



Afrique et développement, Vol. XXXVI, No. 1, 2011, pp. 29–48
© Conseil pour le développement de la recherche en sciences sociales en Afrique,
2011 (ISSN 0850-3907)

L'agir symbolique du public sur la scène musicale congolaise

Léon Tsambu Bulu*

Résumé

Il y a une dichotomie spatiale et sociale entre les artistes et leurs publics. La scène se conçoit comme un œkoumène mystifié, sacré, une citadelle séparée du public par une zone neutre. Considérant la scène musicale comme un des lieux constitutifs de l'espace public invisible, cette étude se propose de comprendre et d'expliquer les pratiques de concerts congolaises en général, et en particulier les comportements du public qui, loin de jouer le rôle passif de simples auditeurs-applaudisseurs, est à son tour producteur des performances symboliques. Ainsi au cours de spectacles, on peut le voir accéder à l'œkoumène scénique, soit pour congratuler la star ou les artistes, soit pour participer à la performance, soit encore pour sa propre quête de pouvoir symbolique, de reconnaissance sociale. De ce point de vue, l'étude démontrera que, loin d'être une tour d'ivoire, l'estrade musicale congolaise reste un locus plus ou moins convivial et inclusif, réservant l'hospitalité au public au point d'amenuiser le rapport de force inégal (dominant-dominé) sous-jacent de la scène moderne. Mais au-delà de ces comportements stratégiques des artistes et du public, l'étude parlera également des violences qui ont pour champ cette même scène.

Abstract

There is a spatial and social dichotomy between artists and their audience. The stage is conceived as a mystical, sacred *ecumene*, a citadel separated from the public by a neutral zone. Considering the musical stage as one of the founding loci of the invisible public space, this study aims to understand and explain the general practices taking place in Congolese concerts, and in particular the behaviour of the audience that, far from playing the passive role of simple listeners/applauders, is in turn a producer of symbolic performances. Thus, during concerts, the audience may have access to the stage *ecumene*, either to

* Centre d'études politiques, Faculté des Sciences sociales, administratives et politiques, Université de Kinshasa (RDC).
Email : leon_tsambu@yahoo.com; leon.tsambu@gmail.com

congratulate the star or artists, or to participate in the performance, or on its own quest for symbolic power and social recognition.

From this standpoint, this study demonstrates that, far from being an ivory tower, the Congolese musical podium remains a relatively convivial and inclusive locus, extending hospitality to the audience to the point of reducing the unequal power relationship (between the dominant and the dominated) underlying the modern stage. But beyond these strategic behaviours on the part of the artists and the audience, the study also discusses the violence that also occurs on the stage.

Introduction

Depuis l'invention, aux XVII^e et XVIII^e siècles, de la scène moderne dans le spectacle vivant, consacrant ainsi la séparation entre la fiction et l'auditoire, il s'est institué une dichotomie spatiale et sociologique entre les artistes et leurs publics. La scène en tant qu'échafaudage surélevé réservé aux premiers, détenteurs de l'expertise professionnelle, se conçoit dès lors comme un œkoumène mystifié, sacré, une citadelle (place forte) séparée et protégée du public qui a été dépossédé de l'initiative esthétique et consigné au rôle d'adulateur.

En considérant la scène musicale comme un des lieux constitutifs de l'espace public (invisible), investi de pouvoir monolithique, cette étude se propose de comprendre et d'expliquer les pratiques de concerts congolaises en général, et en particulier les comportements plutôt stratégiques de ce public qui, loin de jouer le rôle passif de simples auditeurs-applaudisseurs, devient à son tour producteur des performances symboliques sur la même scène. Je me situe là dans le contexte du spectacle vivant. Or, selon Bruno Boutleux, « Le spectacle est toujours vivant » (Chevereau 1997:1). Le caractère vivant se trouve dans le *live and direct*, sous-entendant ainsi le caractère « populaire ». « Par nature, le secteur du spectacle vivant est un lieu d'exercice de la liberté d'expression et de création » (Pauvert 2005:85).

Comment se définit la scène musicale moderne par rapport à la scène traditionnelle (africaine) ? Quels sont, sur la scène congolaise, les différentes performances symboliques du public et les enjeux qui les fondent ? De quelle manière les nouveaux rapports artiste-public sur scène remodelent-ils les frontières entre la scène et l'auditoire et redéfinissent-ils la nature du spectacle ?

De ce qui précède, l'étude se structure autour de trois axes principaux fondés *primo* sur une approche topographique et sociologique de la scène moderne en tant qu'espace public de pouvoir, et *secundo* sur l'agir symbolique et stratégique du public et ses enjeux, et *tertio* sur la redéfinition des rapports sociaux et du spectacle sur la scène congolaise. Une conclusion met fin à la réflexion qui s'appuie sur les notions d'espace public, de scène, de pouvoir, d'enjeu, et de domination symbolique. Il importe de faire remarquer que

cette étude procède de la sociologie de l'éphémère en tant qu'elle s'attèle à saisir un événement social effervescent et évanescent, circonscrit dans une unité d'espace-temps précis.

La scène musicale moderne : espace public de pouvoir et de domination

L'effort de comprendre la notion de scène nous impose de donner les différentes conceptions, générique et spécifique, du terme. *Sensu lato*, elle désigne une réalité virtuelle en tant qu'elle se réfère à toute la pratique performative du spectacle vivant, aux professions musicales et extramusicales y associées (les entrepreneurs de spectacle, les propriétaires de salle, les agents artistiques, les sponsors, etc.), aux publics, aux règles du jeu mentales, psychologiques et codifiées de cet espace. Etant virtuelle, la scène, dans cette conception, s'apparente à l'espace public qui traduit une réalité invisible, abstraite, théoriquement construite, c'est « l'espace public bourgeois habermassien d'échange, de communication, de critique, de débat public » (Beau 2004). C'est l'espace dont « le meilleur sens possible [est] celui d'être un lieu de virtualisation relative des rapports sociaux de domination et d'inégalité, un lieu aussi de réinvention politique de soi (...) » (Haber 2004). C'est l'espace de la représentation de soi et de la représentation des autres, de l'enjeu entre vedettes ou stars, ou entre professionnels du spectacle en voulant le dominer pour dominer les autres membres du champ scénique. « On part donc du principe que l'espace public se déploie dans la société de la même manière que les espaces publics dans la ville. On part de ce principe, car, au fond, on n'a pas le choix : comment penser l'espace social autrement que sur le modèle de la surface et de l'étendue ? » (Boucheron 2004).

La scène *sensu stricto* s'applique à l'espace sur lequel se rangent les artistes en pleine performance, c'est-à-dire où l'on trouve le plateau musical, les coulisses (éventuellement), où l'artiste affronte son audience. C'est l'espace public empirique, mieux, un lieu public. C'est « l'espace public tel qu'Hannah Arendt l'a défini, dans une conception plus phénoménologique, insistant davantage sur la manière dont se déroulent les actions, sur la mise en scène de l'espace et de l'échange public » (Beau 2004). Autant il y a un espace public et des espaces ou lieux publics, autant il y a la scène musicale et des scènes musicales. Ces dernières étant des lieux empiriques investis de pouvoir et d'exhibition du pouvoir : ce sont les échafauds ou locus de spectacle dont l'aménagement sur un « espace public » répond aux exigences du rituel de représentation artistique et d'autoreprésentation de la vedette dans l'accomplissement de sa prestation, sa performance, même si la pratique peut être amatrice. Cet espace peut ou ne pas avoir été aménagé pour cette fin. Pensez aux salles des congrès, aux espaces de métro, aux espaces libres qui accueillent des artistes de rue. « Aujourd'hui, le lieu de la représentation d'un

spectacle n'est souvent plus la salle ou l'arène à ciel ouvert, lieux identifiables et fixes, mais l'espace public, la voirie en l'occurrence » (Pauvert 2005:85).

Au final, deux approches se dégagent du concept de « scène », à savoir la conception maximaliste qui implique les pratiques sociales partagées et instituées du spectacle vivant, et la conception minimaliste qui désigne le locus où se déroule une performance artistique. Ainsi, le premier désigne un espace public « virtuel » et le second un lieu public « réel » et « vivant ». Cette distinction offre la passerelle par laquelle je passe à la discussion sur les aspects physiques et sociologiques de la scène musicale, au sens minimaliste du terme, mais sur fond d'évolution de l'art du contexte traditionnel africain au contexte moderne qui a consacré la séparation entre l'artiste et son public.¹ A cet effet, dans la tradition africaine, la musique constituait un art collectif, communautaire qui rythmait et se confondait avec le cours de la vie sociale. Cependant, l'existence des professionnels, sauf dans le cas des griots de cour et de musique sacrée, magique ou cérémonielle, ne constituait à jamais une « caste » musicale en termes d'exécution. L'espace public scénique se présentait dès lors comme un espace public cohabité et partagé entre l'artiste ou l'exécutant et le public qui en constituait le chœur.

Le mode d'exécution le plus courant était l'ensemble (par opposition aux solistes), comprenant des instrumentistes, des chanteurs et des danseurs. En général, seuls les hommes jouaient des instruments, les femmes se joignant aux chants et aux danses. Les assistants y participaient (...) en battant des mains ou en tapant du pied. Selon la tradition, ils lançaient aussi des cris d'encouragement (ou de désapprobation, à leur choix). En fait, à cette époque, il n'y avait pas de spectateurs à proprement parler ; chacun participait activement, d'une façon ou d'une autre, à l'ensemble musique-danse. Cela illustre l'un des caractères fondamentaux de la tradition africaine en matière de musique et de danse : l'importance de l'activité collective (Southern 1976:19-20).

Cela sous-tend le mode compositionnel de la musique, particulièrement celle de divertissement ou des cérémonies festives. « La création dans la tradition musicale africaine procédait bien de la composition, mais le caractère communautaire et spontané de l'art africain accordait pendant l'exécution ou l'interprétation plus de pouvoir à l'improvisation comme mode compositionnel. Une improvisation non libre parce que fondée sur « une œuvre potentielle [préexistante] (...) » » (Tsambu 2004a:310). Derrière ce mode d'exécution se définit aussi la configuration physique de la scène qui alors ne se limitait pas à l'estrade de l'exécutant ou de l'orchestre, mais s'étendant à l'espace occupé par le public appelé à faire corps avec l'exécutant dans « le style responsorial du chant, le [jeu] d'appel-réponse qui sous-tend, selon les termes de Southern, « l'alternance des passages du soliste et des refrains du chœur, ou de deux passages de chœur différents » (Tsambu 2004a:311).

A l'opposé de l'espace scénique traditionnel, holistique et convivial, l'oekoumène scénique moderne, conséquence de la défonctionnalisation de la musique et de l'autonomisation (relative) du champ musical, devient un lieu public aseptisé, isolé du public, à la manière de l'autel et la sacristie vis-à-vis de la nef où s'assemblent les fidèles. La scène, au sens minimaliste du terme, qui inclut en fait l'échafaud et les coulisses où se fabriquent, à son insu, les illusions et les stratégies pour embarbouiller le public, est aménagée de plusieurs artifices techniques: les rideaux, les décors, les feux de la rampe, la poursuite (depuis le fond de la salle), la sonorisation, les fumigènes, la pyrotechnie, les produits de merchandising (affiches, tee-shirts, casques, épinglettes et autres produits de sponsors), etc. Les éclairages de scène constituent un élément fondamental du spectacle vivant, contrairement au fait qu'il « est souvent l'élément du spectacle le plus sacrifié » (Chevereau 1997:36). Une console

permet de piloter l'ensemble. Elle sera manuelle ou numérique (c'est-à-dire relayée par un ordinateur). Cette console est reliée à des blocs de puissance qui délivrent la puissance électrique aux projecteurs en fonction de la commande envoyée [...] Beaucoup plus que pour le son, la conception d'un système d'éclairage, la définition d'une implantation et d'une conduite sont véritablement l'œuvre d'un créateur ayant d'excellentes bases techniques (Chevereau 1997:36 et 37).

Tous ces éléments du podium sont recherchés pour créer la magie, la mystique de la scène et du spectacle qui contribue à la construction du pouvoir, du sacré de la vedette, tout en répondant à la logique industrielle et commerciale du champ musical moderne, ce qui relève de la défonctionnalisation de la musique devenue réifiée, simple divertissement marchand du public et non plus culture communautaire spontanée. A cet effet, Adorno et Horkheimer soutiennent dans *La dialectique de la raison* que :

L'impératif de l'efficacité transforme la technique en psychotechnique, en technique de manipulation des hommes (...) [et] règnent les normes de l'insolite pourtant familier, du facile pourtant captivant, de l'habile pourtant simple ; ce qui importe, c'est de subjuguier le client qu'on se représente distrait ou récalcitrant (Van Mater 1992:564).

Même un concert en plein air a toujours besoin des coulisses qui se prolongent virtuellement au lieu où se sont tenues les séances de répétition. Le concert en plein air « permettra d'économiser le prix de la salle, mais sera plus coûteux en aménagements techniques (chapiteaux, scènes couvertes, aménagement de loges, groupes électrogènes, blocs sanitaires...) » (Chevereau 1997:19).

La scène est ici un échafaudage surélevé surplombant le public qu'il est censé dominer dans un mode communicationnel vertical et médié, alors que

le mode de communication musico-traditionnelle, horizontal et démocratique, procédait essentiellement de l'oralité et de la spontanéité, sans médiation et illusion techniciste. La ségrégation sociospatiale de la scène moderne est telle que le public, relégué en contrebas, est dépossédé de l'initiative créatrice, assujéti au rôle d'adulateur des artistes – mieux, des vedettes – auxquels est reconnue une expertise esthétique exclusive transformée en fond de commerce et de domination avec l'appui des techniciens (régisseur son, régisseur lumière, de plateau, backliner ...). Afin de renforcer cette domination, la scène, locus du pouvoir, lieu sacré ou magique, est placée sous la hantise sécuritaire au point que, contre son invasion et sa souillure par le déferlement du public (en extase ou en colère), elle est protégée par une zone neutre. C'est une zone tampon barricadée de fer, administrée par un cordon de sbires ou de policiers, et où peut se positionner la presse ou l'équipement de médias.

La sécurité du spectacle est avant tout celui de la scène (salle) et non celui du public, mais se fait en fonction du public dont il faut connaître non seulement les motivations et les attentes (Chevereau 1997:55), mais aussi les réactions éventuelles. Mais en définitive, elle doit être appréhendée dans une approche globale : « Il apparaît que la sécurité participe à un concept global. Chaque maillon de l'élaboration d'un spectacle prend son importance : Pas de sécurité du public sans une sécurité sur scène (solidité des accroches, vérifications périodiques des installations, ignifugation des décors...) [...] » (Pauvert 2005:50).

Les stratégies et mascarades de la domination de l'artiste vis-à-vis du public en lui donnant l'illusion de participer à une création spontanée du spectacle sont bien connues. Et pourtant, tout spectacle paraît un plat pré-cuisiné par l'artiste, ce qui pousse davantage l'entrepreneur de spectacle à prendre au sérieux le problème de sécurité dès lors que le public se peut de clamer son indignation vis-à-vis d'une recette commerciale qui ne correspondrait pas au menu, au coût et au respect de délai de livraison du spectacle. Des vedettes ont été chahutées ou lapidées, des salles mises à sac pour s'indigner d'une montée tardive sur scène (pratique courante sur la scène congolaise), d'un play-back à la place du *live*, où carrément parce qu'envoûté par la magie Euterpe, l'espace du public s'est métamorphosé en zoo de fauves indomptables. C'est ce qui est très courant dans le rock ou l'une de ses variantes, en l'occurrence le *heavy metal*. « Le public est de composition différente selon le type de spectacle, et les réactions d'une foule sont imprévisibles » (Pauvert 2005:52).

Comportements symboliques du public congolais en scène

Les modes de comportements du public sur la scène sont multiples et variés et restent dictés par des enjeux divergents. Cette divergence d'abord se situe

au niveau de l'hétérogénéité de spectacles et du public, au type d'espace qui accueille le spectacle, au volume de capital symbolique de la vedette en scène. Ce point essaie d'épingler non pas les réactions violentes du public, mais plutôt certaines de ses pratiques motivées par la quête de pouvoir, l'auto-publicité, l'exhibitionnisme, le besoin de frime, l'idolâtrie des fans... Au final, ces pratiques, qui paraissent spontanées, participent plutôt d'un agir stratégique, et jamais désintéressé, car ils répondent à des enjeux, à des motivations. A noter que ces comportements ne se barricadent pas derrière des frontières étanches, mais tentent de particulariser la scène congolaise. Aussi ne doit-on pas oublier de placer une synergie entre ces comportements du public et celui de la vedette en scène qui peut prendre l'initiative d'exciter son public.

Les comportements de frime et de spectacle

Ce type de comportement participe d'un agir ostentatoire, exhibitionniste et spectaculaire qui pousse une catégorie de public à monter sur les planches pour accomplir des actes qui, par leur reconnaissance sociale, rehausseraient le prestige de l'agent (acteur). L'un des cas les plus illustres à citer s'applique à Cardoso Mwamba. Diamantaire de son état, il est connu et reconnu comme mécène sur la scène musicale populaire congolaise, mais surtout comme protecteur financier et moral de la star J.-B. Mpiana. A ce titre, il n'a pas hésité à effectuer le voyage de Kinshasa-Paris-Kinshasa afin d'assister au concert du P.O.P-Bercy de son poulain (à qui il procura des souliers sertis de diamants pour la circonstance) dans la nuit du 22 au 23 septembre 2001. Au milieu de la performance de J.-B. Mpiana, Cardoso accède à l'estrade. Aussitôt, il fait tomber une pluie de billets de dollar américain sur le front ruisselant de sueur de la star avant de poursuivre le même rituel, avec moins de zèle cette fois-ci, sur tous les chanteurs et musiciens en scène.

On comparait ce geste à un clip de Youssou N'Dour scénarisé sur l'agir d'un riche monsieur qui s'était donné le luxe de payer tout le spectacle du chanteur pour s'en régaler seul dans une grande salle (conversation avec Diallo 2008). Sociologiquement, le spectacle de Cardoso rimait avec citantisme. Ce terme, forgé et francisé à partir d'une expression luba apparue « dans le vocabulaire courant de la province du Sud-Kasaï (actuel Kasaï Oriental) au lendemain de l'indépendance du Congo », désigne un comportement ostentatoire, « de petit bourgeois dépensier », qui vit constamment en concurrence avec les égaux de sa catégorie ; d'impressionniste, d'orgueilleux qui n'épargne ni ne prévoit et qui a le goût du lucre et de la distraction ». On attribue alors au *mutanci* ou *citantiste* une personnalité péjorative. C'est par euphémisme ou par dérision que dans certains milieux sociaux l'on préfère le nommer « Président », « Pdg », « *Mwan'anyi* » (mon fils). Appliqué, au départ, au diamantaire sur l'aire culturelle luba des

deux Kasai, le terme qualifie depuis lors « toute personne qui a gagné sa vie, même si elle n'a pas traficoté dans le diamant pour y parvenir, mais qui présente certains traits particuliers de personnalité, en l'occurrence l'orgueil, la vantardise, l'exhibitionnisme des biens matériels et financiers, etc. » (Tshienke 2007).

Dans le registre de l'insolite, les mélomanes congolais se rappelleront le coq qu'un certain Joël « Mbetenge », photographe de stars congolaises offrit à une *fioti-fioti* (petite fille danseuse) de Papa Wemba au Zénith de Paris.

Sur l'axe Paris–Bruxelles–Londres, gagnés par l'obsession de paraître, les adeptes du mouvement de la *sape* (Société anonyme des personnes élégantes) trouvent dans les spectacles de musique l'opportunité de faire étalage des marques les plus prestigieuses de l'industrie internationale de la mode et du luxe. Ils s'emmitouffent des costumes bcbg ou excentriques et, comme pour prouver la qualité originale de leurs fringues, laissent l'étiquette pendante à son fil. Et dans cette « religion », même les femmes ne sont pas en reste, car à côté du « pape » et des « grands prêtres » se trouvent des « grandes prêtresses », des « sacrificatrices » qui illuminent Paris noir de leurs tenues brillantes, chics et chères, au cours des rituels vespéraux.

L'une des madones de l'élégance vestimentaire qui a passé toute sa vie à défiler sur les podiums de spectacles musicaux congolais s'appelle « Mère Malou », « Madame ya Poto » (la dame d'Europe), née Marie-Louise Likuse. Ancienne danseuse de Tabu Ley Rochereau, égérie de Papa Wemba et passionaria de la musique clamée sur les chansons de toutes les stars congolaises de son époque, Mère Malou a été élevée au rang de

matrone et modèle de toutes les midinettes des deux Congo et de l'Angola qui ne rêvent que d'être dans la lumière comme celle qu'on appelait « Mère première » comme pour la classer à part, hors catégorie. Un monde à part brocardé souvent par le commun des Congolais de la diaspora craignant l'amalgame (Botowamungu 2008a).

Ses funérailles, du 19 au 29 mars 2008, ont été le prétexte d'un grand « festival » de la *sape* à Paris :

Les obsèques de Mère Malou ne devraient pas déroger à la règle : dès lors que l'un des leurs doit être célébré ou pleuré, tous les sapeurs de France et Navarre seront de sortie, et inévitablement fantasques et extravagants pour offrir à la disparue, cette proche de Papa Wemba, l'ultime parade en guise de dernière révérence à cette prêtresse de la *sape* (Botowamungu 2008b).

Sa vie de prêtresse de la religion *kitendi* (la *sape*) a tellement été pompeuse que même TF1 lui consacra un long reportage, scrutant par ses caméras les garde-robes (Botowamungu 2008b) de cette déesse de l'élégance finalement trahie par la discipline pharmaceutique afin de se garder à jamais un corps gracieux.

L'usage de l'artifice costumier sur la sphère publique musicale congolaise devient une stratégie de quête de légitimation par cette catégorie de marginaux

sociaux, de clandestins qui, en fait, ne vivent la ville officielle européenne que de manière onirique, sinon par procuration. En chômage ou travaillant au noir, sans-papiers pour certains, les adeptes de la sape ne disposent pas de moyens de leur politique d'élégance. Le chanteur congolo-angolais Pacha en donne une illustration dans « Voyage ya Poto » (le voyage pour l'Europe) (1995) :

Julie poto oyo nakomi lelo, caillou, libanga, tadi ekomonana te,
 Julie en Europe où je me trouve maintenant, même le job n'est pas à portée
 Crise économique ekoti partout, naza chomeur moyen natindela yo cadeau
 ya poto eza te eee. (...)
 La crise économique s'est généralisée, je suis sans-emploi. Ce qui ne permet
 pas de t'envoyer un cadeau d'Europe. (...)
 Julie basusu chérie, bamata poto, bateka mapango ya famille
 Julie chérie, plus d'un a aliéné la parcelle familiale pour trouver les moyens
 d'atteindre l'Europe
 Bayaka koluka sima lobi bazongisa, bakangama bacot' oyo
 Ils sont venus chercher à gagner la vie afin de réparer le forfait, mais ils ont
 été pris dans leur propre piège (incapables de regagner le pays).

Cette chanson de Pacha en rappelle une autre : « Proclamation » (Stervos Niarcos/Papa Wemba 1984), et une autre encore : « Kaokorobo » (Timo Lolo/Papa Wemba 1995) qui fustigent les jeunes Congolais arrivés en Europe pour les études ou pour une autre raison, mais finissent par se perdre dans la vadrouille et le dandysme. Afin d'entretenir l'illusion, ils se versent dans l'illégalité et se condamnent au statut de *fua-ku-mputu*.² L'on dit pourtant que Mère Malou, pour soutenir légalement ses extravagances vestimentaires, tenait un café dénommé *Fula ngenge*, dans le dix-huitième arrondissement de Paris,

où pour les sapeurs il fallait être vu et flamber afin de se faire adouber. C'était une affaire qui forcément marchait jusqu'au jour où un des habitués impliqué dans une bagarre devant le café insulta des agents de police. Le café, déjà dans le collimateur pour ce type de comportements, fut frappé d'une très lourde amende qui la condamna, (Botowamungu 2008a).

« La sape coûte cher au point qu'il faut casser pour en avoir et finalement se retrouver en prison », me confiait un sapeur sur la place de Bruxelles. Et selon mon interlocuteur, Papa Wemba n'était devenu sapeur qu'après son séjour carcéral. Pour ce sapeur, l'allégorie de la casse passe pour l'idole de Matonge par le recours au *phénomène des ngulu*³ qui lui valut la prison en France.

Après une exhibition financière sur le podium de J.-B. Mpiana en Irlande, un frimeur congolais se fit prendre dans les mailles de filets de la police britannique. Il semble qu'il n'y a pas eu de liens directs entre son exhibition et son arrestation, mais le premier fait confirme la problématique de la quête

de légitimation et le second l'appartenance à une catégorie de marginaux sociaux (pas toujours en termes financiers) qui rechercheraient l'accomplissement de leur être au travers des activités de parade et trouveraient dans les soirées musicales le cadre propice pour leur auto-accomplissement symbolique. Ainsi prennent-ils soin d'apparaître dans les salles de spectacle sur le tard en s'assurant d'attirer vers eux le regard et l'attention du public pourtant focalisés sur la star en scène.

L'agir publicitaire

Le métier de musique aujourd'hui se situe à la croisée de plusieurs professions musicales, paramusicales et extramusicales au point que l'artiste à lui seul n'existe pas. La production d'un concert fonctionne comme une activité en amont et en aval à laquelle participent l'agent artistique, l'entrepreneur de spectacles, le propriétaire de salle, les techniciens son et lumière, le décorateur, le sponsor, les médias, le costumier, le public, etc. L'action publicitaire qui se situe en amont du spectacle annonce l'événement alors que celle qui a lieu pendant le spectacle porterait sur le producteur et le sponsor à travers leurs visuels ou les décors de la scène.

En République Démocratique du Congo, il faut relever la déréglementation professionnelle dans le secteur du spectacle vivant qui a conduit ces dernières décennies des sponsors, à savoir les brasseries et les opérateurs en télécommunications,⁴ à s'afficher aussi comme producteurs de spectacles. Souvent sur l'espace public (en plein air), les concerts de variétés congolais, qui investissent les rues et les terrains de football municipaux, se matérialisent grâce au soutien financier et matériel de ces sociétés de boissons qui fournissent la scène et ses artifices, le matériel sonore, l'énergie électrique (groupe électrogène), prennent en charge la sécurité du matériel et de la vedette (service de gardiennage privé, police), à côté de ses sbires privés.

L'action publicitaire sur la scène congolaise, *sensu stricto* et *sensu lato*, commence par les *mabanga*.⁵ En scène, il est courant que les nominations agissent comme des appels à des dons financiers, mais aussi comme simple pratique publicitaire en faveur des mécènes, des amis. Le « sponsor-producteur » du spectacle, outre les visuels imprimés ou bardés sur la bâche ou le bord du podium, bénéficie d'intermèdes publicitaires et/ou d'une composition musicale qui vante les vertus ou la qualité de ses produits. Le personnel artistique arbore des tee-shirts aux marques du sponsor. « La vie privée-publique des stars est toujours douée d'une efficacité commerciale, c'est-à-dire publicitaire. Ajoutons que la star n'est pas seulement sujet, mais objet de publicité : elle patronne parfums, savons, cigarettes, etc. et multiple par là son utilité marchande » (Morin 1972:100).

Au cours des concerts, l'exploitation d'un bar où le public se procure les produits du sponsor brassicole participe du merchandising de la star et donc de la publicité. Mais ce public est le plus souvent invité, lors de l'entracte publicitaire, à monter sur l'échafaudage. Des compétitions de circonstances sont organisées en matière de danse, de chant, ou une course de consommation à la régala de bouteille de bière. Le meilleur est primé en recevant, outre de l'argent, une gamme ou quantité du produit sponsorisé. Plébiscité virtuose du verbe, le chanteur Félix Wazekwa a la particularité d'organiser aussi des concours sur des sujets énigmatiques se rapportant aux aphorismes dont sont essaimés les textes de ses chansons au point d'avoir beaucoup contribué à la renommée de la vedette.

La pratique photographique sur la scène constitue une forme de comportement (auto-) publicitaire. Guidés par l'idolâtrie, les fans ont toujours le souci de garder les images de leurs dieux qu'ils épinglent au mur de leur espace de vie. Mais poser avec sa vedette ou lui arracher un autographe (pratique peu développée par les Congolais qui n'ont pas de culture d'écrit et d'archives) restent des opportunités rêvées par le fan pour lui manifester son amour passionnel, mais surtout dans le but de se servir de ces clichés comme supports publicitaires de soi-même et de son idole.

Le fan est par essence fétichiste. Accumuler des objets symbolisant l'être qu'il vénère, adore ou aime – en fonction des degrés du culte – est un moyen pour lui de sentir son idole présente, toujours à côté de lui. Une présence certes mythique, mystique et onirique puisque ces fétiches n'ont pour unique but que de prolonger le rêve du fan qui éprouve ainsi le sentiment de partager la vie intime de la star.

Au premier rang de ces fétiches : la photo. Avec elle, le fan pénètre directement dans la vie la star. La presse, en particulier, a d'ailleurs immédiatement calculé l'intérêt qu'elle pouvait tirer de ce support. Aujourd'hui les *paparazzi* font fortune, les photographes traquent les moments extra-professionnels des artistes et les fans s'arrachent ces photos, les découpent et, en les admirant, peuvent, à volonté, se transporter directement à l'intérieur de celles-ci (Rousselet-Blanc 1994:50).

Les vedettes sont des étoiles filantes dont la visibilité est raréfiée, comment les attraper si ce n'est au cours de leurs apparitions scéniques. Le public congolais est prodigue en pratique photographique sur l'estrade scénique, au point que cela donne parfois l'impression de perturber le bon déroulement du spectacle. Ce n'est donc pas par hasard qu'en contrepoint s'est développé un commerce des photos de stars devant les devantures des professionnels d'images fixes. La proximité entre l'imagerie religieuse et l'imagerie « starienne » devient très flagrante dès lors que la photo de sa star joue une fonction similaire à celle de la madone ou du Christ pour les chrétiens. La

vierge en extase, quoiqu'apocryphe, représentée sur la première page de couverture de l'ouvrage d'Edgar Morin, *Les stars* (1972), conforte mes propos.

En dehors des frimeurs, l'espace public scénique agit aussi comme plateforme publicitaire pour une catégorie de personnes, notamment ces filles moralement libres, formes modernes de ces « déesses païennes » de Gondola (1999). Leur accès sur les planches, sous le prétexte d'aller congratuler la star, leur permet de se positionner stratégiquement sous les feux de la rampe et devant les caméras de la télévision qui leur offrent une publicité gratuite de leurs atouts physiques et procèdent ainsi à l'hameçonnage des hommes, dont la star en scène en premier lieu, prise pour l'homme idéal. Car :

Le mythe des stars ne nie pas la sexualité. Il la sous-entend toujours. Les « potins » le suggèrent [...] La star jouit pour l'univers entier. Elle a la grandeur mystique de la prostituée sacrée. (...) Peu importent ses partenaires : c'est l'Amour qui la visite, l'Amour qu'elle attend, l'Amour qui la guide (Morin 1972:62).

L'agir de quête d'emploi (réponse à un appel d'offre)

La chanson congolaise offre l'opportunité d'insertion sociale à une large population déscolarisée des jeunes. L'on pourrait dire que la chanson populaire, génie du peuple congolais, occupe en proportion importante la population active de Kinshasa. Pour beaucoup d'artistes amateurs qui jouent aux coins de rue, ou de talents en fourrière par manque d'équipement de travail, pour beaucoup d'autres ou non révélés qui chantent encore sous la douche, le rêve de jouer dans un groupe professionnel les hante fortement. Leur présence sur les lieux de concerts ou aux séances de répétition des groupes de musique a souvent le sens d'une quête d'emploi non déclarée.

Mais lors des apparitions scéniques des groupes musicaux à Kinshasa comme dans le Congo intérieur, les patrons ont souvent la latitude de faire des appels d'offre d'emploi en invitant sur scène des jeunes soumis à l'épreuve d'interprétation de chanson ou de pas de danse de l'orchestre. Cela non pas dans le même esprit de concours sous l'angle publicitaire dont j'ai parlé *supra*, mais comme approche de repérage et de recrutement des talents. Ainsi ces spectacles donnent-ils lieu à des révélations qui émerveillent le patron et le public. De nombreux chanteurs et danseuses ont trouvé de l'emploi dans ces circonstances. La quasi-disparition ou la rareté des programmes de jeunes talents à la télévision et des festivals culturels municipaux ont provoqué l'engouement des jeunes Kinois à taquiner la chance lors des prestations scéniques des groupes professionnels. Ainsi se mettent-ils à l'espère de toutes les opportunités d'invitation sur la scène. Les méritants sont acclamés par le

public, juge impartial dont l'opinion et la décision, en cas de besoin réel en personnel pour le groupe, finissent par rencontrer l'assentiment du recruteur.

Au cours de la soirée du groupe Tonia Tonia d'Adolphe Dominguez à la Foire internationale de Kinshasa, édition 2007, une adolescente fut retenue parmi tant de compagnes de fortune. Comme pour faire voir à la face du public que la chance lui avait vraiment souri, le patron du groupe s'écria : *Lelo akolala na ndako ya mokonzi !* (ce soir elle dormira dans la maison du chef), une phrase sibylline, mais qui dissimulait à peine la vérité sur l'exploitation sexuelle des danseuses ou du personnel féminin par les patrons de groupes musicaux.

Support de séduction du public, le rôle de ces filles danseuses reste tellement prédéterminé au cours des spectacles ou dans les vidéoclips qu'elles sont légèrement habillées pour plus de liberté à leur sex-appeal et d'incitation à la concupiscence, au nom d'une rationalité cachée de marketing artistique. D'abord soumises au droit de cuissage et aux aléas de la luxure du leader, puis des autres membres du groupe musical où elles évoluent, elles sont en dernier lieu exposées à tout venant au nom d'un proxénétisme silencieux. Si d'avance elles se font recruter dans les milieux de vie libertins (la rue, les bars, les hôtels...), les foyers dissolus ou économiquement pauvres, ces filles sont à peine considérées comme victimes d'une violence sexuelle. Le jeune âge de certaines suscite la réprobation sociale (les *Fioti-fioti's* par exemple) ; mais la plupart de danseuses ne peuvent s'attendre qu'à cette « exigence » érotico-morale de la part des vedettes musicales qui sont avant tout les idoles de leurs rêves. Et puisqu'il arrive que cette soumission constitue le prix [à payer] pour atteindre l'Europe et s'évader, l'on comprend l'attraction qu'exerce ce métier combien éphémère sur les jeunes Kinois aussi très hantées par la célébrité qu'offrent les médias (Tsambu 2001:23).

A noter, au final, que Kinshasa la capitale se fait un point d'honneur de rafler les talents provinciaux, particulièrement les chanteurs, par cette stratégie au cours des tournées entreprises par les groupes kinois à l'intérieur du pays.

L'agir exalté de fans

Les vedettes, les stars, du cinéma comme celles de la chanson populaire, sont les dieux de mythologies contemporaines, dit Rousselet-Blanc (1994), auxquels leurs fans vouent un culte de plusieurs manières. Cette dévotion est encore mieux pensée en ces termes d'Edgar Morin (1972:8) : « les stars sont des êtres qui participent à la fois à l'humain et au divin, analogues par certains traits aux héros de mythologies ou aux dieux de l'Olympe, suscitant un culte, voire une sorte de religion ».

Sans chercher à rentrer dans la distinction entre une vedette, une starlette et une star que nous propose Morin (1972:54), une belle illustration de tout

ce qui venait d'être dit se trouve dans les comportements des fans kinois et dans ceux de la diaspora congolaise, comportements qui depuis ces deux dernières décennies ont été exacerbés par des sentiments ethnistes – forme de régression utérine – et l'hooliganisme depuis la montée en puissance de Werrason et J.B. Mpiana, deux stars fortement en concurrence dès la fin 1997. Sur fond des défis et des guéguerres suscités par la *werrasonmania* et la *jbmania*, l'idolâtrie a pris l'allure pour l'un des camps à prouver à l'autre que sa star n'est pas la vraie, la brillante (Tsambu 2004b). D'où, selon Etkorn (1982:599), le culte de vénération, l'engouement aveugle, la dévotion inconditionnelle pour une star font que la pratique musicale se transforme en obstacle aux relations sociales lorsque les admirateurs d'une vedette (ou d'un groupe) considèrent leur idole comme la seule à produire une musique valable. Et cela s'est manifesté au travers des agirs symboliques sous les feux de la rampe, surtout lors des grands concerts à Paris (Zénith, Olympia, Bercy) ou à Bruxelles (la Madeleine) de l'une et l'autre star congolaise précitées.

Mais au-delà de cette bipolarisation du culte stellaire, de manière générale, la scène musicale congolaise semble très hospitalière, généreuse vis-à-vis des spectateurs zélés qui, comme des pèlerins, y accèdent en masse afin de témoigner de leur amour passionnel lors des manifestations musicales vivantes. Véritable rituel d'adoration de stars ou « liturgie stellaire » (Morin 1972), cet agir exalté se traduit à travers plusieurs symboles. Je pense avant tout à l'argent. Loin d'avilir la vedette, l'argent qu'elle reçoit des fans sur le podium ne peut que renforcer l'accumulation de son capital charismatique. L'argent donné par le fan (à ne pas confondre avec le mécène et le frimeur en quête de publicité, ce qui est pourtant difficile à distinguer ici), qui pourtant paraît se trouver dans des conditions matérielles moins flatteuses que celles de la star, est comme l'aumône que le fidèle offre à l'église. C'est, au final, une stratégie pour atteindre la star, la toucher et créer une proximité physique, si passagère soit-elle, avec son idole.

Si les admirateurs zélés montent sur l'estrade pour offrir de l'argent à leur star, les admiratrices souvent apportent des bouquets de fleurs, des guirlandes ou d'autres types d'offrandes (colliers, chapeaux pour toute l'équipe en scène...), avant de se confondre avec l'idole dans des embrassades, des enlacements, qui, au fond, traduisent des fusions sexuelles indociles. C'est une spécificité des fans féminines de la diaspora congolaise d'Europe de s'agréger en groupuscules représentatifs de différents fan-clubs qui arpentent les marches de la scène pour déployer une large flanelle à l'effigie de la star et faisant mention du nom de leur communauté émotionnelle. Mais ce qui est

courant pour les adoratrices, c'est qu'elles ne montent souvent que pour gratifier la star des bisous ou d'argent, outre le fait de profiter de l'opportunité pour poser avec l'idole devant l'objectif des photographes et les caméras. Et dans cette profession et procession de foi, elles ne s'abstiennent pas de se déhancher sur le podium, au grand ravissement du public.

Un admirateur dont nous avons déjà parlé, Photo Joël « Mbetenge », se fit remarquer en apportant à Emeneya « Kester » un ballon de football et une coupe sur le plateau d'Olympia en 2002, transformant momentanément le spectacle musical en une partie de football. Cet admirateur zélé s'était ainsi inscrit dans l'idéologie de la compétition qui règne sur la sphère musicale publique congolaise, rappelant exactement au public le temps où Emeneya s'engagea avec Papa Wemba, son ancien patron, dans une rivalité qu'il nomma « Coupe du monde », lors de la campagne de Mexico'86. Et dans cette allégorie de la coupe du monde, le groupe Victoria Eleison arbora au cours d'une soirée télévisée des tee-shirts qui faisaient office de vareuses de l'équipe championne de Maradona.

En retour, la star renvoie l'ascenseur à ces adoreurs par des *mabanga* (nominations) qui leur procurent de la publicité et des honneurs sociaux renforcés par leur présence sur les produits dérivés du concert, en l'occurrence les DVD. Ceux qui n'ont pas l'enthousiasme ou l'autorisation de monter sur la scène clament et exaltent leur croyance du fond de la salle ou au milieu de la foule en plein air, arborent des toiles et des cartons de fortune pour clamer leur appartenance calligraphiée à la peinture : « fan-club le roi de la Forêt »... » ; ou à la braise : « Ecurie Benghazi », « Ecurie Bagdad », « Ecurie Mbeli-mbeli », « Bana Malolo »...qui sont là des communautés juvéniles de gangs urbains. Lors des grands chocs au stade des Martyrs de Kinshasa, les fans-clubs accrochent sur les balustrades du pourtour les calicots qui identifient les différents fans-clubs. La fédération des émotions et des passions pour une star, fait psychologique et sociologique à la fois, fonde l'association des fans en fan-clubs comme communauté émotionnelle des admirateurs qui structurent leur manière de prouver leur amour à l'artiste, comblent ainsi leur vide identitaire, particulièrement pour les jeunes ou adolescents, vivent leurs passions et passionnent leur vie en vouant une liturgie d'adoration et de louange à leur idole, collectionnant ses images, ses disques, arrachant les autographes, imitant son look, sa démarche...C'est là une preuve d'alchimie symbolique bourdieusienne en démontrant comment l'asservissement du fan par la star se mue, par alchimie, en relation passionnelle, en admiration idolâtrique de l'artiste, mais aussi en violence symbolique qui se confond à un passage de l'amour à la haine dès lors que les fans luttent pour jouir en exclusivité des faveurs de la star (Chastagner 1991).

Critique pour une requalification des rapports artiste-public dans le spectacle vivant congolais

Après avoir décliné quelques comportements du public d'un concert sur la scène artistique, lieu public ou espace public au sens minimaliste du terme, j'aborde ici une critique par laquelle je tente de requalifier la scène musicale congolaise contemporaine en revisitant le rapport entre l'artiste et l'audience au cours d'un spectacle vivant. Cet exercice intellectuel est d'autant plus pertinent que dans le contexte moderne de la scène musicale qui a consacré le divorce du public d'avec l'artiste, devenu vedette ou star, et donc personnage adulé, idole du premier, l'initiative esthétique a été dépossédée à la communauté par une catégorie d'individus qui seule dispose de l'oligopole de présider à la vie esthétique de la société, à partir d'un échafaudage surélevé, lieu de pouvoir surplombant la foule qui subit sa domination. La défonctionnalisation sociale de la culture par son autonomisation en champ, son industrialisation et son économisation, faits critiqués par Horkheimer et Adorno, a consacré paradoxalement la divinisation de l'artiste-idole, du haut de son autel protégé, et, par conséquent, l'asservissement volontaire du public voué à son adoration. Pourtant, en démontrant comment, sur la sphère du spectacle vivant congolais, le public s'attribue ou se partage l'aura de l'idole, je me permets de réévaluer le rapport de force qui consacre la toute-puissance de l'artiste moderne et la sacralité inviolable de la scène.

Ainsi, le mécène qui accède à l'échafaudage pour soutenir financièrement ou moralement la vedette, le sapeur frimeur légitimé par les accolades avec la divinité de la scène, le fan qui y va pour donner son « aumône » à l'idole, les talents cachés de chant ou de danse qui s'arrachent la salve d'applaudissements du public parviennent momentanément à mener le bal, à se placer sous les feux de la rampe au point de se substituer, voire de se confondre à l'artiste qui se voit voler la vedette ou contraint à la partager. La scène, cette espèce d'Olympe, se transforme en un espace convivial qui offre une place d'honneur aux mortels, pour recréer le spectacle non à partir de la « nef », mais de l'« autel ». Mais si le jeu stratégique du public est plus subtil, même si l'on peut y noter l'effet d'une surexcitation provoquée par l'action du plateau scénique, la vedette peut descendre de son piédestal pour se confondre à la foule venue la fêter. Elle va ainsi donner l'impression que le spectacle n'est pas une *fast food* froide précuinée, mais une recette collective à chaud du public et des artistes. C'est là un grand retour à la tradition esthétique africaine.

Pourtant, l'accès des mortels à l'Olympe n'est pas toujours facile. Des cerbères protègent toutes les entrées et issues. Excepté ses motivations bien déclarées (besoin de main-d'œuvre, publicité des produits du sponsoring...), la star qui se prend dans le jeu stratégique du public et le public, entendu par

ici fans, qui se plonge dans une « identification hystérique » (Nasio cité par Rousselet-Blanc 1994:57) avec la star offrent des circonstances qui déverrouillent l'accès du plateau divin. Or toujours est-il que très peu de publics arrivent à traverser le Rubicon, nombreux sont refusés d'accès au point d'être rudoyés. Le rudolement c'est aussi le sort réservé aux infiltrés du plateau scénique et à ceux qui veulent y rester au-delà de la durée de séjour légale ou négociée. Des cas de perturbations des concerts sont légion dans l'histoire du spectacle vivant congolais, surtout en ce qui concerne les apparitions scéniques sur l'espace européen brouillées par les « Zoulous » et les « New Jack », ces gangs d'adolescents parisiens et bruxellois d'origine congolaise.

Dans la perspective de la vocation marchande de la vedette de la chanson populaire, il a été déjà démontré combien l'artiste est utilisé pour orienter les comportements économiques des gens. Puisque profitant du désir d'identification du fan à l'idole,

la publicité commerciale a utilisé la popularité des idoles (...) pour vendre des « tee-shirts », des brosses à dents, des produits de maquillage, des voitures, des gants de peau, des magazines de sensation, constituant toute une sous-culture d'une extrême pauvreté qui vise en définitive à intégrer le consommateur dans la société (Vernillat et Charpentreau 1977:99).

« C'est un peu de l'âme et du corps de la star que l'acheteur s'appropriera, consommera, intégrera à sa personnalité » (Morin 1972:124). Il faut plutôt noter ici comment la scène musicale congolaise devient un lieu de désocialisation dès lors que les stars kinoises, toutes sponsorisées par les deux grandes brasseries de la capitale, sont instrumentalisées au cours de leurs concerts de plein air visant à promouvoir la consommation de la bière devant et auprès des enfants et des adolescents qui s'exhibent sur l'estrade scénique ou s'approvisionnent au bar de circonstance. Aussi faut-il souligner la portée spatiale et sociologique de ces images relayées en direct ou en différé par la télévision, puis reproduites en version vidéo.

S' imagine-t-on que si la durée normale d'un concert est de deux heures, celle de la scène congolaise prend au moins quatre heures ou toute la nuit, au point que la police se voit parfois obligée d'intervenir à Kinshasa comme à Paris ? Dans les annales de l'Olympia de Bruno Coquatrix, les spectacles congolais sont les seuls à avoir battu le record de durée, débutant dans la soirée jusqu'au lendemain. C'est que les artistes acceptent de travailler plus contre un cachet modique en privilégiant la rentabilité symbolique de leurs prestations, mais aussi parce que ces prestations sont à la fois une œuvre collective des artistes avec leur public, et que leur durée s'explique par ces dramatisations consacrées aux nominations, aux défilés et parades du public sur le « podium », au style élastique des chansons, entrelacées des vocaux d'une cohorte de

chanteurs, et festives réservant une place de choix à la danse communuelle extasiée. De ce fait, on réservera un non-lieu au procès qui inculperait la star d'escroquerie vis-à-vis de son public, prétextant alors que, outre le prix du billet payé qui lui donnerait droit au cachet selon les termes du contrat le liant à l'entrepreneur du spectacle, elle se fait encore payer sur scène par les fans, ce qui, dans la logique, ferait passer le coût du concert du simple au double, au moins.

Conclusion

Cette réflexion aura été une contribution à l'étude du spectacle vivant, pour requalifier le rapport de forces qui s'établit entre l'artiste et son audience, particulièrement au cours des concerts musicaux, sur la scène moderne considérée comme une sphère publique qui consacre l'apathie du public exclu du processus de création pour devenir simple spectateur et adulateur de l'artiste-idole, et ce, contrairement à la scène musicale traditionnelle jugée conviviale, où se confondent l'exécutant et son audience dans un mode compositionnel d'« improvisation » et un style (vocal) responsorial, polyphonique.

Mais étudier des comportements qui ont pour lieu d'expression l'instant d'un concert, événement très passager, circonscrit dans une unité de temps et d'espace précis, procède de la sociologie de l'éphémère. Pourtant, l'on se doit d'appréhender comment ce phénomène éphémère engendre, sous forme de stratégies dictées par des habitus en tant que culture ancrée et adaptable, des comportements durables de frime, d'exhibitionnisme, mais aussi d'adoration qui pourtant demeurent des stratégies symboliques pour renverser ou adoucir subrepticement les rapports inégaux imposés par la scène moderne et conquérir une parcelle de pouvoir, de prestige à partir de l'aura de stars et du podium. L'étude a en sus révélé que le spectacle musical, depuis lors sponsorisé par les deux grandes brasseries de la capitale congolaise, devient l'instant de socialisation des adolescents à l'alcoolisme, mais aussi de recrutement des talents qui passent du monde profane public vers le monde sacré artistique. Voir la chose d'en bas, partir du public vers la scène plutôt que de la scène vers le public, c'est faire de l'histoire à contre-courant. Faire l'histoire du spectacle vivant à partir de l'audience et non de l'artiste-vedette, la star, l'agent détenteur de l'initiative esthétique, c'est chercher à atténuer la domination du public dévot par l'artiste-idole.

De ce point de vue, l'étude a démontré que loin d'être une tour d'ivoire, un lieu mystique, un Olympe auquel n'accèdent jamais les mortels, le plateau musical congolais reste un locus plus ou moins convivial et inclusif, réservant l'hospitalité au public au point d'amenuiser le rapport de force inégal (dominant-dominé), sous-jacent, de la scène moderne. Mais au-delà de l'hospitalité de l'œkoumène scénique, l'étude n'a pas escamoté les violences qui ont pour champ de théâtre cette même scène (brutalités des vigiles sur le public, ...).

En retour, la sacralité de l'estrade musicale peut être aussi mise à mal par des jets de projectiles du public insatisfait de la qualité du spectacle ou du comportement décevant de l'idole.

Pour terminer, une certaine opinion trouve dans la manifestation du *citantisme* sur la scène musicale un comportement à décrier, sentant derrière cette prodigalité le parfum de blanchiment d'argent sale ou de publicité des richesses mal acquises. A moins que cela ne soit prouvé, il faudra plutôt y voir un mécénat. Néanmoins, l'on doit clouer au pilori l'instrumentalisation des artistes qui s'ensuivrait par ces mécènes, mais surtout lorsqu'il s'agit des politiques, qui agiraient ainsi derrière des visées électoralistes. Car dans ce marketing politique, le peuple peut être emmené devant les urnes à se comporter en fan plutôt qu'en citoyen.

Notes

1. Cet aspect de la réflexion reprend dans sa substance des idées développées dans un de mes articles précédents, à savoir « Tradition et modernité musicales africaines : les lieux de rupture entre leurs œkoumènes scéniques », in 2004, Mukala Kadima-Nzuji et Alpha Noël Malonga, eds., *Itinéraires et convergences des musiques traditionnelles et modernes d'Afrique*, Brazzaville/ Paris, Fespam/ L'Harmattan, pp. 305-323.
2. Condamnés à mourir en Europe. En fait, c'est parce qu'ils n'ont rien à brandir comme richesse accumulée en Europe.
3. Pratique qui consiste, sous la couverture de leurs activités, pour les vedettes musicales, à faciliter l'immigration clandestine des personnes (ngulu) vers l'Europe. Lorsque cette immigration passe par la filière religieuse (pasteurs), les *ngulu* (cochons) se métamorphosent en *meme* (brebis en langue lingala).
4. La société Vodacom dispose, comme les deux brasseries en concurrence à Kinshasa, d'un podium musical assorti d'un écran géant, généralement pour ses productions à la Foire internationale de Kinshasa (Fikin).
5. Pluriel du terme *libanga* qui désigne un caillou en lingala. Ce mot se réfère à une pratique qui consiste à nommer une personne, soit à lancer comme un caillou, à partir de la scène ou sur disque, le nom d'une ou des personnes vis-à-vis desquelles la vedette est redevable financièrement, sociologiquement ou moralement.

Bibliographie

- Beau, F., 2004, « Réseaux et espace public » : Compte-rendu, http://fing.org/jsp/fiche_actualite.jsp?STNAV=&RUBNAV=&CODE=1120573564480&LANGUE=0&RH=UP200422mai2008.
- Boucheron, P., 2004, « Espace public et lieux publics : approches en histoire urbaine », in *L'espace public au Moyen Âge*, <http://lamop.univ-paris1.fr/lamop/LAMOP/espacepublic/index.htm>. 7 décembre- 2 août 2008.

- Botowamungu, K., 2008a, « Mère Malou, la reine de Molokaï, sera inhumée samedi en France », <http://www.africahit.com/news/index.php?mod=article&cat=congo1&article=4523>, 26 mars-11 mai 2008.
- Botowamungu, K., 2008b, « Mère Malou : la passionaria, la star et les adeptes », <http://www.africahit.com/news/index.php?mod=article&cat=congo1&article=4522>, 26 mars-11 mai 2008.
- Chevereau, D., 1997, *Profession Organisateur. Guide de l'organisateur de concerts*, Paris, IRMA Editions, 2^e édition.
- Chastagner, C., 1991, « Tendances contradictoires dans le rock », in *Etudes*, tome 375, n° 5, pp.495-503.
- Etzkorn, K.P., 1982, « Sociologie de la pratique musicale et des groupes sociaux », in *Revue Internationale des Sciences Sociales-Composantes de la musique. La sociologie, les contextes et les créateurs de l'art*, n° 4, Volume 34, Paris, Unesco, 1982, pp. 599-614.
- Morin E., 1972, *Les stars*, Paris, Editions du Seuil, Collection Points, troisième édition.
- Gondola, C.D., 1999, « "Bisengo ya la joie". Fête, sociabilité et politique dans les capitales congolaises », in O. Goerg, éd., *Fêtes urbaines en Afrique. Espaces, identités et pouvoirs*, Paris, Karthala.
- Haber, S., 2004, « Quelques mots pour historiciser l'espace public de Habermas », in *L'espace public au Moyen Age*, <http://lamop.univ-paris1.fr/lamop/LAMOP/espacepublic/index.htm>. 7 décembre-2 août 2008.
- Pauvert, B., éd., 2005, *La sécurité des spectacles. Comment faire face aux risques en tant qu'organisateur de spectacles ?*, Paris, L'Harmattan.
- Southern, E., 1976, *Histoire de la musique noire américaine*, Paris, Buchet/ Chastel.
- Rousselet-Blanc, V., 1994, *Les Fans. Les dieux de nos nouvelles mythologies*, Editions J-CLattès.
- Tsambu Bulu, L., 2001, « Les images sociomentalles de la femme dans la musique congolaise moderne », in *Alternative, Femme, famille et société*, n°00 7, Kinshasa, pp.19-24.
- Tsambu Bulu, L., 2004a, « Tradition et modernité musicales africaines : les lieux de rupture entre leurs oekoumènes scéniques », in Mukala Kadima-Nzuji et Alpha Noël Malonga, 2004, *Itinéraires et convergences des musiques traditionnelles et modernes d'Afrique*, Brazzaville/ Paris, Fespam/ L'Harmattan, pp.305-323.
- Tsambu Bulu, L., 2004b, « Musique et violence à Kinshasa », in Theodore Trefon, éd., *Ordre et désordre à Kinshasa. Réponses populaires à la faillite de l'Etat*, Tervuren/Paris, MRAC/L'Harmattan.
- Tshienke Kanyonga, D., 2006-2007, *Diamant et pauvreté à Mbuji Mayi. Contribution à la dynamique sociale de la population (1960-2006)*, D.E.S. en sociologie, Université de Kinshasa.
- Van Meter, K.M., éd., 1992, *La sociologie*, Paris, Larousse.
- Vernillat, F. et Charpentreau, J., 1977 (1971), *La chanson française*, Paris, Presses Universitaires de France, 2^e édition, collection « Que sais-je ? ».