai de commentaire de la musique congolaise*, Kinshasa, SEI, 1963, p.56.

²⁷ Idem, p. 59.

Elle est classée en danseurs Ekonda, groupes traditionnels des danseurs Pende, Yanzi et Bamboma, des rythmes folkloriques Basakata et des chants Yombe et Ndibu ;

2°) **Zone de l'Equateur**, avec des danses et rythmes Ekonda, des groupes de danseurs Mongo, des chanteurs et danseurs Mbuza et des rythmes et chants folk Ngombe ;

3°) **Zone de la Province orientale** regroupant plusieurs foyers musicaux qui gardent encore des traditions ancestrales avec des groupes des danseurs Topoke, des joueurs de la musique traditionnelle Bangelema, des danseurs Bakumu et Wagenia et des danseurs Azande et Makere ;

4°) **Région de Kivu**, avec des groupes folkloriques des chanteurs Warega, des danseurs Bangubangu et les rythmes et chants Babembe ;

5°) **Zone du Kasai**, avec les grands berceaux de la musique traditionnelle congolaise comme les rythmes et chants folkloriques Baluba et Kuba, groupes des chanteurs et danseurs Lulua, Pende du Kasai, et aussi les chants et danses Tetela ;

6°) **Et dans la région du Katanga**, avec les principaux groupements qui conservent les vestiges de la musique traditionnelle : les danseurs Balubakat, chanteurs et danseurs Chokwe, rythmes et chants Basanga, chants folkloriques Lunda, Songe, Babembe et Bahemba.

1.1. Fonctions sociales de la musique traditionnelle congolaise

La musique traditionnelle avait ses fonctions dans la société. Ces fonctions ne sont pas loin de celles accordées à la musique actuelle. Il n'y a que l'évolution des données vers un nouvel univers qui leur donne des aspects différents. Au centre de

la musique se trouve toujours la vie sociale, religieuse, de la chasse, de la guerre, de l'agriculture, de l'éducation morale et civique, etc.

Dès ses origines, la musique congolaise était éducative et fonctionnelle. La société primitive et ses exigences, la conduite à l'égard des supérieurs, les vices et les vertus, les contes, les légendes et les devinettes, etc. en constituaient les thèmes. C'était des chansons documentaires. Elles avaient un sens rituel, religieux et historique. Cette musique avait aussi un aspect agrémentaire, circonstanciel ou occasionnel.

1.2. Chant, danse, cris traditionnels dans la musique contemporaine

La danse et les chants traditionnels, en Rd-Congo en particulier et en Afrique en général, sont étroitement liés. Qui dit chanson, dit danse. Une chanson est une condition suffisante pour qu'il y ait danse. Les premières danses introduites dans les années 1930-40 et même 1950, par des Coastmans furent le « Maringa » (Malinga), la « Rumba » et les danses folkloriques d'origine afro-cubaine teintées d'ingrédients africains ⁽²⁸⁾.

Durant ces décennies, sur la scène musicale, il y a eu la création d'une nouvelle chorégraphie qui se nourrissait régulièrement de nouvelles danses sorties du moule congolais. Le chant est en général en lingala, c'est le début d'un processus qui va développer un genre de musique urbaine composée des chansons en langues vernaculaires et des danses dominées par le « *Zebola* », « *Agbaya* », « *Maringa* », « *Rumba* », « *Nzango* », « *Kebo* » et « *Polka pike* ».

²⁸ LONOH, M, op cit, p. 65.

Les danses traditionnelles elles-mêmes ont subi au cours de ces deux décennies le même sort que les rythmes, bien qu'elles ne portent pas des dénominations bien définies comme la danse tetela « Nieka-nieka » que Viva La Musica dansait en 1977 sous la dénomination « Mukonyonyo ».

Déjà en 1974, l'orchestre Isifi Lokole avait inséré le « lokole » parmi ses instruments de musique et vers la fin des années 70, le groupe folklorique Bana Odéon de la commune de Kintambo, dirigé par Beta Kumaye et Zumbu Sonnery, le groupe Pamba-Pamba, toujours de Kintambo et le groupe folklorique Nzila Sambila de Bahumbu de Matadi-Kibala, ont commencé à apporter un souffle nouveau dans la musique congolaise.

Le premier groupe qui a utilisé ce genre musical fut le Tout-Choc Zaiko Langa- Langa en 1979 à travers la chanson « Bambuta ye baleke », une composition de Manuaku Waku. Ce même orchestre a privilégié les cris traditionnels en 1982 avec un instrument fabriqué à l'aide d'une boîte d'insecticide, introduite des morceaux de cailloux et des débris de bouteilles, qui sont généralement d'usage dans la musique traditionnelle africaine.

Dans cette dernière, les batteurs de tam-tam et leurs co-équipiers répètent aussi harmonieusement et facilement les sons qui conviennent avec telle danse ou telle autre.

Ils établissent méthodiquement la différence entre les sons d'un tam-tam qui annonce la mort, la chasse, de ceux qui servent d'alerte pour un combat éventuel.

Cette musique du village, de la tribu ou du groupement ethnique a été mariée par le compositeur moderne congolais avec les éléments nouveaux issus du contact avec les instruments modernes : d'abord par la guitare introduite par le Belge Bill Alexandre et ensuite par l'introduction des cuivres par les Coastmans et les Kru boy's, ainsi que par l'Armée du Salut.

L'introduction du tambour occidental et également la batterie électrique a fait changer beaucoup des choses dans le rythme traditionnel. Cette musique est sortie du cadre ethnique, tribal ou régional. Présentement, elle englobe des éléments disparates, produits de mélange des ethnies dans un Etat, la Rd-Congo. C'est la conséquence de la mutation des hommes et de leur regroupement en grande société organisée. C'est alors qu'il faut parler de musique nationale.

1.3. Le tambour : source de la world music

Depuis la fin des années 60, l'enracinement dans les traditions bantoues a permis l'épanouissement des groupes folkloriques africains qui sont invités dans des festivals en Europe et en Amériques. Le tambour africain a été considéré comme un support d'affirmation culturelle à travers le monde.

Le tam-tam africain a pris une place et est allé à la conquête du monde. Il est la source de la World Music, comme l'affirmait le regretté musicologue et écrivain camerounais Francis Bebey.

Le groupe de petits chanteurs de Kenge, le Chem Chem Yetu, et aujourd'hui Tuta Ngoma, Ballet Walo Wafeka, Ballet Umoja, Ballet Kiti na Mesa, etc., en passant par l'animation culturelle issue de l'authenticité mobutienne, animés par des groupes chocs, tels que « Kake » de Kinshasa, « Okapi » du Haut-Zaire, « Mbengo-Mbengo » du Bas-Zaire, « Nkashama » du Kasa.-Occidental, « Mikenia » du Kasai-Oriental, « Mukuba » du Shaba, « Molunge » de l'Equateur, « Moto-Moto » du Kivu et « Bilombe » de Bandundu sont une confirmation de la diversité culturelle nationale du rythme emballant du tam-tam.

La musique traditionnelle présente une diversité étonnante. La musique d'aujourd'hui, issue du contact avec l'extérieur, est incontestablement la continuité de la première et mérite l'épithète de musique nationale. Elle est une superposition des éléments disparates, un mélange des mélodies, des accents, des tonalités et des rythmes inter-tribaux au contact de l'extérieur.

Section 2. Musique congolaise moderne

La musique congolaise moderne est issue des sources traditionnelles et modernes. Les anciennes provinces de la Rd-Congo sont donc les berceaux historiques les plus influents qui ont été exploités par les compositeurs congolais. Plusieurs groupements musicaux résultent des ensembles ethniques.

Le Congo a une culture musicale très riche, sa musique connue sous le nom de rumba ou encore ndombolo fait danser toute l'Afrique. La musique congolaise a du succès par-delà les frontières depuis les années 1960 aux côtés de la musique de la Côte d'Ivoire, de Guinée ou du Nigéria.

Actuellement appelée soukous, elle a donnée naissance à d'autres styles de musique comme le quassa-quassa et d'autres. Le kotazo est un style de musique qui est apparu en 2002, un mélange de soukous et ndombolo (²⁹).

2.1. Première génération : 1930-1950

Au cours de cette génération il y a eu la fusion de la musique traditionnelle de la région de Léopoldville avec d'autres styles de musique notamment afro-cubaine et haïtienne et aussi d'autres venus de l'Amérique latine ; ce qui a donné naissance à des styles très variés. Mais le style cubain surpassait tout autre style et la musique congolaise obtint son premier nom : la rumba

²⁹ Article, publié Journal le potentiel, in w.w.w.lepotentiel.com, page consulté le 17 mai 2013, à 14 h30

congolaise et le chanteur le plus connu de cette époque était WENDO KOLOSOY.

2.2. Deuxième génération : 1950-1970

L'année 1953 marque le début de cette génération ; c'est celle qui a donné naissance à la musique congolaise moderne. Les artistes les plus connus sont les pionniers de la musique moderne : Grand Kalle avec son *african jazz*, Luambo Makiadi Franco avec son « *OK Jazz* » devenu « *T.P. OK Jazz* », Tabu Ley Rochereau qui a formé « *African fiesta* » avec Nico KAsanda. Avec l'« *African fiesta* » la musique du Congo était connue sous le nom de *soukous* qui prend ses racines dans la rumba des années 1950, et dont le nom est une déformation du mot « *secousse* ».

2.3. Troisième génération : 1970-1990

Elle est marquée par la naissance de plusieurs groupes juste après le retrait de Papa Wemba du groupe Zaiko Langa Langa, ce dernier a créé son groupe Viva la Musica et plusieurs musiciens ont fait leurs apparitions entre autres ; Koffi Olomide, King Kester Emeneya... Toujours dans cette troisième génération, nous pouvons citer la présence des musiciens suivants : Pepe Kalle, Kanda Bongo Man, Tshala Muana, Defao, Sam Mangwana, Mayaula Mayoni, etc.

2.4. Quatrième génération : 1990-2010

Marquée par l'ascension du groupe musical Wenge Musica, c'est l'époque de la gloire de la musique congolaise. La musique du Congo prend le nom de « *ndombolo* ». Les figures marquantes de cette époque sont les chanteurs JB Mpiana et son rival Werrason, tous deux issus de Wenge Musica.

2.5. Cinquième génération : 2010

Elle est marquée par la naissance de deux grandes figures marquantes de cette génération, il s'agit de Fally Ipupa (ex-musicien du groupe Quartier Latin International de Koffi Olomide où il a pu apprendre le style de son patron pendant 8 ans, de 1999 à 2006, en étant aussi chef d'orchestre au début de 2002 jusqu'à son départ). Aussi, Ferre Gola (ex-musicien du groupe Wenge Musica puis de Wenge Musica Maison Mère de Werrason de 1997 à 2004 en passant aussi chez Koffi Olomide) a pu évoluer aux côtés de son rival actuel, Fally, de mai 2005 au mois de juin 2006.

La musique congolaise, sous sa forme moderne, remonte au début des années 1930. Paul Kamba, Albert Loboko, Dadet Damongo, Massamba dit Lebel, etc.... pour le Congo-Brazzaville; Antoine Kasongo, Alexis Tchimanga, Camille Ferruzi, Bowane, Wendo, etc., pour le Congo-Léopoldville, sont les figures emblématiques de cette musique moderne naissante influencée par la musique afro-cubaine mais aussi par les rythmes issus de la Gold Coast, le jazz, la polka, la valse, la mazurka, etc. c'est une musique qui, dans l'esprit de l'auteur, forme un tout cohérent.

«*Indépendance Cha Cha*», le dernier ouvrage de Mfumu Difua Dissassa, est un passionnant voyage à travers l'histoire de la musique congolaise de deux rives.

L'auteur a choisi, pour son étude qui couvre la décennie 1959-1969, quinze «œuvres intemporelles» du répertoire musical congolais dont il publie les textes dans leur intégralité: «Pot pourri sur le passé» (interprété au saxophone par Nino Malapet et Jean Serges Essous), «Keliya» (Rochereau), «Indépendance cha cha» (œuvre collective composée au cours de la Table ronde de Bruxelles, 1960), «Hele wa bolingo» (Mujos), «Liwa ya Wech» (Franco), «Jamais kolonga» (Tino Baroza), «Africa mokili mobimba» (Déchaud), «K.j» (Rochereau), «Paquita» (Rochereau), «Mama Adèle» (Jean Serge Essous), «Comité Bantou» (Célestin Kouka), «Pont sur le Congo» (Franklin Boukaka), «Choisis ou c'est

lui ou c'est moi» (Alphonse Taloulou), «Congo na biso» (Pamelo Mounk'a), «Masuwa» (Pamelo Mounk'a).

Le répertoire musical des décennies 1950-1960-1970 et au-delà, s'est construit autour des deux principales écoles que sont l'African Jazz et l'Ok Jazz. La plupart des grandes créations musicales de cette période sont des dérivés de ces deux écoles fondatrices.

La chanson congolaise remplit une fonction sociale bien déterminée: elle se donne pour tâche de distraire le public des cités urbaines en même temps qu'elle assume un rôle de chroniqueur de la vie sociale et de «gardienne des mœurs».

Parmi les grandes voix de la musique congolaise des décennies passées, on peut ajouter Franklin Boukaka en raison sans doute de son engagement militant ; il a été un chanteur engagé ⁽³⁰⁾.

La musique congolaise, dans son ensemble, se porte mal. Le jugement de l'auteur à ce propos est assené sans hésitation aucune : « La musique congolaise est, malgré tout, malade, malade de ses musiciens, une cohorte d'individus souvent sans talent, tombés là-dedans sans préparation et bien souvent sans vocation, un pis-aller, en quelque sorte » ⁽³¹⁾.

A cause de la situation socio-économique que traverse le pays, caractérisée par le manque d'emploi, la musique congolaise était devenue une activité exutoire pour absorber le trop plein de chômeurs et de sans-emplois des quartiers populaires de Kinshasa.

Autre chose, la musique congolaise connaît un phénomène que personne ne peut ignorer : « Libanga », le fait de chanter ou de citer à tout bout de champ un personnage dans leurs compositions dans le but de promouvoir la visibilité de la

³⁰ LONOH, M, op cit, p.69

³¹ Idem, p.70

personne citée au sein de l'espace public et ce, moyennant une certaine somme d'argent.

Le phénomène « *libanga* » qui tend à se propager en Afrique représente une ressource d'appoint non négligeable. L'auteur estime à environ mille dollars, le prix payé par un client pour être cité dans une chanson en sus des royalties perçues par les musiciens.

Pour Mfumu, il faut « expurger la néo-rumba des scories du libanga » ⁽³²⁾ car « la chanson, de fait, connaît une continuelle dégradation via cette pratique qui illustre jusqu'à la caricature l'âpreté aux gains des artistes congolais ».

Mais, dans nos pays où les décideurs politiques sont justement parmi les principaux demandeurs de publicité musicale, que peuvent faire, à vrai dire, les musiciens si ce n'est subir la pression concomitante de la politique et de l'argent? Mfumu rappelle le rôle joué par les femmes dans l'épanouissement de la musique congolaise moderne. Ces musiciennes qui, dans l'imaginaire collectif des populations de deux rives, étaient, la plupart du temps, assimilées à des femmes de joie.

Son essai, en effet, se présente sous la forme d'un patchwork habilement agencé comprenant des plages sur l'actualité musicale, les biographies des compositeurs des quinze chansons sélectionnées par les soins de l'auteur et d'autres musiciens, des rappels historiques, des portraits et des discours d'hommes d'Etat congolais et étrangers, des extraits de presse, des poèmes, etc.

Sans doute, cette approche multi-directionnelle fera-t-elle tressaillir les esprits quelque peu puristes en matière de réflexion de la musique congolaise ?

Mais, c'est l'optique choisie par l'auteur, pour mieux asseoir la recherche sur la musique congolaise auprès du grand public.

³² MFUMU, cité par le journal le potentiel, article publié, op cit.

CHAPITRE III : RESULTATS DE L'ETUDE

Ce chapitre valide notre hypothèse de recherche et présente les résultats de notre enquête. Il est divisé en quatre sections ; la première porte sur le protocole méthodologique, la deuxième sur la notion de l'enquête, la troisième sur les résultats de l'enquête et la dernière sur l'interprétation des résultats.

Section I : Protocole méthodologique

Notre travail porte sur l'impact de la musique congolaise sur l'éducation de la jeune fille. Cas de Koffi Olomide.

Nous avons posé notre question de recherche de la manière suivante : Quel est l'impact des éléments musicaux contenus dans la chanson de Koffi Olomide vis-à-vis de l'éducation des jeunes filles ?

A cette question nous avons répondu à titre d'hypothèse que les éléments musicaux comme les paroles et les rythmes contenus dans la musique de nos artistes ont des effets néfastes sur le comportement de nos jeunes filles

Pour vérifier cette hypothèse nous avons mené une enquête. Nos investigations ont été menées dans la commune de Ngaliema.

Section II : Notion de l'enquête

La collecte des données exige la construction d'un échantillon et l'élaboration d'un questionnaire.

Le champ d'étude pris en compte est très vaste et requiert l'application d'un processus méthodologique conséquent permettant de mener cette étude à bon port. C'est ainsi que nous avons recouru à la méthode des quotas pour mettre en place un échantillon. Cet échantillon est tiré de l'univers de l'enquête construit sur base des variables suivantes : sexe, âge et niveau d'études. Nous avons donc reporté au modèle réduit les caractéristiques de l'univers de l'enquête. La taille de notre échantillon est de 100 personnes.

II.1. Notion de l'enquête et l'entretien

II.1.1. Notion de l'enquête

L'enquête consiste à la récolte des informations par l'administration d'un questionnaire standardisé à un échantillon représentatif d'une population large.

Effectuer une enquête, c'est étudier les caractéristiques d'une population à partir d'un échantillon qui en est issu.

Cette démarche se déroule en trois étapes ³³:

- La définition de la population à étudier, qu'on appelle population-mère ou univers de l'enquête ;
- La sélection de l'échantillon avec la définition de la méthode de l'enquête (sondage) qui sera utilisée et la définition de la taille de l'échantillon,
- L'estimation qui consiste à définir la manière dont seront estimés les paramètres étudiés de la population.

L'enquête par questionnaire est définie comme une technique de recherche d'information auprès de la population d'un pays ou d'une partie de la population en vue de résoudre un problème particulier qui est l'objet même de l'enquête.

³³ BASSILWA, A, Guide pratique de la rédaction du travail de fin d'études, Kinshasa, Ifasic, 2013, p.135

L'enquête consiste à la récolte des informations par l'administration d'un questionnaire standardisé à un échantillon représentatif d'une population large.

L'enquêté a également comme objectif de rechercher l'information auprès de la population d'un pays ou d'une partie de la population en vue de résoudre un problème particulier qui est l'objet même de l'enquête.

II.2. Questionnaire d'enquête

L'administration du questionnaire pose généralement des problèmes : il faudra savoir précisément ce qui peut être pertinent pour une meilleure connaissance du public et qui permettra d'atteindre l'objectif de la recherche.

Il s'agit en fait de savoir exactement ce que l'on recherche ensuite, il conviendra de formuler les questions d'une façon parfaitement claire.

II.3. Construction de l'échantillon

Nous avons convoqué la méthode des quotas pour la construction de notre échantillon. Cette méthode comprend deux phases suivantes :

- Exploration de l'univers de l'enquête :
- transposition des données de l'univers de l'enquête sur le modèle réduit.

Section II : Résultats de l'enquête et de l'entretien

II.1. Enquête

A. identité

Tableau n° 1 Sexe

sexe	Total	%
Femmes	50	50
Hommes	50	50
Total	100	100

Source : notre enquête

Nous avons à faire dans cette enquête à 50% des enquêtés du sexe masculin et 50% de sexe féminin.

Tableau n° 2 Ages

Ages	Nombre	%
18 à 22 ans	13	13
23 à 27ans	19	19
28 à 32 ans	25	25
33 à 37ans	22	22
38ans et plus	21	21
Total	100	100

Source : notre enquête

25% de nos enquêtés se situent dans la tranche d'âge comprise entre 28 et 32 ans, 22% se situent dans la tranche d'âge comprise entre 33 et 37 ans, 19% se situent entre 38 ans et au-delà, 19% sont entre 23 et 27 ans et 13% sont entre 18 et 22 ans.

Tableau n°3 catégories socioprofessionnelles

Catégories socioprofessionnelles	Nombre	%
Employé	30	30
Sans emploi	70	70
Total	100	100

Source notre enquête

70% de nos enquêtés sont sans emploi, 30% sont des employés.

Tableau n°4 Niveau d'étude

Catégories socioprofessionnelles	Nombre	%
Primaire	18	18
Humanités	37	37
Universitaire	45	45
Total	100	100

Source notre enquête

45% de nos enquêtés sont universitaires, 37% sont diplômés d'Etat et 18% niveau primaire.

B. Opinions

Tableau n° 5 suivi de la musique congolaise

Connaissance	Nombre	%
Oui	100	100
Non	-	-
Total	100	100

Source : Notre enquête

100% de nos enquêtés ont affirmé suivre la musique congolaise

Tableau n° 6 fréquence de suivi

fréquence de suivie	Nombre	%
Souvent	33	33
Régulièrement	31	31
Pas très souvent	20	20
Pas très régulièrement	16	16
Total	100	100

Source : notre enquête

33% de nos enquêtés suivent souvent la musique congolaise, 31% la suivent régulièrement, 20% pas très souvent, 16% ne la suivent pas très régulièrement.

Tableau n° 7 la musique qui intéresse

La musique qui intéresse	Nombre	%
Musique traditionnelle	18	18
Musique chrétienne	29	27
Musique étrangère	20	20
Musique profane	33	33
Total	100	100

Source notre enquête

33% de nos enquêtés sont intéressés par la musique profane, 29% s'intéressent à la musique chrétienne, 20% ont porté leurs choix sur la musique étrangère.

Tableau n° 8 Appréciation de la musique Kinoise

Appréciation de la musique congolaise	Nombre	%
Bien	29	29
Très bien	17	17
Mauvais	54	54
Total	100	100

Source notre enquête

54% des nos enquêtés ont confirmé que la musique congolaise est mauvaise, 29% la trouvent bien, et 17% la trouvent très bien.

Tableau n°9 Appréciation de la musique interprétée par Koffi

Appréciation de la musique de Koffi Olomidé	Nombre	%
Bien	31	31
Très bien	20	20
Mauvais	49	49
Total	100	100

Source notre enquête

49% de nos enquêtés n'apprécient pas la musique interprétée par Koffi Olomide, 31%trouvent que cette musique est bien interprétée, 20% la trouvent très bien.

Tableau n° 10 la musique de Koffi et le comportement des jeunes

Appréciation	Nombre	%
Oui	30	30
Non	70	70
Total	100	100

Source : notre enquête

70% de nos enquêtés affirment que cette musique influence les jeunes kinois, 30% n'ont pas confirmé cela.

Tableau n°11 influence de la musique et l'éducation des jeunes

Appréciation	Nombre	%
Oui	31	31
Non	69	69
Total	100	100

Source notre enquête

69% de nos enquêtés affirment que cette musique influence l'éducation des jeunes, 31% n'ont pas affirmé.

Tableau n°12 la musique en rapport avec l'éducation

Appréciation de la musique de Koffi Olomidé	Nombre	%
Bien	21	31
Très bien	10	20
Mauvais	69	49
Total	100	100

Source notre enquête

69% des nos enquêtés trouvent que la musique interprétée par Koffi ne favorise pas l'éducation des jeunes, 21% ont affirmé et 10% la trouvent très bien.

Section II : Interprétation des résultats

Les résultats obtenus nous révèlent ce qui suit :

- Nous avons effectué notre enquête à 50% de femme contre 50% d'homme.
- Ceux dont l'âge varie entre 28 à 32 ans ont été les plus représentés,
- S'agissant des activités socioprofessionnelle, les sans emplois sont plus représentés soit 70%.
- Pour le niveau d'étude le niveau le plus représenté dans cette enquête ce sont les universitaires, soit 45%,

- 100% de nos enquêtés ont affirmé suivre la musique congolaise.
- 33% de nos enquêtés suivent souvent la musique congolaise,
- 33% de nos enquêtés sont intéressés par la musique profane,
- 54% des nos enquêtés ont confirmé que la musique congolaise est mauvaise,
- 54% des nos enquêtés ont confirmé que la musique congolaise est mauvaise,
- 70% de nos enquêtés affirment que cette musique influence les jeunes kinois,
- 69% de nos enquêtés affirment que cette musique influence l'éducation des jeunes
- 69% des nos enquêtés trouvent que la musique interprétée par Koffi ne favorise pas l'éducation des jeunes.

CONCLUSION

Notre étude s'inscrit dans de l'impact de la musique congolaise sur l'éducation de la jeune fille nous nous sommes servi de l'artiste musicien Koffi Olomide.

Notre question de recherche été formulée de la manière suivante: Quel est l'impact des éléments musicaux contenus dans la chanson de Koffi Olomide dans de l'éducation des jeunes filles ? A cette question nous avons répondu à titre d'hypothèse que les éléments musicaux comme les paroles et les rythmes contenus dans la musique des musiciens congolais en générale et de Koffi en particulier ont des effets néfastes sur le comportement et même l'éducation des nos jeunes filles.

Pour mener en mieux cette recherche nous avons effectué une enquête auprès de 100 enquêtés habitant de la commune de Ngaliema.

Après analyse des éléments à notre possession, nous sommes arrivés à la conclusion selon quelle que :

- *70% de nos enquêtés affirment que cette musique influence les jeunes kinois,*
- *69% de nos enquêtés affirment que cette musique influence l'éducation des jeunes*
- *69% des nos enquêtés trouvent que la musique interprétée par Koffi ne favorise pas l'éducation des jeunes.*

Notre étude est divisée en trois chapitres, le premier a porté sur le cadre conceptuel, le deuxième a présenté Le deuxième porte sur l'Evolution de la musique congolaise, et le dernier porte sur les résultats de l'enquête.

BIBLIOGRAPHIE

I. Ouvrages

1. BASSILWA, A, Guide pratique de la rédaction du travail de fin d'études, Kinshasa, Ifasic, 2013
2. BATESON, G., *Information et codification, in revue de psychologie sociale textes fondamentaux anglais et américains*, Paris, Dunod, 1968.
3. BORIS, S, *la musique moderne*, Paris, éditions de minuit, 1977
4. BOUGNOUX, D., *Sciences de l'information et de la communication*, Paris, Larousse Paris, 1995
5. DEINAERS, G, *Educateur spécialisé*, Paris, PUF, 2009
6. EMERY, E, *Temps et musique*, Paris, l'âge d'homme, 1998
7. HABERMAS, J., *L'agir communicationnel*, Paris, Fayard, 1987
8. HAMONCOURT, N, *Le dialogue musical*, Paris, Gallimard, 1993
9. LONOH, M, *Essai de commentaire de la musique congolaise*, Kinshasa, SEI, 1963
10. SARTRE J.P, *L'existence un humanisme*, Paris, Nagel, 1948

II. Encyclopédie

1. *Encyclopédie*, Universelle, Paris, La Rousse, 2010

III. Notes de cours

1. EKAMBO, J., *Information et Communication, Notes de cours destinées au G2*, IFASIC, Kinshasa, 2006
2. LUKUNKU, V., *Linguistique générale, Notes de cours destinées au G1*, IFASIC, Kinshasa, 2006
3. MUKAMBA, L., *Théorie de la communication, Notes de cours destinés au G3 Journalisme*, Kinshasa, ISTI, 1996

IV. TFC

1. ANAKELA, N, l'exploitation de l'axe dans la publicité télévisée de Primus à Kinshasa, TFC inédit, Kinshasa, Ifasic, 2000
2. ESSANGA, L, la chanson dans la publicité, TFC inédit, Kinshasa, Ifasic, 2005.
3. MWEHUMU, M, *l'impact de l'émission Karibu environnement sur le téléspectateur kinois*, TFC inédit, Kinshasa, 2001

V. Documents consultés

1. Conférence de presse, Unicef/Rdc, état de lieux de l'éducation en RDC, le 05 aout 2013,
2. Article, publié Journal le potentiel, in w.w.w.lepotentiel.com, page consulté le 17 mai 2013, à 14 h30

TABLE DES MATIERES

In Mémoriam.....	I
Dédicace.....	II
Remerciements.....	III
INTRODUCTION	1
0.1. Problématique	1
02. Hypothèse.....	3
03. Intérêt du Sujet	3
04. Méthodes et Techniques.....	4
05. Délimitation Du Sujet	4
06. Subdivision Du Travail	4
CHAPITRE I : CADRE CONCEPTUEL DE L'ETUDE	5
I.1. Impact	5
I.1.1. Définition.....	5
I.2. Musique.....	6
I.2.1. Définition.....	6
I.2.2. Historique.....	7
1.2.3. Composantes de la musique	8
1.2.4. Dimensions sonores et sons	8
1.2.5. Les signes en musique.....	10
I.3. Education	11
I.3.1. Définitions	11
I.3.2. Sortes d'éducation	12
1) <i>Éducation familiale</i>	12

2) <i>Education parentale</i>	13
Communication	13
1. Définition étymologique	13
1. Typologie.....	16
a. La Communication intérieure ou interpersonnelle	16
b. La communication interpersonnelle	16
c. La communication de masse.....	16
d. La communication groupale	16
2. Formes de communication	17
3. Moyens de communication	17
CHAPITRE II : EVOLUTION DE LA MUSIQUE CONGOLAISE .	18
Section 1. La Musique Congolaise Traditionnelle	18
1.1. Fonctions sociales de la musique traditionnelle congolaise	19
1.2. Chant, danse, cris traditionnels dans la musique contemporaine	20
1.3. Le tambour : source de la world music	22
Section 2. Musique congolaise moderne.....	23
2.1. Première génération : 1930-1950	23
2.2. Deuxième génération : 1950-1970.....	24
2.3. Troisième génération : 1970-1990	24
2.4. Quatrième génération : 1990-2010	24
2.5. Cinquième génération : 2010	25
CHAPITRE III : RESULTATS DE L'ETUDE	28
Section I : Protocole méthodologique	28
Section II : Notion de l'enquête	28

II.1. Notion de l'enquête et l'entretien	29
II.1.1. Notion de l'enquête.....	29
II.2. Questionnaire d'enquête	30
II.3. Construction de l'échantillon	30
Section II : Résultats de l'enquête et de l'entretien	31
II.1. Enquête	31
Section II : Interprétation des résultats.....	35
CONCLUSION	37
BIBLIOGRAPHIE.....	38
TABLE DES MATIERES	40