



La scène musicale populaire kinoise à l'épreuve du genre et de l'androcentrisme

Léon Tsambu*

Résumé

Dans une perspective théorique genrée et transdisciplinaire (théories des champs et de l'intersectionnalité), le présent article discute de l'androcentrisme en tant qu'ensemble de rapports de pouvoir focalisés sur l'hégémonie masculine, tel qu'il se déploie sur la scène musicale populaire de Kinshasa. L'enquête a démontré qu'assujettie sexuellement, débauchable ou « bien d'échange », la femme (chanteuse, choriste, danseuse) a en outre été soumise à un faisceau d'oppressions professionnelles par l'homme à travers a) une division sexuée du travail qui l'a confinée à la tâche érotique de la danse ; b) son instrumentalisation comme un corps-machine, support de marketing des spectacles vivants et vidéo à la faveur de son sex-appeal et de ses chorégraphies lascives ; c) une rémunération aléatoire ; bref, une précarisation sociale, culturelle, psychologique amenuisant, plus que pour son homologue masculin, ses droits humains. Tout cela est à lire dans le contexte du champ (acteurs directs) ou du hors-champ (acteurs périphériques) de cette scène. Cependant, sur cette scène prise pour un reflet du fonctionnement et un facteur de changement de la société kinoise, la femme ne fait toujours pas figure de victime, étant stratégiquement tournée vers des intérêts et désirs d'ingratiations, de célébrité, de mieux-vivre (en Europe), ou d'inversion de la domination – sans toujours y parvenir.

Abstract

From a gendered and transdisciplinary theoretical perspective (field theory and intersectionality), this study discusses androcentrism as a set of male hegemony power relations, as they unfold on the Kinshasa popular music scene. The study shows that as sexually subjugated, expendable or "exchange goods", women (singers, backing singers, dancers) are also subjected to professional oppression by men through: a) a gendered division of work that confines them

* Sociologue et enseignant-chercheur, Laboratoire congolais de musique et des cultures populaires, Université de Kinshasa. E-mail : leon.tsambu@gmail.com

to the erotic task of dancing; b) their instrumentalization as machine-bodies, a marketing medium for live and video shows thanks to their sex appeal and their lascivious choreographies; c) random remuneration. In short, more than their male counterparts, they are subjected to a social, cultural, and psychological precariousness that infringes on their human rights. All of this should be seen in the context of field (direct actors) or off-the-field (peripheral actors) of this scene. However, on this music scene that is a reflection of the functioning and a factor of change in Kinshasa society, women still do not appear as victims, being strategically turned towards interests and desires of ingratiation, fame, better living (in Europe), or, without always succeeding, an inversion of domination patterns.

Introduction

La musique populaire, celle des bars, de la télévision, des plaisirs profanes ou religieux, est constitutive des armoiries sonores de la ville de Kinshasa, capitale culturelle et politique de la République démocratique du Congo. Et sur la scène profane dont il est question ici, la femme, à titre d'artiste, de muse, de fan ou de consommatrice, apporte une touche érotique. Mais ce constat est loin de balayer le paradoxe entre cette érotisation féminine, d'une part, et la domination masculine dont elle fait l'objet, d'autre part.

Ainsi cette étude cherche-t-elle à démontrer le développement des rapports sociaux de sexe sur la scène musicale populaire kinoise (de Kinshasa) pour enfin comprendre et expliquer l'androcentrisme en tant qu'ensemble de rapports de pouvoir focalisés sur la domination masculine, mais sous-tendus par des rapports de collaboration et de connivence. Ces rapports seront observables, en interférence avec le « hors-champ » musical, d'abord à l'intérieur des groupes (comme rapports verticaux et horizontaux); puis entre les groupes musicaux ou les leaders qui, dans le contexte des luttes symboliques pour le leadership, convertissent les femmes ou filles (chanteuses, choristes, danseuses) en « objets d'échange » (Sow 1997) disputés, à savoir en « personnel débauchable ». L'étude se concentre en même temps sur les stratégies d'inversion de l'androcentrisme mobilisées par les femmes.

Faisant pourtant les choux gras des médias, la scène de la musique populaire congolo-kinoise a très peu intéressé les chercheurs et universitaires, en dépit de quelques travaux grand public et académiques dont la plupart portent sur la biographie des auteurs (Lonoh 1969 ; Ewens 1994 ; Matoko 1999 ; Mpisi 2004 ; Gakosso 2002 ; Nimy 2007), le contenu des chansons (Tshonga 1984 ; Debhovampi 1997 ; Trapido 2010 ; Tsambu 2013 ; Manda 2011), l'histoire de cette musique (Lonoh 1969 ; Bemba 1984 ; Manda 1996 ; Stewart 2000), la violence du champ musical (Tsambu 2004, 2012) ou l'ethnographie politique et sociale de ce champ (White 2008).

La thématique du genre, quant à elle, a été abordée en pointillé, d'abord dans une sociographie sériée de chansons (Tshonga 1982, 1984, etc.), ensuite dans deux réflexions (Tsambu 2001, 2009) sur la présence de la femme en scène et hors scène. Trapido (2010) effleure l'inversion du genre par l'usage de la voix masculine pour exprimer les sentiments féminins. Gondola (1997) fait allusion à une autre forme d'inversion du genre masculin/féminin. Seul Kuyu (2008), à mon humble avis, a discuté en détail de la manière dont la chanson populaire devient régulatrice des relations (conflictuelles) entre les sexes. Ne se basant que sur le critère thématique de chansons, toutes ces prises de position sur le genre restent partielles.

Ainsi, cette étude sur les comportements genrés de la scène musicale kinoise cherche à répondre aux questions suivantes : comment se décrit la trajectoire historique des rapports sociaux de sexe sur la scène kinoise ? Sur quel fondement sociologique repose le paradoxe de cette scène très marquée à la fois par l'érotisme féminin et un androcentrisme prononcé ? De quelle manière les femmes ou filles (chanteuses, choristes, danseuses) tenteraient-elles de renverser en leur faveur cette domination masculine ?

À la suite de ce questionnement, je pose les hypothèses suivantes : a) la logique de la concurrence qui structure la scène musicale congolo-kinoise androcentrée se fonde sur la capitalisation du personnel féminin pris pour cible et arme masculines de conquête du pouvoir ; b) l'hyper-érotisme féminin de cette scène constitue le masque ludique d'une hégémonie masculine intersectionnelle ; c) la domination de l'artiste féminine sur la scène musicale kinoise comporte une dimension stratégique par laquelle la dominée consent à sa propre domination aux fins de renverser les rapports de pouvoir androcentrés.

Encadrée par une introduction et une conclusion, cette étude est structurée autour de cinq axes, à savoir la présentation des cadres théorique et méthodologique ; la trajectoire historique des rapports sociaux de sexe, la division sexuée du travail et l'androcentrisme de la scène kinoise ; le marketing sexué des spectacles et vidéoclips ; les logiques d'ingratiatio féminine et d'inversion de la domination masculine.

Cadres théorique et méthodologique de l'étude

Il s'agit ici de mettre en exergue les approches théoriques qui ont aidé à la mise en relation des concepts clés, soit des variables émanant des questions de recherche et des hypothèses qui sous-tendent l'entreprise interprétative et explicative de la réalité empirique, d'une part. Et d'autre part, de procéder à l'exposition de la démarche intellectuelle de l'enquête et de la nature des données empiriques nécessaires à l'évaluation des hypothèses.

Cadre théorique

En dépit de la nuance qu'il importe d'apprécier entre les expressions « études de genre » et « études sur le genre », le genre lui-même – dans la première expression – est considéré « comme un cadre d'analyse, un regard, une "lentille" ou des "lunettes" posées sur l'ensemble du monde social » (O'Brien, cité en note infrapaginale par Rennes 2016:13), soit une approche théorique. C'est ainsi que Clair (2015:8) écrit :

Dans un monde qui s'entête à masquer les rapports de pouvoir, on montrera combien ces lunettes sont indispensables, mettant au jour un angle mort que les autres lunettes sociologiques ne savent pas réfléchir.

Mais elle légifère tout de suite sur l'impératif de sortir du cercle vicieux qui consisterait à expliquer le genre par le genre, pour mettre à contribution « ses dialogues et malentendus avec les autres paradigmes sociologiques » (Clair 2015:11). C'est à ce titre que la théorie des champs sociaux de Bourdieu et celle de l'intersectionnalité ont été articulées avec l'analyse de genre.

Dès lors, théoriquement, je considère à la lumière de Bourdieu la scène musicale sous étude comme un champ social, généré. En d'autres termes, un espace sur lequel se déclinent des luttes genrées, soit focalisées sur les « corps » masculins et féminins, la « sexualité » et les « rapports sociaux de sexe » asymétriques qui se construisent dans le contexte du fonctionnement du champ. De manière classique, cette scène constitue un champ de forces sociales dont les agents, occupant des positions hiérarchisées et asymétriques, sont d'une part dominants et d'autre part dominés. Ce qui donne lieu à au moins trois positions sociales : la domination, la subordination et l'homologie. Ces agents entrent en compétition autour du capital spécifique de leur champ, pris pour l'enjeu des luttes, en mobilisant des stratégies à partir de leur habitus, visant ainsi à maintenir, à renforcer (conservation) ou à transformer et renverser (subversion) les rapports de force au sein du champ.

Il faut alors noter qu'« on peut refuser de voir dans la stratégie le produit d'un programme inconscient sans en faire le produit d'un calcul conscient et rationnel » (Bourdieu 1987:79), « que l'agent n'est jamais complètement le sujet de ses pratiques » (Bourdieu 1997:166), car partagé entre la liberté d'agir et les contraintes structurales de l'action.

Ce capital spécifique du champ musical scénique n'est rien d'autre que le capital symbolique – la domination symbolique, la célébrité, la popularité, les honneurs sociaux, le charisme artistique – propre à un champ de production des biens symboliques (chansons, disques, concerts, danses, vidéoclips).

Le champ de la scène musicale populaire sous étude est alors constitué d'artistes professionnels (agents centraux) : catégorisés en employeurs et

en employés. La compétition se déroule au sein des groupes (sous-champ orchestral) et entre groupes ou leaders de groupe (sous-champ de la starité) : elle consacre la « guerre des stars », ou « guerre de leadership ». À l'intérieur du groupe la femme, consciemment ou inconsciemment, est en confrontation avec l'homme qui cherche à la minorer pour un enjeu perçu directement comme sexuel ou sexiste, mais qui au final reste symbolique au nom de l'idéologie androcentrique. Or même dans les luttes de leadership, les rapports sociaux de sexe s'imposent, dès lors que la femme ou la jeune fille (chanteuse, choriste ou danseuse) débauchable y est prise au piège et instrumentalisée pour le même enjeu artistico-symbolique : préserver ou accumuler du charisme, du pouvoir symbolique vis-à-vis de la vedette rivale.

Quant au « hors-champ », il constitue un hiatus dans la théorie des champs de Bourdieu, d'après Lahire (2001:35) : « La théorie des champs montre donc peu d'intérêt pour la vie hors-scène ou hors-champ des agents luttant au sein d'un champ. » Mais dans cette étude, le « hors-champ », le « contre-champ » ou le « hors-scène » constitue l'univers d'analyse à l'opposé de la population d'enquête, et peut s'entendre ici dans le sens de ce que Bourdieu nomme l'autonomie relative de tout champ, c'est-à-dire la dépendance virtuelle du champ vis-à-vis d'un autre champ ou de l'espace social. Mais il peut encore s'agir ici des sous-champs de l'industrie musicale. C'est là qu'interviennent les agents périphériques ou auxiliaires de la « scène musicale » (producteurs, sponsors, mécènes, fans, médias...), luttant pour des enjeux particuliers ou paramusicaux, qui interagissent avec les artistes et apportent soit à la musique, soit à la scène, leur soutien économique, technique, social et émotionnel.

C'est le lieu où l'artiste chanteuse, choriste ou danseuse est convertie en « objet d'échange » ; il est comme l'angle mort qui la préserve de la domination dans le champ « officiel », les voisinages ou les coulisses du champ où elle tente de subvertir la domination du champ, mais où elle peut tout autant faire l'objet d'une autre forme de domination masculine.

Et pour revenir à Clair (2015), comme l'étude du genre ne peut se contenter du genre lui-même, elle ne peut échapper à la transdisciplinarité, car le genre traverse nos corps biologiques ainsi que toute la sphère sociale. Dans le champ musical la femme ne subit pas seulement l'oppression sexuelle, mais à la fois et inextricablement : l'oppression financière, artistique, physique, politique, sociale, psychologique, culturelle, globale et locale. D'où le besoin d'élargir cet interactionnisme méthodologique avec la théorie de l'intersectionnalité (Janssen 2017 ; Bilge 2009). Toutes ces formes d'oppression « s'alimentent et se construisent mutuellement », sans possibilité de hiérarchisation (Janssen 2017:2-3).

L'intersectionnalité renvoie à une théorie transdisciplinaire visant à appréhender la complexité des identités et des inégalités sociales par une *approche intégrée*. Elle réfute le cloisonnement et la hiérarchisation des grands axes de la différenciation sociale que sont les catégories de sexe/genre, classe, race, ethnicité, âge, handicap et orientation sexuelle. L'approche intersectionnelle va au-delà d'une simple reconnaissance de la multiplicité des systèmes d'oppression opérant à partir de ces catégories et postule leur interaction dans la production et la reproduction des inégalités sociales [...]. Elle propose d'appréhender la réalité sociale des femmes et des hommes, ainsi que les dynamiques sociales, culturelles, économiques et politiques qui s'y rattachent comme étant *multiples* et déterminées *simultanément* et de façon *interactive* par plusieurs *axes d'organisation sociale* significatifs. (Bilge 2009:70-71)

Il faut donc penser ce déterminisme complexe même à l'intérieur des catégories, en termes de rapports homme-homme ou femme-femme.

Cadre méthodologique

Sur le plan méthodologique, à la faveur du structuralisme constructiviste de Bourdieu qui opère une dialectique permanente entre la logique des acteurs et la contrainte des structures sociales, cette recherche se veut qualitative à travers la nature des données qu'elle exploite. Il s'agit là, en premier lieu, d'une série de neuf entretiens semi-directifs menés pour la plupart à Kinshasa au cours de la période de mai à septembre 2018 (dont un en 2004). Musiciens, chanteurs, chanteuses ou choristes, filles ou jeunes dames danseuses en activité ou en retraite, chroniqueurs de musique, actrices (co-stars ou figurantes) de clips, etc. se sont exprimés autour des réalités de la scène musicale kinoise sous la perspective du genre.

En second lieu, ce travail a été élaboré sur la base de matériaux d'observation directe et documentaire à partir de mon passé professionnel (chroniqueur musical de presse écrite), de mes écrits antérieurs (Tsambu 2012), de mon expérience spectatorielle (télé, vidéoclips, concerts), matériaux recueillis parfois sans qu'ait été consciemment mobilisé sur le vif ce réflexe de chercheur, qui a pour autant fini sur le tard par s'éveiller.

En troisième lieu, des matériaux audiovisuels tirés du Web (trois entretiens de presse publiés sur YouTube) ont apporté des idées pour la réalisation de la présente recherche.

Construction des rapports sociaux de sexe, division sexuée du travail et androcentrisme scénique

La femme marque sa présence sur la scène musicale populaire kinoise dès la fin des années 1940 et le début des années 1950 quand cette musique émerge sous forme de musique des bardes, puisque se forment des bandes.

La femme a alors travaillé comme une individualité, puis en compagnonnage avec les hommes et/ou les autres consoeurs au sein des bandes, en studio sous des labels en général grecs et juifs. C'est l'époque de Marie Kitoto, Lucie Eyenga, Marthe Badibala, Anne Ako, Jeanne Ninin & Caroline Mpia, etc., chanteuses-interprètes ou compositrices de plain-pied avec les hommes. Mais en réalité, selon Ne Nzau (2010), au début des années 1930 apparaissait déjà Nathalie, comme première guitariste ; talonnée par Emma Louise Putu Okoko, débarquée à Léopoldville en 1941 et initiée à la guitare par son mari, d'origine gabonaise. Elle maîtrisera ensuite l'harmonica et l'accordéon, abandonnant du coup ses fonctions de monitrice.

Entre les décennies 1960 et 1980, la division sexuée du travail devient plus tranchée sur la scène. Ainsi la femme subit-elle visiblement l'androcentrisme donnant lieu à des rapports sociaux sexués très asymétriques : elle devient davantage l'employée d'une vedette masculine. Toutefois, à partir des années 1970 se révèlent deux grands leaders féminins, la chanteuse-guitariste Antoinette Etisomba, et la diva Abeti Masikini. En 1971, à la faveur de la politique de l'Authenticité mobutienne, apparaît un groupe éphémère totalement féminin, Émancipation, symbole politique de lutte contre le sexisme artistique. La danse se définit comme la profession de prédilection pour la jeune fille au cours de la même décennie. C'est le triomphe des « Rocherettes », créées par Tabu Ley Rochereau à l'image des « Clodettes » de Claude François, puis celui des « Tigresses » d'Abeti. Il s'agit alors des jeunes filles (à côté de quelques jeunes gens plus âgés) dont le seul rôle, érotico-artistique, est la danse ; consacrant alors des rapports sociaux de sexe asymétriques.

Les décennies 1970 et 1980 fixent l'âge d'or des stars féminines : Antoinette Etisomba, mais surtout Abeti Masikini (Olympia en 1973, Carnegie Hall en 1974) et Mpongo Love dont les carrières étaient portées par des mentors ou pygmaliens masculins, respectivement le Togolais Gérard Akweson (devenant manager-époux) et le saxophoniste Empompo Loway (mort du Sida à l'écart d'une semaine avec sa « Galatée »).

Par ailleurs, Tshala Muana démarre en 1976 sa carrière comme danseuse durant deux ans chez Mpongo Love, puis accomplit un passage de trois mois chez Abeti avant de s'imposer devant le micro. Dans l'intervalle de 1986-1997, son installation à Paris via Abidjan coïncide avec l'émergence à Kinshasa du tout-féminin TAZ Bolingo – créé et géré par le mécène Ndaye Fano mort un peu plus tard du Sida (détail non moins important!) – de Mbilia Bel (Tabu Ley), de Jolie Detta (Franco, Bozi), de Nana et Baniel (Franco), etc. En dépit de la suprématie masculine sur la scène, la polyvalence artistique de la femme, encore prouvée aujourd'hui par le tout-féminin groupe Kento Bakaji (créé par un propriétaire de studio) qu'a précédé Les

Amazones (2002), contraste avec sa relégation à la danse où Mbilia Bel a débuté dans la carrière. En 1992, l'invention des « Koffiettes » par Koffi Olomide renforcera la vocation artistique des filles à la danse.

Il manquait d'exemple de femme musicienne au sein d'un groupe mixte dont elle n'assume pas le leadership. Mais depuis l'année 2018, le groupe de Werrason, taxé d'exhibitionnisme, se fait gloire de la guitariste Sarah Solo. Dépourvue de talent consensuel, Sarah ne s'inscrit pas dans une compétition de sexe similaire, selon l'opinion d'un leader de groupe, qui exige la parité dans tous les domaines :

Non, non, le débat sur la parité, je me demande si les femmes ne l'envisagent qu'en politique, parce que ce jeune drummer-là [de mon groupe], s'il y avait une fille qui pouvait le surpasser, ce serait quelque chose de curieux qui forcerait l'admiration du public en disant : « Voilà chez Chay Ngegne, une fille est à la batterie ! » De la même manière quand la TV nous montre une guitariste soliste chez Werrason, et nous voyons quelle publicité Werra fait pour son compte. Pourtant, sur le plan intrinsèque, elle dispose des capacités limitées. [...] seul son statut de femme a déterminé une publicité démesurée à son avantage pour la hisser au sommet. Juste une question de compétences professionnelles, parce que tant que son rendement est au bas du pavé, les gens vont tourner le regard vers le guitariste masculin professionnellement talentueux. [Entretien de Chay Ngegne 2018¹, notre traduction du lingala]

Une telle appréciation participe d'une stratégie de subversion masculine, et prouve que de par sa nature biologique, une femme doit faire preuve de talents exceptionnels pour mériter une place au soleil de l'univers masculin. Cela démontre que Sarah n'exerce pas une activité musicale légitime au point de ne pas rendre le « bon service » (Benelli 2016:152).

Les études historiques de la mise au travail des corps mettent en lumière le poids des arguments d'ordre biologique dans la justification ou le déni de l'accès des femmes à des activités déterminées, que ce soit dans l'industrie, les services ou les professions prestigieuses. (Benelli 2016:153)

Dans le champ musico-scénique kinoïse, il est donc question du « corps légitime » (Boni-Le Goff 2016), de capital artistique prestigieux pour mériter la *lead guitar* au sein d'un groupe hypermasculinisé de renommée, en l'occurrence Wenge Musica Maison Mère.

Le concept de corps légitime se conçoit dans « une bicatégorisation sexuée et hiérarchisée du social » (Boni-Le Goff 2016:158). Il a un caractère à la fois subversif et arbitraire qui relève des contextes sociohistoriques différenciés des sociétés. Et comparée à la scène populaire gospel, la scène profane semble moins prodigue en auteures-compositrices-interprètes, car souvent dépendante des paroliers.

Expression de leur masculinité, la stratégie de sexe devient dans le champ scénique kinoise la foi et la loi des leaders de groupe masculins, réincarnation de ces « *Tropical Cowboys* virils » des temps coloniaux (Gondola 2009). Au fur et à mesure que la jeune chanteuse acquiert la compétence artistique et la célébrité aux côtés de son mentor-patron, qui lui assure des toilettes brillantes, elle fait l'objet d'envie sexuelle, risque le débauchage de la part des stars rivales et des agents périphériques du champ. On redoute ensuite qu'elle développe des stratégies subversives pour s'émanciper. Afin de s'attacher sa fidélité, le patron de groupe ne se privera pas d'en faire une maîtresse ou une seconde épouse.

Sans fusion des sexes, aucune femme ne peut faire carrière sous le leadership ou *mentorship* masculin sur la scène kinoise. Cette expression de la virilité constitue la *doxa*, la norme indiscutée de fonctionnement des groupes musicaux (mixtes) de cette scène. Elle trouve ses origines dans le patriarcat en tant qu'hégémonie masculine, « une ascendance acquise par le biais de la culture » (Connell & Messerschmidt 2015:155) : les proverbes, les chansons, les traditions, la religion, les rites d'initiation et toutes les représentations sociales subordonnent les femmes aux hommes.

Sur la scène mondiale, Martha High et James Brown, Dalida et Lucien Morisse, Nicki Minaj et Lil' Wayne, Lil' Kim et BIG Notorius, Foxy Brown et Jay-Z offrent des exemples qui mêlent sexe et carrière musicale féminine. La masculinité hégémonique fait florès dans le showbusiness mondial et justifie les mouvements *Femen* et *≠Me Too*. Dans le contexte local, les commentaires des médias, taxés d'« iconoclasme féminin » (entretiens de Sandra Mpongo 2018² ; de Belange Angidi 2018³ ; de Jenny Amundala 2018⁴), et les représentations socio-mentales ne manquent pas de dénoncer ces liaisons. Ils sont confirmés par des aveux et déclarations des anciennes danseuses à la télévision, sur les réseaux sociaux et au cours de l'enquête : « On ne mêle pas la chèvre [l'homme] avec les feuilles de manioc [la femme] ! » (Entretien de FBI 2018⁵). D'ailleurs, les agents médiatiques eux-mêmes entretiennent des liaisons charnelles avec des chanteuses en échange de la promotion *payola* (Entretien de Gisèle Mfuyi 2018⁶).

À propos de la chanteuse Mbilia Bel mise en vedette par Tabu Ley Rochereau, voici un épisode de la fin de leurs amours et de sa prestation salariée :

En effet, depuis quelque temps déjà, le torchon brûle entre Tabu Ley et Mbilia Bel, son épouse-salariée. À la base du contentieux, l'album « Contre ma volonté », une composition de Rochereau Tabu Ley, l'absence de transparence dans la gestion de l'orchestre, le recrutement de Faya Tess et enfin, le mélange du genre entre amour et travail. Mbilia Bel quitte peu de temps après Tabu Ley et se rend en France. (URC 2012)

Il est donc clair qu'outre les questions d'argent, des scènes de jalousie s'éclatent au sein des groupes lorsque les femmes sont nombreuses, ou que la première ou l'unique, qui se croit « corps légitime », se sent exacerbée par la libido débordante – jusque dans les « bassins » des (autres) danseuses – du leader. Certaines danseuses vont jusqu'à entrer successivement en altercation avec l'épouse légitime du leader et son épouse-chanteuse-salariée (Entretien de Yolande Litalia⁷).

Ce qui précède signifie que sur le plan des rapports sociaux de sexe verticaux, les danseuses, à côté des chanteuses ou choristes, constituent des *bileyi ya mokonzi*, repas du chef dont elles tatouent le nom sur leurs cuisses : la plus belle ou la plus sexy, généralement sous le masque de « cheffe des danseuses », deviendra une sorte de maîtresse officielle. Mais il n'est pas rare que l'une ou l'autre soit enceinte de son patron, proxénète potentiel, ou soit forcée à l'avortement.

Enviées ou courtisées en sourdine au sein du groupe d'appartenance ou extérieur, et par les agents périphériques ou auxiliaires (sous-champ, hors-champ ou contre-champ), les danseuses constituent un appât pour hameçonner un producteur réticent, autant qu'un riche donateur. Leur débauchage par une star rivale, loin d'être toujours une stratégie féminine de subversion, devient une manière de torpiller le charisme d'un concurrent, faisant ainsi circuler les femmes comme des biens d'échange entre les groupes ou leurs leaders respectifs.

Bourdieu fait de la domination masculine et scolaire, la forme par excellence de la violence symbolique. Or l'enquête dévoile ici une forme de violence physico-sexuelle, « une somatisation des rapports de domination » (Bourdieu 1990:2) qui place le personnel artistique féminin dans des rapports charnels ancillaires avec le patron de groupe. Et cette domination s'articule indistinctement avec la domination financière, sociale, face à un travail mal rémunéré et taxé de prostitution camouflée.

Dans un groupe bien connu, le recours à la biopolitique foucauldienne demeure très manifeste. Elle vise à la disciplinarisation des corps et des esprits afin de les rendre dociles au leader, mais fait du champ musico-scénique kinois un espace social sexiste et discriminatoire, laissant plus de liberté au personnel masculin en imposant plus de contraintes humiliantes au personnel féminin : tête rase, bannissement du maquillage, tenue de scène sexy, sédentarisation au domicile du patron dont la famille est basée en Europe, restriction des liens de voisinage entre danseuses, « séquestration » à l'hôtel lors des tournées occidentales, ou dans un véhicule avant et après le concert à Kinshasa (Entretien de Pamela Bemongo⁸), grossesses indésirables, avortements forcés, etc., autant des preuves de l'intersectionnalité de l'oppression.

Cependant, sans sentiments d'homophobie, l'avènement de l'homosexualité sur la scène kinoise, outre sa participation à la métaphorisation subversive du genre, montre comment certains artistes masculins sont à leur tour en butte à une domination sexuelle masculine de leur patron, au-delà d'autres formes d'oppression, notamment financière.

Après une carrière en dents de scie chez Wazekwa, puis chez Karmapa, devenue fille-mère d'un amour de jeunesse, avachie et souffreteuse, N. P. traversa un passage à vide jusqu'au jour où, accompagnant une amie danseuse qui reprenait du service au sein de son groupe, elle fut sur-le-champ embauchée par le patron. Son nouvel employeur, sans atermoiement, lui présenta le « règlement d'ordre intérieur » :

« Oh ! toi tu es danseuse, tu dances dans quel groupe ? » Je lui ai dit que je dansais, mais j'ai mis un bémol à ma carrière ces derniers jours. « Oh, vraiment ! ? Quel est ton nom ? » Je lui ai répondu en disant « N. » [...] « C'est bon ! Maintenant, tu connais les normes d'ici ? Il te faut faire couper les cheveux ». Ah, imagine-toi que je ne m'y attendais pas ! Le seul orchestre et le seul leader en face de moi... je ne pouvais pas croire que moi-là j'étais en face de vieux R. Il dit : « Ici telles que les choses se passent, il faut te faire couper les cheveux, il faut tête rase. En plus, comme vous l'entendez dire à la cité, ici c'est un cachot, ici c'est un cachot, les gens ne sortent pas. Telle que tu es entrée ici, c'est pour toujours. Plus encore, tes copains de la rue, oublie-les quoi ! Va leur dire que là-haut on va vivre dans l'enfermement définitif. [...] Tu as le libre choix, soit tu entres, soit tu n'entres pas. » Moi, tellement que j'étais dans l'embarras du choix, je suis allée pour un intérêt, à savoir gagner un salaire pour me procurer des médicaments, prendre soin de moi [...], je n'avais pas le choix, j'ai accepté les conditionnalités. [Entretien de N. P. 2018⁹, traduction du lingala]

Comme plusieurs anciennes danseuses, N. P. a avoué qu'elle entretenait des relations sexuelles avec son dernier patron au cours de sa carrière. Dans une enquête antérieure (Tsambu 2009), une danseuse déclara avoir échappé à un viol collectif planifié par les sbires du leader du groupe. Les filles sont victimes de la précarité professionnelle :

Dans le cadre du travail, qu'elle ait cédé après une longue phase de harcèlement ou qu'elle ait été violée subitement, par surprise, la victime est d'autant plus captive que sa situation d'emploi est précaire. (Jaspard 2011:67)

Mais il faut au départ noter l'émerveillement de la petite N. P. devant la starité de « R ». Les patrons de groupe exploitent la détresse de leurs employées, dont certaines entrent dans le métier à 14 ans, et l'idolâtrie qu'elles leur vouent au point que leur soumission, par effet alchimique, est, selon Bourdieu, « spontanée et extorquée » (Chauviré & Fontaine 2003:34). Le consentement, le comportement aguichant qu'elles affichent vis-à-vis du

leader m'incitent à ne pas considérer les femmes comme systématiquement des victimes, mais aussi comme des acteurs (*agency*), à l'instar de l'analyse menée par Utas (2005) sur la guerre civile au Liberia.

Au final, à propos du salaire des danseuses, dont nombre assument des charges sociales, voici sa réelle structure chez Koffi Olomide, le seul à l'assurer à Kinshasa : 50 \$ pour la recrue, 100 \$ à 150 \$ pour l'ancienne, et 200 \$ pour la cheffe de danse. Or, selon la victime du célèbre coup de pied de son « patron » à l'aéroport Jomo Kenyatta, le salaire durant ses 16 ans de service dépendait encore du facteur chance au sein de ce groupe (Entretien de Pamela Bemongo¹⁰).

Le marketing sexué des spectacles et vidéos musicaux de la scène kinoise

La pratique musicale passe entre autres par des apparitions scéniques. Il arrive très souvent que ces dernières soient filmées et converties en vidéoconcerts. De même que les disques sont vite traduits en vidéoclips. Tous ces produits, originaux comme dérivés, constituent de la marchandise qui génère du profit. Ainsi peut être compensé le manque à gagner causé par la piraterie, qui a pris la vitesse du laser. Assujetties sexuellement, les danseuses le sont aussi économiquement puisque leurs corps doivent servir à la production des richesses. Pour Foucault, cité et commenté par Muchembled (1978:231) : « le corps [féminin] ne devient force utile que s'il est à la fois corps productif et assujéti ». [...] En d'autres termes, la contrainte des corps procède bien d'une stratégie du pouvoir, destinée à obtenir l'obéissance la plus parfaite possible de la part des sujets, mais ne constitue nullement un plan cohérent et systématique ».

Car il existe la rébellion, la révolte, la stratégie...

Bref tout est conçu, dans un rapport social de sexe, pour penser le corps de la danseuse comme un corps-machine : « Son dressage, la majoration de ses aptitudes, l'extorsion de ses forces, la croissance parallèle de son utilité et de sa docilité, son intégration à des systèmes de contrôles efficaces et économiques » (Foucault, cité par Kempeneers 2006:78) doivent conduire, en tant que stratégies, à la rentabilité de l'entreprise musicale. Et l'un des atouts recherchés dans le corps de la danseuse demeure le *sex-appeal* : c'est un capital esthétique, symbolique, qui sert à attirer et séduire les consommateurs des productions vivantes et des vidéoclips, qui ont cessé d'être de simples supports promotionnels pour devenir des produits commerciaux dérivés.

Pour ce chanteur, leader de groupe :

Les danseuses sont des pots de fleurs. [...] Dieu a créé Adam, et a compris qu'il faut qu'il crée Eve pour combler un vide, et pourquoi pas en musique ? Si nous démarrons un concert sans la présence des danseuses, tu vas sentir un vide. Les danseuses apportent

une grande plus-value. Il y a aussi des gens, des fans qui ne viennent pas pour écouter ma voix, mais uniquement pour admirer les danseuses. En plus, un orchestre sans danseuses ressemble à un paradis sans femme. [Entretien de Chay Ngenge 2018]

Si donc les artistes savent que nombreux sont ceux qui, parmi le public masculin des spectacles vivants, fantasment devant les danseuses, plus d'un vidéoclip est aussi conçu sur le ton érotique aux fins de titiller les affects et d'hameçonner les consciences des consommateurs. A ce titre, les filles (femmes), à l'opposé des garçons (hommes), sont quasi exhibées nues dans des concerts, et parfois placées sous les effets des psychodynamiques. Dans le même registre, moult vidéoclips sont tournés d'après des concepts proches du *gansta rap* ou du *soft porn*, utilisant des danseuses, sinon des co-stars ou des figurantes, en fonction de leur *sex-appeal* dominant. Ces dernières n'échappent pas à leur tour aux effets qu'elles provoquent : « *Les musiciens, ou encore le leader, ou peut-être le chauffeur du leader, tout le monde va te courir [après]. Si ce n'est pas avant que tu tournes le clip, ça peut être après.* » [Entretien de Jenny Amundala 2018]

À l'aube de notre siècle, de plus jeunes danseuses, appelées *fioti-fioti* (les toutes-petites), ont supplanté leurs consœurs plus âgées, jusqu'à remonter la note artistique de Papa Wemba qui inaugure le style.

Et sur scène, en effet, des filles de douze ans [en réalité au moins 14 ans] ont remplacé les danseuses plus âgées pour « enchanter » les publics des grands orchestres de Kinshasa par leurs danses et sex-appeal. Dans la foulée de ce phénomène, l'attrait sexuel et les dangers que représentent les petites filles, pendants féminins des enfants-soldats, se sont largement diffusés dans une mythologie urbaine où la figure de la *kamoke sukali*, la « petite sucrée », s'impose comme la dernière version de la femme fatale et de la mangeuse d'hommes. (De Boeck & Plissart 2005:185)

Plus petites que les *fioti-fioti*, Papa Wemba engage les *nionio* comme par souci de la relève, mais celles-ci ne firent pas flèche de tout bois, même si l'une d'elles, témoin de la mort de la superstar africaine sur la scène du festival d'Anoumabo, a démarré une carrière de chanteuse. Néanmoins, ces petites « lucioles » (*fioti-fioti* et *nionio*) de la scène kinoise exerceront une violence métaphorique explosive sur les publics masculins. Elles seront même courtisées par les hommes politiques. En concert ou dans les clips vidéo, les danseuses, *fioti-fioti*, *nionio* ou actrices le temps d'un vidéoclip, réduisent au voyeurisme les publics masculins à travers leurs danses lascives, leurs tenues peu scrupuleuses qui laissent entrevoir le slip ou à découvert le nombril.

Certes, l'érotisme et la rentabilité financière flirtent, mais cela agit ici comme une réification du corps féminin dissimulée dans le registre ludique au nom d'un androcentrisme impudent qui révolte les féministes.

Les leaders masculins ne sont pas les seuls à recourir à pareille stratégie sexiste pour vendre et se vendre. Pire, il est un fait notoire qu'un leader féminin de groupe a poussé une jeune chanteuse, alors sous son coaching, à se produire sans cache-sexe au cours d'un concert donné dans un pays voisin de la RDC. Ces images ont vite circulé à travers les réseaux sociaux, même si un démenti énergique a été opposé à la réalité béante.

Au-delà des exigences des leaders de groupe qui pour le besoin de marketing instrumentalisent les filles, nombre d'entre elles à leur tour recourent au racolage. Elles profitent du plateau scénique, physique comme virtuel (vidéoclip), pour vendre leurs charmes en taquinant la séduction : « La seule, et irrésistible, puissance de la féminité est celle [...] de la séduction », écrivait Baudrillard (1979:29). Un guitariste (bassiste) a alors déclaré :

Tu vois, chacun(e) quand il(elle) vient chercher du boulot, surtout les danseuses, a ses ambitions en tête. Certaines arrivent pour travailler, d'autres pour travailler et combiner avec d'autres business – en tant qu'adulte, je suis convaincu que tu comprends. Elle est convaincue qu'en laissant un peu son nombril à la curiosité publique elle pourra accrocher un « client » ce soir. Le monde est devenu ainsi, les gens préfèrent désormais ce genre de choses. Mais moi je n'mets aucun jugement là-dessus, constatons simplement comment le monde évolue. [Entretien de Shikito 2018¹¹]

En dehors de l'enjeu officiel qui structure le champ musical, la scène est l'espace social de plusieurs autres enjeux pour les acteurs comme pour les publics (hors-champ). En plein show, les danseuses amassent un petit pécule grâce aux congratulations en billets de banque qu'elles reçoivent du public qui, dans les normes congolaises, accède jusque sur le plateau scénique. À défaut, certaines danseuses, voire chanteuses, vont dans la nef de la salle danser sous la barbe de leur public afin de forcer des gestes de largesse et provoquer son éveil libidinal. Au final, il est toujours hasardeux de placer les femmes du côté des victimes (Utas 2005), car elles savent parfois tirer leur épingle du jeu, et contourner la domination masculine quand il le faut :

Une fille doit montrer ce qu'elle a à vendre. Elle doit exposer sa marchandise. [...] On croyait avoir compris qu'un droit féminin intangible est de ne se déshabiller que devant celui (ou celle) qu'on a choisi pour ce faire. Mais non. Il est impératif d'esquisser le déshabillage à tout instant. Qui garde à couvert ce qu'il met sur le marché n'est pas un marchand loyal. (Badiou, cité par Chollet 2015:181)

Par ailleurs, dans ces rapports sociaux de sexe, vus sous l'angle des rapports de pouvoir, l'on note absolument l'écart d'accoutrement entre les hommes, bien costumés, et les filles, en tenue de nature à provoquer la concupiscence, restant ainsi assujetties au rôle de charme très exploité dans la vocation publicitaire et de marketing assignée au clip. Le même rôle revient à l'« amante du héros

hollywoodien», une espèce de *co-star* qui ne danse ou ne joue la fiction qu'avec le leader-star du groupe. Elle est plus ou moins placée en posture de poupée érotique (clips *Babou* (Koffi Olomide), *Mimo* (Emeneya), *Orgasy* (Fally Ipupa) avec qui, sur le plan scénographique, le « héros hollywoodien » entre métaphoriquement en fusion sexuelle. Mais sur le plan fictionnel, la danseuse ou l'« amante » désire le public, pour qui elle s'exhibe, autant qu'elle est désirée par ce dernier et par la star-leader qui en fait son égérie et son amante onirique ou réelle. Il n'est pas rare qu'elle soit convertie en « *marchandise revendue aux enchères à Brazzaville ou à Kinshasa* » (Entretien de Charité Zamba 2018¹²).

Bref, au concert comme dans les clips, le corps féminin devient un corps-décor, corps-objet, réifié, ce qui nous révèle comment les hommes cherchent à reproduire les structures de domination sur les femmes sociologiquement confinées aux tâches de la domesticité, du « plaire, du paraître » (Bourdieu 2002:135).

De l'ingratiatiion féminine au défi d'inversion de l'androcentrisme de la scène musicale

La dynamique de groupe enseigne que les membres subalternes s'engagent souvent dans un processus d'« ingratiatiion ».

Dans la condition d'*ingratiatiion*, et sur les dimensions qui sont en rapport avec la différence hiérarchique, les participants de bas statut recherchent la conformité avec le partenaire de haut statut, tandis que ce dernier recherche la différenciation. Le comportement des subordonnés semble ainsi relever d'une tactique visant à gagner la bienveillance du dirigeant. (Lorenzi-Cioldi 2002:157-158)

Au sein du groupe, les danseuses, chanteuses ou choristes, comme les employés, recherchent les bonnes grâces du leader, du dominant : cet « objet mis à la place de leur idéal du moi (le chef) », selon Lacan (Roudinesco 1993:234), auquel elles cherchent à s'identifier. C'est « la thèse freudienne du primat de l'axe vertical » (Roudinesco 1993:236) :

Dans sa théorie de l'identification, Freud accordait à l'axe vertical une fonction primordiale dont dépendait l'axe horizontal. Dans cette perspective, l'identification au père, au chef ou à une idée était première par rapport à la relation entre les membres d'un même groupe. (Roudinesco 1993:234)

Parallèlement donc à ce rapprochement stratégique avec le supérieur, le personnel artistique féminin reste en quête permanente de la célébrité, visant le statut de *prima donna* :

Durant l'ère moderne, la prima donna était la "première dame" de l'opéra italien, la principale chanteuse d'une compagnie d'opéra. La légende veut que ces prima

donna aient été affectées par le "complexe de la diva" en conséquence de leur succès, qui les a conduites à devenir superficielles, matérialistes, vaniteuses, imprévisibles, irritables, déraisonnables, égoïstes, obsédées par leur propre renommée et narcissiques. Les prima donnas (postmodernes) d'aujourd'hui sont, dirait-on, quelque peu différentes, à en juger, à l'évidence, par les personnalités publiques qu'elles affichent. Bien qu'elles conservent quelques unes des caractéristiques de leurs homologues antérieures et modernes, elles ont également tendance à ressembler à ce que Connell (1987) a appelé la féminité accentuée et à embrasser certains des traits que certains théoriciens ont jugé être communs dans notre culture contemporaine et postmoderne. Cette façon de faire de la féminité [...] est liée aux domaines traditionnels de la maison et de la chambre à coucher. Les scénarios qui mettent en relief la féminité exigent qu'une femme soit en paix avec la satisfaction des désirs des hommes et qu'elle tire une grande partie de son sens de la valeur de sa popularité auprès d'eux. (Kotarba et al. 2013:141)¹³ (Notre traduction NDE)

Pour ce faire, la danseuse, la chanteuse, la patronne sont tenues aux apparences sexy, et surtout aux toilettes luxueuses et à la célébrité afin de répondre aux exigences du show-business. Or ces « apparences sexy sont ainsi présentées comme un pouvoir, avec ce qu'il faut d'agressivité et sans incompatibilité avec le féminisme » (Bard 2010:64). Et puisque « nulle femme n'est à l'abri de la convoitise masculine » (Bard 2010:11), les chanteuses actuelles de la scène populaire kinoise, pour la plupart des vedettes en herbe, et les danseuses sont toutes taclées par les soucis du look, du plaisir, du lucre et de la célébrité.

Comme chez les chanteuses américaines auxquelles il est tout de même risqué de les comparer, ces artifices, tout en alimentant la rumeur et le capital symbolique, constituent des arguments nécessaires pour accorder aux artistes kinoises le statut de *prima donna* postmoderne. Mariées ou maîtresses du leader de groupe, du producteur, elles sont hantées par la « *celebrity culture* » (Heinich 2011), ce qui du coup les rend vulnérables. Quoiqu'aujourd'hui « *le look sexy ait pris la démesure chez les danseuses* » (Entretien de Arny Badikita 2018¹⁴), leurs chances de célébrité restent amenuisées, car les stratégies de leur médiatisation ont évolué dans le sens inverse de leur démographie.

Il faudra noter qu'à la faveur de la stratégie d'*ingratiatio*n, le dominé collabore inconsciemment à sa propre domination. Cette collaboration finit pour autant par prendre la forme d'une stratégie subversive visant à affaiblir le dominant en obtenant les faveurs par lesquelles ce dernier construit et reproduit son pouvoir symbolique.

Il faut noter par ailleurs que la stratégie féminine la plus performante pour affaiblir le dominant masculin procède des liens sexuels. Car le rapport sexuel n'est pas toujours l'expression de la virilité ou de l'ordre dominant androcentrique.

Le privilège masculin est aussi un piège et il trouve sa contrepartie dans la tension et la concentration permanentes, parfois poussées jusqu'à l'absurde, qui impose à chaque homme le devoir d'affirmer en toutes circonstances sa virilité. (Bourdieu 2002:75)

Dans ce rapport de force, réduit à l'état d'enfance, reprenant ses réflexes de nourrisson devant le sein « maternel », l'homme s'assoupit. L'esclave du champ musical serait ainsi devenue le maître dans l'« obscur » champ sexuel, dans le hors-champ ou contre-champ musical. Dès lors, les formes de résistance à la domination deviennent plus subtiles au point de conduire à une :

sorte de trêve miraculeuse où la domination semble dominée ou, mieux, annulée, et la violence virile apaisée (les femmes, on l'a maintes fois établi, civilisent en dépouillant les rapports sociaux de leur grossièreté et de leur brutalité) (Bourdieu 2002:149).

Ainsi, le patron, dont la nudité a été exposée devant sa danseuse, sa choriste, perd de son autorité, et davantage lorsqu'il a été victime d'une faillite au cours de l'acte sexuel. Le pouvoir n'est donc pas une propriété indivise et définitivement acquise, selon Foucault, il est microphysique, atomisé et diffus. Aussi la domination n'exclut-elle pas la révolte, soit l'autopraxis de libération :

Il est pourtant trop expéditif de décrire les femmes comme de simples « corps dociles » pour reprendre les mots de Michel Foucault, trop facile de les représenter en victimes d'une exploitation commerciale ou en collaboratrices de leur oppression. (Bordo, cité par Yalom 2010:277)

La danseuse dominée détient en retour un pouvoir souvent escamoté par nombre de théories sur la domination masculine qui présentent, par exemple, le harcèlement sexuel toujours dans un registre masculin :

« L'ordre archétypiel de la droite et de la gauche et, de ce fait, du féminin et du masculin se complexifie encore lorsque nous découvrons qu'une part féminine est dans le masculin et vice versa. » (de Souzenelle 1997:254)

La danse étant un métier limité dans le temps, l'acceptation de la domination participe en même temps de l'ordre stratégique pour la danseuse qui a planifié de s'établir en Europe en utilisant son activité comme un tremplin, un passeur des frontières physiques et sociales. Certaines peuvent quitter un groupe vers un autre, révoltées et/ou débauchées en se mettant à vilipender et couvrir d'avaries l'ancien dominant sous l'instigation éventuelle du nouveau. Afin de mettre « dignement » fin à leur carrière, un procès pour viols et séquestrations a même été intenté en France par ses anciennes danseuses au chanteur Koffi Olomide qui, en cette matière pénale, demeure la star la plus médiatisée de la scène kinoise, aujourd'hui rejointe par le pasteur-chanteur gospel Moïse Mbiye.

Restons dans l'épistémologie intersectionnelle pour dire que la violence dirigée contre les danseuses commence par le processus d'embauche au cours duquel le casting, lorsqu'il n'est pas directement opéré par le « président-fondateur » du groupe, est d'abord une tâche accomplie par des sous-traitants formels ou informels, soit son entourage. Ainsi, par exemple, on va jusqu'à menacer la fille de louper son test malgré son talent au moindre soupçon que son corps soit strié de *nduta* (vergetures). Obligée de l'exhiber pour dissuader le « jury », elle tombe dans le panier érotique du jeu musical. Mais le dernier requin, le « président-fondateur », fort de ses droits de cuissage et de véto, en fera sa chasse gardée et érigera des mesures disciplinaires rigides contre les « braconniers » (Tsambu 2009). Néanmoins, les trajectoires de recrutement diffèrent en dépit des invariants transhistoriques.

Dans la quête de l'émancipation, dotées de leur capital symbolique, quelques danseuses se convertissent en chanteuses, ou deviennent évangélistes à Paris, serveuses de bar à Bruxelles, coiffeuses ou prostituées à Londres ; sinon restauratrices à Luanda ou mères de famille à Kinshasa, pour n'avoir pas trouvé la « Voie lactée » menant en Europe.

Mais au fond, sur le plan vertical, renversent-elles la domination ? L'enquête ne l'a pas démontré, mais a plutôt prouvé les possibilités d'émancipation illusoire en changeant de patron, sinon d'une vraie émancipation en changeant de métier ou en trouvant le mariage à partir du capital social et symbolique accumulé dans le champ musical. Sur le plan horizontal, homologique, celle qui devient le chouchou du chef se donnera autant de marge d'influence sur les autres congénères du groupe, voire sur le leader qui en tant que partenaire sexuel devient son égal. Du coup, comme par alchimie, le lien sexuel engendre un pouvoir occulte, psychanalytique, que les danseuses exercent sur leur « dominant », et qui redessine *ipso facto* les rapports de force par le bas.

Il faut de ce fait rappeler que les rapports de genre ou rapports sociaux de sexe doivent aussi se lire à l'intérieur de chaque catégorie de la catégorisation binaire classique masculin/féminin. La concurrence genrée sur l'espace musical démontre comment les femmes s'opposent autour d'un enjeu extramusical : le plaisir sexuel et bien sûr tous les avantages professionnels et extra-professionnels qu'il implique en vertu de l'ingratiatio. « Naomi Wolof soutient que si les femmes doivent incarner la beauté, ce serait uniquement pour créer une rude concurrence entre elles. » (Ghigi 2016:81)

Dans cet ordre d'idée, mes enquêtes antérieures ont révélé comment la plus petite des danseuses d'un groupe qu'elle a intégré à 14 ans, après avoir engrangé les faveurs du chef à la faveur de son âge et de son capital somato-érotique, prenait l'ascendant sur ses aînées d'âge jusqu'à

leur préférer des menaces du genre : *Oyo nakomona na JPW, nakobeta ye* ! (« celle que je vais surprendre avec JPW sera passée à tabac ! ») (Entretien de N. M. 2004¹⁵). « Le plaisir sexuel » devenant « un opérateur hiérarchique » (Legouge 2016:461), classait telle au-dessus de ses « rivales » qu'elle déclassait en même temps. Du côté des hommes, deux chanteurs d'un groupe ont vécu dans une rivalité artistico-sexuelle masquée en tant que partenaires sexuels de leur star-leader-sapeur.

Même les leaders de groupe féminins, conscients de la fragilité de leurs employées, n'hésitent pas, à l'instar de leurs homologues masculins, à les soumettre à des contraintes intimes telles que, cas insolite dans l'histoire de la scène kinoise, se produire en scène sans slip, outre le fait de les « marchander » avec une clientèle huppée. À son tour, je l'ai dit, dans le hors-champ musical, un leader féminin a peu de chance d'échapper à l'imperium phallocratique d'un mécène ou producteur, si elle tient au statut de *prima donna*. La tradition part des années 1950 avec la chanteuse Marie Kitoto, maîtresse du Grec Papadimitriou, patron de son label *Loningisa*.

Conclusion

Dans une perspective genrée (rapports aux corps, à la sexualité et rapports sociaux) et transdisciplinaire, la présente étude a porté sur l'androcentrisme qui se déploie sur la scène musicale populaire de Kinshasa, considérée comme un champ de luttes (Bourdieu) entre des agents (acteurs) masculins, souvent pris pour des dominants, et des agents (acteurs) féminins pris pour des dominées sous plusieurs dimensions justifiant l'approche théorique intersectionnelle.

Ainsi, fort des données d'enquête et documentaires, je me suis employé à vérifier trois hypothèses concurrentes, à savoir a) la logique de la concurrence qui structure la scène musicale kinoise androcentrée se fonde sur la capitalisation du personnel féminin pris pour cible et arme masculines de conquête du pouvoir ; b) l'hyper-érotisme féminin de cette scène constitue le masque ludique d'une hégémonie masculine intersectionnelle ; c) la domination de la femme (artiste) sur la scène musicale kinoise comporte une dimension stratégique par laquelle la dominée consent à sa propre domination aux fins de renverser les rapports de pouvoir androcentrés.

À la suite de l'interprétation et de l'explication des données, je suis arrivé aux conclusions respectives suivantes : a) la présence de la femme au sein des groupes musicaux procure des intérêts artistique, socioéconomique et symbolique aux leaders qui se livrent une concurrence. Cela entraîne *ipso facto* qu'elles soient victimes d'exploitation tous azimuts dans le champ et le hors-champ, et la cible du débauchage dicté par les rivalités artistiques ;

b) la présence féminine sur la scène physique comme virtuelle provoque réellement un torrent d'érotisme propice au marketing musical, mais semble masquer au public l'exploitation en présentant le travail féminin pour un jeu (ludisme) ; c) au sein du groupe musical, la domination du féminin par le masculin, voire du féminin par le féminin, est multifactorielle, intersectionnelle, mais aussi « spontanée et extorquée » (Bourdieu). Ainsi, libres ou déterminées, les filles danseuses comme les chanteuses recourent à l'ingratiatio. Ce rapprochement avec le sommet de l'axe vertical, qui les fragilise sexuellement tout en infantilisant le dominant masculin, devient en même temps une stratégie mobilisée pour déviriliser la domination, sans jamais la renverser professionnellement ; d) le personnel artistique masculin à son tour (domination du masculin par le masculin) subit une oppression multidimensionnelle autant que le personnel féminin, sans pour autant généraliser celle qui passe par la pratique homosexuelle.

De ce qui précède, je conclus que je puis légiférer sur mes hypothèses en disant que la première n'est pas totalement corroborée, car en dépit de l'importance que le personnel féminin représente dans le capital symbolique d'un leader, les filles seules ne font pas encore fonctionner un groupe musical, même totalement féminin, car le genre masculin reste omniprésent dans le champ ou le hors-champ (acteurs périphériques).

Quant à la seconde hypothèse, elle n'est pas non plus corroborée, car les danseuses se rendent bien compte de leurs conditions de travail et finissent même sur le tard par les dénoncer, décident de quitter ou de changer de métier au-delà de la force de l'âge. Nombreuses s'y attardent parce que la musique leur sert de tremplin pour atteindre l'Europe idéalisée, mais aussi du fait de la visibilité médiatique (célébrité, statut de *prima donna*) qui leur permet d'exercer une débauche de luxe.

À propos de la dernière hypothèse, bien qu'il y ait à la fois une part de liberté et une part de coercition dans la domination subie, les dominées n'arrivent pas, jusqu'à preuve du contraire, à renverser professionnellement la domination, mais peuvent atteindre une émancipation statutaire en changeant de métier ou de poste artistique, en émigrant vers l'Europe idéalisée, ou en trouvant le mariage grâce au capital symbolique accumulé dans le champ scénique. Ce qui me conduit aussi, à la faveur de l'épistémologie poppérienne, à la falsification de l'hypothèse. Il faut plutôt corroborer cette autopraxis de libération auprès des dominés masculins ayant accédé à un statut égalitaire ou ascendant vis-à-vis de l'ancien dominant : cas de Fally Ipupa face à Koffi Olomide, de Ferré Gola comparé à Werrason.

Au total, cette étude aura offert un reflet de la société congolo-kinoise à travers sa scène musicale. Mais il ne s'agit pas d'assigner à celle-ci le simple

rôle de miroir, car tout en répondant à sa propre logique, la scène musicale influence aussi les rapports sociaux de sexe dans cette société. Par ailleurs – l'étude l'aura démontré à la lumière de Foucault –, la domination n'est pas un pouvoir détenu en bloc et en permanence par une catégorie sociale, elle est plutôt diffuse. Les manifestations de ce phénomène sous sa forme artistique et ludique ne doivent pas masquer l'ampleur de la violence qu'elle implique dans les esprits des hommes et des femmes, car cette oppression procède d'une détermination plurielle : économique, politique, culturelle, sexuelle, idéologique, etc. Il faut au final retenir que la société ne fonctionne pas dans une dualité entre les hommes d'un côté et les femmes de l'autre, moins encore dans une dualité permanente des genres, car entre les deux, les frontières sont poreuses et les identités confuses, mieux, inextricables.

Remerciements

Je remercie sincèrement Charis Muntwani, Jeudi Bofala, Guy Pongo et René Minana, chercheurs et doctorants à la Faculté des Sciences sociales, administratives, et politiques à l'Université de Kinshasa, de leur collaboration dans des enquêtes de terrain dont les données ont servi de façon majeure à la réalisation de cette étude. Je n'oublie pas le CODESRIA pour son soutien financier à l'étude.

Notes

1. Entretien de Chay Ngege (ex-chanteur de Wenge BCBG et leader de groupe), 2018, Kinshasa, 9 juin.
2. Entretien de Sandra Mpongo (chanteuse amateur, fille de Mpongo Love), 2018, Kinshasa, 26 juin.
3. Entretien de Belange Angidi (danseuse professionnelle de Danse pour tous et Flow Lest), 2018, Kinshasa, 1er juin.
4. Entretien de Jenny Amundala (co-star de clip », CD *Flèche Ingeta* de Werrason), 2018, Kinshasa, 11 juillet.
5. Entretien de Gisèle Mfuyi (chronique musicale à Canal numérique Télévision), 2018 Kinshasa, 31 juillet.
6. Entretien de FBI de Niama (ex-chanteur de Cultura Pays-Vie et leader de groupe), 2018, Kinshasa, 29 mai.
7. Entretien de Yolande Litalia « ex-danseuse de koffi olomide abimisi ba verites somo ya bitumba n'alya na ki impolitesse ya cyndi ». (<https://www.youtube.com/watch?v=9KMEEa2MGi8&t=1456s>). 28 janvier 2019.
8. Entretien de Pamela Bemongo 1 – « Koffi Olomide danseuse Pamela oyo akotisaki Koffi na prison alongue pe abimisi ba verites ». (<https://www.youtube.com/watch?v=V-D4eICgYOU>). 28 janvier 2019.
9. Entretien de N. P. (ex-danseuse), 2018, Kinshasa, 15 septembre.

10. Entretien de Pamela Bemongo – « La danseuse qui avait reçu le pied de Koffi dans le ventre, mis à la porte | abimisi ba vérité ». (<https://www.youtube.com/watch?v=IgHs1AVa4ns>). 28 janvier 2019.
11. Entretien de Shikito Duki (guitariste de Zaïko), 2018, Kinshasa, 7 juillet.
12. Entretien de Charité Zamba (témoignage sur sa grande sœur co-star de clips), 2018, Kinshasa, 18 juillet.
13. During the modern era the prima donna was the “first lady” of Italian opera, the leading female singer of an opera company. Legend has it that these prima donnas were affected by the “diva complex” in that their success led them to become superficial, materialistic, vain, unpredictable, irritable, unreasonable, egotistical, obsessed with their own fame, and narcissistic. Today’s (postmodern) prima donnas are seemingly a bit different, judging, of course, from the public personas they display. While they maintain some of the characteristics of their earlier and modern counterparts, they also tend to resemble what Connell (1987) has called emphasized femininity and to embrace some of the traits that some theorists have found to be common in our contemporary, postmodern culture. [...] This way of doing femininity [...] is linked with the traditional realms of the home and the bedroom. Emphasized femininity scripts demand that a woman be at peace with accommodating the desires of men and that she draw much of her sense of worth from being popular among them. (Kotarba *et al.* 2013:141)»
14. Entretien de Arny Badikita (ancienne danseuse d’Anti-Choc et de Quartier latin), 2018, Kinshasa, 26 mai.
15. Entretien de N. M. (ex-nionio), 2004, Kinshasa, le 4 décembre.

Références

- Bard, C., 2010, *Ce que soulève la jupe. Identités, transgressions et résistances*, Paris, Éditions Autrement, Coll. Mutations/sexe en tous genres.
- Baudrillard, J., 1979, *De la séduction*, Galilée/Denoël.
- Bemba, S., 1984, *Cinquante ans de musique du Congo-Zaïre (1920-1970). De Paul Kamba à Tabu Ley*, Présence africaine.
- Benelli, N., 2016, « Corps au travail », in J. Rennes (éd.), *Encyclopédie critique du genre. Corps, sexualité, rapports sociaux*, Paris, La Découverte, p. 149-158.
- Bilge, S., 2009, « Théorisations féministes de l’intersectionnalité », in *Diogenes*, Vol. 1, n° 225, PUF, p. 70 - 88.
- Boni-Le Goff, I., 2016, « Le corps légitime », in J. Rennes (éd.), *Encyclopédie critique du genre. Corps, sexualité, rapports sociaux*, Paris, La Découverte, p. 159-169.
- Bourdieu, P., 2002, *La domination masculine*, Paris, Éditions du Seuil.
- Bourdieu, P., 1997, *Méditations pascaliennes*, Paris, Éditions du Seuil.
- Bourdieu, P., 1990, « La domination masculine », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, Année 1990, Volume 84, n° 84 (résumé).
- Bourdieu, P., 1987, *Choses dites*, Paris, Éditions de Minuit.
- Clair, I. (François de Singly, éd.), 2015, *Sociologie du genre*, Paris, Armand Colin, Coll. « 128 Tout le savoir ».

- Chauviré, C. et O. Fontaine, 2003, *Le vocabulaire de Bourdieu*, Paris, Ellipses, Collection « Vocabulaire de... ».
- Chollet, M., 2015, *Beauté fatale. Les nouveaux visages d'une aliénation féminine*, Paris, La Découverte/Poche.
- Connell, R. W. et J. W. Messerschmidt, 2015, « Faut-il repenser le concept de masculinité hégémonique? », Traduction coordonnée par Élodie Béthoux et Caroline Vincensini, ENS Paris-Saclay, *Terrains & travaux*, Vol. 2, n° 27, p. 151 – 192.
- De Boeck, F. et M.-F. Plissart, 2005, *Kinshasa. Récits de la ville invisible*, Bruxelles, La Renaissance du Livre/Luc Pire.
- Debhonvapi Olema, 1997, *La satire amusée des inégalités socio-économiques dans la chanson populaire urbaine du Zaïre. Une étude de l'œuvre de Franco (François Luambo) des années 70 et 80*, Thèse de doctorat en Littérature comparée générale, Faculté des Arts et des Sciences, Université de Montréal.
- Ewens, G., 1994, *Congo Colossus : The Life and Legacy of Franco & OK Jazz*, Norfolk (UK), Buku Press.
- Gakosso, J.-C., 2002, *Ntesa Daliens et la sublime épopée des Grands Maquisards*, Bruxelles, Éditions Gutenberg-IGB, Collection « Musiques d'Afrique ».
- Gondola, C. D., 2009, « Tropical Cowboys : Westerns, Violence, and Masculinity among the Young Bills of Kinshasa », *Afrique & Histoire*, volume VII, n° 1, Verdier, p. 75-98.
- Gondola, C.D., 1997, « Oh, rio-Ma! Musique et guerre des sexes à Kinshasa, 1930-1990 ». (https://www.persee.fr/doc/outre_0300-9513_1997_num_84_314_3508). 17 juillet 2019.
- Ghigi, R., 2016, « Beauté », J. Rennes (éd.), *Encyclopédie critique du genre*, Paris, La Découverte, p. 77-86.
- Heinich, N., 2011, « La culture de la célébrité en France et dans les pays anglophones. Une approche comparative », *Revue française de sociologie*, Volume 52, n° 2, p. 353-372.
- Janssen, B., 2017, « Intersectionnalité : de la théorie à la pratique », Centre d'éducation populaire André Genot, novembre. (www.cepag.be). 12 février 2020.
- Jaspard, M., 2011, *Les violences contre les femmes*, Paris, La Découverte, Coll. « Repères ».
- Kempeneers, M., 2006, « Entre Marx et Foucault : la question de la reproduction », *Sociologie et sociétés*, Volume 38, n° 2. (<http://id.erudit.org/iderudit/016373ar>). 15 octobre 2010.
- Kotarba, J. A. et al., 2013, *Understanding Society through Popular Music*, New York, London, Routledge (seconde édition).
- Kuyu, C., 2008, *Droit et société au miroir de la chanson populaire. Anthropologie juridique des relations entre les sexes à Kinshasa*, Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant, Coll. « Publications de l'Institut universitaire André Ryckmans ».
- Lahire, B., 2001, « Champ, hors-champ, contrechamp », in B. Lahire (éd.), 2001, *Le travail sociologique de Pierre Bourdieu. Dettes et critiques*, Paris, La Découverte & Syros, p. 23-57.
- Legouge, P., 2016, « Plaisir sexuel », J. Rennes, (éd.), 2016, *Encyclopédie critique du genre*, Paris, La Découverte, p. 459-469.

- Lonoh Malangi, 1969 [1963], *Essai de commentaire de la musique congolaise moderne*, Kinshasa, SEI/ANC.
- Lorenzi-Cioldi, F., 2002, *Les représentants des groupes dominants et dominés. Collections et agrégats*. Grenoble, PUG, Coll. « Vies sociales ».
- Manda Tchebwa, A., 2011, *Langages et aphorismes dans la chanson congolaise. Masques onomastiques*, Paris, Présence africaine/L'Harmattan.
- Manda Tchebwa, 1996, *Terre de la chanson. La musique zaïroise hier et aujourd'hui*, Bruxelles, Duculot/Afrique éditions.
- Matoko Nguyen, B., 1999, *Abeti Masikini. La voix d'or du Zaïre*, Paris, L'Harmattan.
- Mpisi, J., 2004, *Tabu Ley « Rochereau » innovateur de la musique africaine*, Paris, L'Harmattan, Collection « Univers musical ».
- Muchembled, R., 1978, *Culture populaire et culture des élites*, Paris, Flammarion, Collection « L'Histoire vivante ».
- Ne Nzau Diop, J., 2010, « La femme dans la musique congolaise : muse et actrice », *Le Potentiel*, 31 décembre. (www.gervaisdjidji.over-blog.fr). 5 mai 2019.
- Nimy Nzonga, J. -P. F., 2007, *Dictionnaire des immortels de la musique congolaise moderne*, Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant.
- Rennes, J. (éd.), 2016, *Encyclopédie critique du genre*, Paris, La Découverte.
- Roudinesco, E., 1993, *Jacques Lacan. Esquisse d'une vie, histoire d'un système de pensée*, Fayard.
- Souzenelle, A. de, 1997, *Le féminin de l'être. Pour en finir avec la côte d'Adam*, Paris, Albin Michel, Coll. « Spiritualités vivantes ».
- Sow, F., 1997, « Les femmes, le sexe de l'État et les enjeux du politique : l'exemple de la régionalisation au Sénégal », *Clio*, n° 6, *Histoire, femmes et sociétés*, n° 6. (<http://clio.revues.org/379>; DOI : 10.4000/clio.379). 30 septembre 2016.
- Stewart, G., 2000, *Rumba on the River. A History of Popular Music of Two Congos*, London, New York, Verso.
- Tsambu, L., 2013, « Le vidéoclip congolais : politique de mots et rhétorique d'images », dans V. Y. Mudimbe (ed.), *Contemporary African Cultural Productions*, Codesria, 2013, p. 261-286.
- Tsambu Bulu, L., 2012, *Luttes symboliques et enjeu de domination sur l'espace de la musique populaire à Kinshasa. Critique praxéologique des sociabilités de la scène musicale kinoise (1990-2010)*, Dissertation doctorale de sociologie, Université de Kinshasa.
- Tsambu Bulu, L., 2009, « Enfants et jeunes dans le métier de la danse au sein des groupes musicaux modernes à Kinshasa », in Agbu, O. (éd.), *Children and Youth in the Labour Process in Africa*, Dakar, Codesria, p. 197-223.
- Tsambu Bulu, L., 2004, « Musique et violence à Kinshasa », dans T. Trefon (éd.), *Ordre et désordre à Kinshasa. Réponses populaires à la faillite de l'État*, Tervuren/Paris : MRAC/L'Harmattan, Collection « Cahiers africains », p. 193-212.
- Tsambu Bulu, L., 2001, « Les images socioméntales de la femme dans la musique congolaise moderne », in *Alternative, Femme, famille et société*, n° 007, Kinshasa, p. 19-24.

- Trapido, J., 2010, 'Love and money in Kinois popular music', *Journal of African Cultural Studies*, volume XXII, n°: 2, p. 121-144. (DOI : 10.1080/13696815.2010.491316). 20 septembre 2017.
- Tshonga Onyumbe, 1984, « L'homme vu par la femme dans la musique zaïroise moderne de 1960 à 1981 », *Zaire-Afrique*, n° 184, p. 229-243.
- URC (Univers rumba congolaise), 2012, « Mboyo Moseka Marie-Claire alias Mbilia Bel », in *Biographie artistes de A-Z*, 19 juillet. (<http://www.universrumbacongolaise.com/artistes/mbilia-bel/>). 30 novembre 2015.
- Utas, M., 2005, 'Victimcy, Girlfriending, Soldiering : Tactic Agency in a Young Woman's Social Navigation of the Liberian War Zone', *Anthropological Quarterly*, Volume 78, numéro 2, p. 403–30.
- White, B.W., 2008, *Rumba Rules. The Politics of Dance Music in Mobutu's Zaire*, Durham, London, Duke University Press.
- Yalom, M., 2010, *Le sein. Une histoire*, Traduit de l'américain par Dominique Letellier, Paris, Gallade éditions.

