

11

Enfants et jeunes dans le métier de la danse au sein des groupes musicaux modernes à Kinshasa

Léon Tsambu Bulu

Introduction

Le travail des enfants, économique ou contraint, reste une question sociale et politique à cause des préjudices qu'il fait subir « à leur développement mental, physique et émotionnel » (<http://www.droitsenfant.com/>), mais aussi à l'avenir même d'une nation. Cette étude effectue une plongée dans le monde du showbiz congolais (RDC) afin de comprendre et expliquer une forme particulière du travail des enfants et des jeunes au sein des groupes musicaux modernes à Kinshasa, où ils sont engagés comme danseurs au point d'être devenus, surtout les filles, les acteurs les plus attendus des spectateurs des prestations vivantes et le point de mire des consommateurs des vidéoclips, frisant ainsi une sorte de voyeurisme.

Autant la question musicale congolo-kinoise dans son ensemble souffre d'ostracisme heuristique, autant les réflexions thématiques et critiques sur le travail juvénile dans le secteur de la musique populaire urbaine n'ont jusqu'à ce jour bénéficié d'un intérêt majeur. Car l'on a souvent tendance à n'insérer le travail de cette catégorie sociale que dans le registre de la domesticité, de la prostitution choisie ou forcée, des micro-métiers de la rue, dans l'agriculture, l'artisanat et l'industrie, l'armée comme cela se décline dans les études et statistiques du BIT et de l'Unicef. Lorsque De Boeck traite de la question de l'enfance kinoise, c'est en termes d'une catégorie sociale d'oisifs (mais vivant parfois de petits métiers, de prostitution ou de larcins), de flâneurs diurnes et nocturnes appelés « shege », et particulièrement ceux « stigmatisés comme sorciers » (*ntsbor*) – jetant ainsi le pont entre le jour et la nuit, le visible et l'invisible, l'exotérique et l'occulte –, victimes d'une exclusion sociale maternée par le nouvel imaginaire hyperreligieux des églises néopentecôtistes qui, à la fois et paradoxalement, produisent une rhétorique de diabolisation de la figure du

sorcier tout en offrant à ce dernier un cadre de « rédemption ». En plus, il fait allusion à une sous-catégorie d'entre elles, les *fioti-fioti* ou *kamoke*¹ ou encore les *nyonyo*,² devenues célèbres par leurs prouesses professionnelles dans la danse (De Boeck 2004). Il faut cependant noter que toutes les *Fioti-fioti*, *Nyonyo* ou petites filles danseuses ne se recrutent pas dans la rue.

Wrzesinska qui pose de façon globale la problématique de l'enfance et de la jeunesse en Afrique, et particulièrement en RDC, passe en revue différentes stratégies de résorption du fléau, notamment la resocialisation (réinsertion ou placement en famille) des enfants de la rue et constate que pour les adolescents et jeunes adultes, la vie professionnelle ne leur est pas favorable à cause de la récession économique qui a entraîné aussi celle de l'emploi (Tshikala 2002:60). D'où, à mon avis, cette dynamique vers les professions libérales comme la danse et la musique qui ne réclameraient à la base que le talent naturel et le capital physique du corps. À son tour, Nicole Manimba (2000), citée par Inswan Sabakar (2004), s'interroge sur les déterminations psychologiques et sociologiques de l'engouement des filles vers la profession de la danse au sein des groupes musicaux à Kinshasa, et ce au détriment de l'école. La récession de l'emploi, la crise salariale, l'hyperprogrammation musicale télévisée (en situation de pluralisme médiatique) militent pour ce choix. Dans ce même ordre d'idées, Isabelle Kapinga (2002), au bout d'une enquête menée auprès de 50 filles danseuses prestant au sein des groupes musicaux de la capitale congolaise, confronte les variables d'âge, de scolarité, de revenu professionnel de la danseuse et de sa famille pour aboutir à une détermination du métier par la précarité sociale individuelle (intellectuelle) et collective (structurelle) avant de s'appesantir sur les conséquences sociales inhérentes à l'exercice de cette activité. Cependant, sa conclusion lui paraît contradictoire car, constate-t-elle, malgré le faible revenu salarial, la danseuse arbore des toilettes luxueuses ou coquettes, évocatrices d'une prostitution camouflée. Madibwila Itumba (2003), dont l'étude dégage des accointances avec celle de Isabelle Kapinga, n'a pas manqué de mettre en exergue la corrélation entre pratique féminine de la danse, consommation de la drogue, abus sexuels au sein du groupe musical et prostitution en dehors du groupe.

Il relève de toutes ces études que dans le contexte de leur travail, en l'occurrence au sein des groupes musicaux, les jeunes travailleurs sont en quête d'émancipation économique et sociale. Ce que cette réflexion tente de revisiter. Cependant, hormis Madibwila qui l'a à peine effleurée, aucune étude précitée n'aborde la question de gestion et de rapport de force au sein des groupes musicaux qui devrait expliquer d'autres formes d'exploitation des travailleurs(euses) de la danse. Car l'image qu'offre en l'occurrence la femme dans la profession musicale est maquillée de suspicions : qu'elle mène une carrière de chanteuse, de musicienne ou de danseuse, en solo ou en groupe, qu'importe son âge et son talent, elle est inféodée à l'imperium phallocratique pour se maintenir ou émerger (Tsambu Bulu 2001). En considérant l'espace musical populaire en général et celui de la danse en particulier comme un champ (Bourdieu), tout effort d'intelligibilité de la question sous étude va consister à considérer l'économie du travail des enfants et jeunes danseurs au sein des groupes

musicaux à Kinshasa comme ne participant pas uniquement de l'ordre de la quête du profit matériel et financier (économisme), mais aussi, sinon en priorité ou en synergie avec l'ordre de la quête du profit symbolique qu'offre le métier : la célébrité, le prestige, les rêves et plaisirs de voyage pour l'Occident et l'expression d'une passion.

Cette étude se focalise sur le métier de danseuse tout en faisant un clin d'œil à l'enfance masculine à travers un cas insolite, celui d'un enfant de 7 ans devenu star par la danse, afin de montrer l'autre visage du métier. Pour ce faire, quelles sont les déterminations sociologiques et psychologiques à la base du choix du métier de la danse au sein des groupes musicaux modernes kinois ? Comment se définit l'influence des médias dans le choix et l'exercice de ce métier ? À quelles formes d'exploitation sont soumis(es) les travailleurs(euses) de la danse au regard des rapports de force et des agents en présence ? Quels sont les conséquences et risques auxquels s'exposent-ils ? Voilà autant de questions auxquelles tentera de répondre cette étude qui ne manque pas d'évaluer, à l'aune des normes internationales et nationales, la situation d'un travail qui continue à se masquer derrière des apparences ludiques. Ont tour à tour la parole à travers des entretiens semi-directifs : un maître chorégraphe, un agent de casting (recrutement) des danseuses, deux parents ou tuteurs, quatre danseuses et un danseur répartis dans les catégories sociales d'enfants et de jeunes selon le critère d'âge³ de l'ONU. Après avoir situé dans le contexte historique congolais la profession de la danse, intervient l'exposition de 5 cas empiriques des jeunes travailleurs, lesquels cas sont soumis ensuite à la raison sociologique pour comprendre et expliquer les mécanismes sociaux du métier. Une conclusion boucle cette étude qui capitalise les résultats d'études antérieures et n'affiche aucune prétention d'avoir épuisé la problématique du travail des enfants dans le monde musical et de la danse.

La pratique professionnelle de la danse dans la conscience historique de la scène kinoise

La pratique musicale africaine se définit par essence comme une osmose entre le jeu instrumental et le chant qui se dilue dans la danse, en communion avec le public. Musique et danse ne s'excluent pas au point que le chanteur assure à la fois le statut de danseur qui pourrait en même temps s'appliquer à l'instrumentiste et au public. Cette logique s'est transposée dans la musique moderne, à la seule différence, et non la moindre, qu'il s'est creusé un hiatus entre l'artiste ou l'exécutant, placé sur une scène surélevée, et le public, en contrebas, d'où il lui voue une admiration dévote, réduit au rôle passif de consommateur d'une performance préfabriquée. C'est pour lutter contre cette passivité du public que les arts du spectacle comme la musique, recourent aux techniques d'excitation sensorielle du public consommateur afin de plaire à son goût.

Dans les années 1940, à l'aube de la musique populaire urbaine congolaise, des chanteurs comme Antoine Wendo, Baudouin Mavula, Henri Bowane, Léon Bukasa... ont évolué comme des bardes, des individualistes, avant de s'agréger dans des groupes qui de ce fait constituaient des cadres de prédilection pour le spectacle dont la danse

demeure le servomoteur. L'arrivée de la femme sur la scène musicale urbaine au Congo passe par le rôle vocal. Dans un champ artistique d'essence phallocratique, Lucie Eyenga, Martha Badibala, Tekele Monkango, Marcelle Ebibi (Camerounaise), Marie Kitoto... se sont illustrées dans les années 1950 par la profession de la voix plutôt que par la danse. Elles évoluaient, séparément ou en fusion avec leurs pairs masculins, dans les maisons de disque de l'époque : Ngoma, Opika, CEFA, Loningisa, Esengo. La tradition va se poursuivre après l'indépendance. Ainsi va-t-elle se révéler en 1963, au sein d'OK Jazz, la chanteuse Henriette Borauzima (Stewart, 2000:117-118). Elle va se retrouver plus tard (1966) aux côtés de Tabu Ley Rochereau qui, pour des besoins de marketing, la surnomma « Miss Bora » (Stewart 2000:127). Mais bien avant Henriette Bora, Photas Myosotis évolua aux côtés de Tabu Ley au sein du groupe African Fiesta.

Il a fallu attendre l'année 1970, lors du passage de Rochereau à l'Olympia pour que la femme, d'abord employée comme chanteuse, occupe le devant de la scène dans le nouveau rôle spécifique de danseuse dans lequel elle sera sociologiquement minorisée. À la tête de cette révolution dictée par les enjeux du showbiz se trouve Rochereau : *he had (...) opened the door for women to play more substantive roles in the bands*,⁴ note Gary Stewart qui fait encore remarquer que Rochereau voulait ainsi délivrer la scène musicale de l'emprise phallocratique (Stewart 2000:188).

Sur les traces de Tabu Ley Rochereau et de ses *Rocherettes*, la chanteuse Abeti Masikini, dite la Tigresse, n'hésita pas à incorporer des danseuses au sein de son groupe Les Redoutables. C'est avec un spectacle chorégraphié par les *Tigresses* que la madone fit à son tour un triomphe dans le music-hall parisien de Bruno Coquatrix. Franco à son tour s'entoura des *Francoettes* alors que le Trio Madjesi inventa ses *Madjesiennes*. L'existence des groupes essentiellement féminins comme TAZ Bolingo en 1986 n'escamotait pas la nouvelle tradition. Le génie créateur de Tabu Ley, inspiré par Claude François et ses *Clandettes*, fit donc école au point que, malgré une entrée en veillesse de la pratique, il est de mode, à partir de Koffi Olomide et ses *Koffiettes* dans les années 1990, que tous les groupes musicaux kinoïse se relookent en se dotant d'une section chorégraphique composée des danseuses et rarement des danseurs. C'est alors que face aux *Koffiettes* de Koffi, aux filles d'Empire Bakuba et aux *Zaïkorettes* du groupe Zaïko Langa-Langa, de loin plus âgées et à peine sorties de l'adolescence pour quelques-unes, Papa Wemba innove avec les *Fioti-fioti* en 1996. Elles ont quatorze ans au moins et seize-dix-sept ans au plus. L'idée de Papa Wemba à son tour va faire école sur la scène congolo-kinoïse. La scission du groupe Wenge Musica BCBG TT 4x4 en 1997, qui alors ne bénéficiait que des services chorégraphiques d'une seule fille jusqu'à sa mort, met en place deux nouveaux groupes concurrents ayant chacun son armée de danseuses « fioti-fioti » qui finissent par se faire une notoriété nationale et extra-africaine que seule les *Koffiettes* détenaient. À noter par ailleurs que, féminisé à 90 pour cent et éphémère, le métier paraît moins alléchant aux hommes qu'aux filles dont on rechercherait le sex-appeal à l'image des chanteuses comme Tshala Muana et Mbililia Bel qui traînent un passé des danseuses. Les exigences du showbiz tournées vers l'exploitation psychologique du corps de la

femme pour des besoins de marketing et d'audience, le progrès technologique dont est tributaire la technique du vidéoclip imposent à la musique congolaise, de nature festive, de nouveaux enjeux sur la scène physique (salle de spectacle) et/ou virtuel (vidéo, clip). C'est ainsi qu'il faudra noter que jusqu'à ce jour, tous les groupes anciens ou nouveaux, par effet de mode et pour besoin de marketing, s'emploient à utiliser des enfants, adolescentes ou jeunes sur scène et dans les vidéoclips.

Jeunes professionnels de la danse et du spectacle dans les groupes musicaux : exposition des cas

Sous cette section de notre étude se déclinent six cas d'enfants et jeunes répartis selon le sexe autour de deux cas masculins et de quatre cas féminins. Selon l'âge nous avons deux cas d'enfants (moins de 18 ans) et quatre cas de jeunes (au moins 18 ans). Cette conception sémantique trouve sa justification dans les textes institutionnels internationaux tels ceux de l'Unicef alors que certains auteurs partent des critères anthropologiques culturels (F. de Boeck 2004) pour définir si pas l'enfance, du moins la jeunesse. Mais il faudra reconnaître que tous ceux qui se retrouvent dans la fourchette de la jeunesse ont débuté leur métier encore enfants et que cette étude, suivant les exigences méthodologiques, revisite le trajet historique de chaque sujet enquêté. De ce fait, notre étude prend plus en charge la situation sociale de ces danseurs plus en tant qu'enfants que jeunes, car même jeunes, ils ne sont qu'au début de cette étape.

Cas Béni Lomboto

Debout sur ses sept ans (2004), Lomboto, qui vit en famille monoparentale, combine scolarité et danse dans un groupe musical. Il est considéré comme une source d'espoir pour sa mère qui, dès qu'elle a aperçu les talents de son fils à 5 ans, était prête à l'introduire dans le métier. Petite star du showbiz devenue aujourd'hui l'objet des convoitises des grandes stars kinoises, sa mère, qui utilise parfois le « nous » pour exprimer l'opinion commune avec le père de l'enfant, déclare que Lomboto n'est pas à vendre malgré la précarité de sa vie. Voici mes entretiens séparés avec la mère et l'enfant :

Récit de la mère (Bijou Lomboto)

Béni Lomboto a débuté la danse de scène et sa scolarité l'année dernière (2003). Dans son ancienne école, il était à la base du chahut et de la distraction de ses camarades de classe à cause de son vedettariat ; mais parfois c'est la maîtresse elle-même qui à la fin de la classe lui demandait de danser. D'où la décision de l'inscrire dans une autre école où on devait le prendre pour un enfant normal comme ses camarades. À chaque récréation le directeur d'école le place dans son bureau. Ses résultats du premier trimestre font état d'une bonne performance (84 pour cent). Déjà à 5 ans, Lomboto faisait ses premiers pas dans la danse à partir de la maison, devant l'écran de télévision, puis dans la rue. Nous étions alors prêts à aller proposer ses services à Werrason sur la musique de qui il dansait.

La vie de scène de Lomboto commence par ses fréquentations et ses prouesses à l'entrée du bar où le groupe de Félix Wazekwa tient ses séances de répétition. Lomboto a été finalement « engagé » dans le groupe. La télévision bien sûr l'a influencé par le fait qu'il voyait sur le petit écran les danses qu'il imitait. J'ai conféré avec Wazekwa au point de conclure que Lomboto va combiner la danse avec l'école plutôt que d'étouffer son talent. Et Wazekwa soutient et la carrière et l'école de l'enfant. À l'initiative de l'employeur, il était prévu la signature d'un contrat de travail de manière à fixer le salaire de l'enfant... mais sa matérialisation avec l'administration de l'orchestre n'a pas encore eu lieu.

Bien sûr que l'enfant s'est tapé de la popularité au point que quand tu sors avec lui, d'autres enfants parfois vous suivent. À la station de bus, une voiture finit par s'arrêter pour vous embarquer. Il arrive aussi que des visiteurs nous surprennent à la maison, adultes ou enfants. Au début de son vedettariat il subissait certaines agressions de la part d'autres enfants dans le sens de lui ravir de l'argent chaque fois qu'on l'envoyait à la boutique du coin.

Aujourd'hui quand il a une production scénique, je l'accompagne. Pour une production nocturne, il passe toute sa journée au siège du groupe, il s'endort jusqu'à 22-23 heures pour aller, dans la même voiture que le président, au concert qui se termine au petit matin. Il rentre le lendemain au siège pour dormir avant que j'aie le récupérer les après-midi. Il nous raconte des histoires autour des habits, des jouets ou de l'argent reçus. Il me ramène tout l'argent qu'il gagne. À la maison quand ses images passent à la télé, nous les regardons tous et lui-même s'en ravit.

Le métier de Lomboto ne m'aurait apporté qu'un capital social. J'ai été reçue en audience par des ministres et par le Gouverneur de la Ville grâce à Lomboto. Je n'insiste pas sur l'argent parce que l'enfant lui-même ne pense pas à l'argent au point que quand nous l'avons mis à l'épreuve, dans le sens de lui proposer d'aller évoluer dans le groupe de Werrason, sous prétexte de gagner mieux, il refusa d'un trait. Parce que ce qui compte encore pour lui c'est l'art plutôt que l'argent. Que Wazekwa propose de l'amener vivre en Europe, comme tu le dis, serait une bonne chose. Je dois pourtant regretter la convoitise des leaders des autres groupes musicaux, en l'occurrence celui qui nous a proposé un montant de 2 500 \$ et des téléphones cellulaires pour lui « vendre » Lomboto. Mais non, Lomboto n'est pas à vendre, ni de jour ni de nuit, en dépit de ma vie misérable. Il faudra que nous évitions l'erreur de décider à la place et contre la volonté d'un enfant si capricieux. Car s'il refuse de travailler dans tel groupe nous aurions à payer les pots cassés comme déjà chez Wazekwa, il y a des jours où il observe une grève de travail.

Dans l'éventualité d'une somme d'argent importante payée en guise de salaire par son patron, je me proposerais d'aider avec ça les frères, les grands-parents, les petits frères, la famille de Lomboto ainsi que la personne qui a prophétisé sur son avenir.

Récit de Béni Lomboto

Hein! je me prends pour une star, de la manière dont je danse. Dans la rue je me considère comme tout enfant. Je joue. Mais je suis l'objet de curiosité de la part d'autres enfants, comme à l'école. Quand je me regarde dans le clip, esalaka nga ba-genre !⁵ Ce

boulot me fait gagner de l'argent, offert par le public sur scène. Et tout enfant j'ai besoin des cadeaux. Je suis aussi fier des habits que Félix m'emmène de l'Europe. Je ne vais pas le quitter. Dans ma vie je rêve de devenir star. Toujours par la danse. Le concert de nuit me dérange. Cela m'arrange, mais des fois non, je préférerais dormir. Pour ma coiffure (une raie au milieu du front), je suis flatté que ce soit Maître Kula, le coiffeur de Wazekwa. J'aimerais bien aussi chanter, à côté de la danse. En outre, jamais je n'ai séché une séance de répétition. J'ai vraiment du souffle pour cela. Comme c'est le travail que Dieu m'a donné, je n'y puis rien ; je suis obligé de faire le travail en tant que don divin. S'il faudrait opérer un choix, je choisirais la musique et l'école, mais au final l'école.

Cas Nikia

Nikia Masumbuku Miezi, 17 ans, 7 mois (2004) et mère d'enfant, exerce la profession de danseuse depuis deux ans. Elle dévoile les travers sexuels des responsables de groupes dont sont victimes les danseuses. En rupture avec l'école, elle est arrivée à la danse par souci de meubler les temps creux des vacances scolaires, mais y est restée par passion, au grand dam principalement de son père, séparé de sa mère, qui découvre le métier de sa fille à la télévision (vidéoclips).

Récit

Ayant arrêté à 15 ans ma scolarité, j'ai embrassé la danse comme Nyonyo dans le ballet Percussion Molokaï de Papa Wemba. C'était un beau jour, en 2002, en visite chez une amie à Matonge, j'apprendrai par un communiqué télévisé qu'on recrutait des danseuses. Au sein du groupe, je deviendrai, de fil en aiguille, cheftaine des Nyonyo. Mon père a manifesté son mécontentement. Je n'ai pas intentionnellement arrêté mon instruction scolaire à cause de la danse, moins encore du manque de finance, mais c'est arrivé avec la période creuse des vacances que je voulais combler. J'ai essayé puis la danse m'a emballée. Sous prétexte d'aller à l'école, je continuais à participer aux séances de répétitions. Puis est venu le moment où l'on devait tourner des vidéoclips, papa était surpris de voir sa fille à la télévision. J'ai pris la précaution de fuir de chez lui pour me réfugier ici chez ma mère. Celle-ci à son tour manifesta sa désapprobation. Dans ce métier, la chanteuse Abeti Masikini demeure mon idole. Mais ce ne sont là que des influences lointaines.

À la veille d'un voyage pour l'Europe, il était question que douze « maîtres » (sbires)⁶ de Molokaï⁷ couche avec chacune des onze Nyonyo. Je me suis résolue à ne pas m'offrir en holocauste pour le bon plaisir de voir l'Europe. J'ai pris alors pour une main de Dieu la personne qui est venue me proposer le marché de travail dans Dream Team. Papa Wemba pouvait ou ne pas être au courant de cette cabale, mais la personne qui assurait l'administration directe des danseuses était bien dans le coup. Les choses touchant au sexe se font dans tous les groupes. Loin de se dévoiler par la parole, le leader qui a des liens intimes avec une danseuse se démasque par des attitudes. À Molokaï nous étions internées, pour préparer par exemple le voyage de Brazzaville. Celles qui ne le désiraient pas, comme moi, n'étaient pas contraintes.

Dans Dream Team, nous bénéficions d'une petite rémunération au prorata des fonds disponibles dans la caisse car les voyages n'existent pas encore. Après un concert, si tu téléphones en cas de maladie, le groupe est prêt à agir. Au village Molokai, la rétribution n'existait pas. Le salaire mensuel n'existe pas en fait, mais plutôt la manière pour le chef de prendre soin des ses petits en pourvoyant à leurs besoins. Au sujet du contrat de travail, nulle part ailleurs il n'existe. La sécurité sociale n'est d'ailleurs pas assurée dans Viva-la-Musica (Percussion Molokai) où vous êtes abandonnée à votre propre sort en cas de maladie alors que Dream Team en prend soin.

Pour le concert de nuit, chacun y va de par ses propres moyens. Le transport pour le retour est assuré jusqu'au siège, en attendant que le soleil pointe pour que chacun regagne son logis Mon image à la télé me procure une autosatisfaction morale. Mais entre l'argent et la célébrité je place la seconde en première position. Avant d'aller chez une personnalité comme Papa Wemba, tu as le cœur battant la chamade. La première fois que je l'ai salué j'ai craqué, pourtant il n'est pas Dieu. Mais il faut avouer qu'ils sont nombreux à ne lui avoir jamais serré la main. Moi je l'ai fait, j'ai compté parmi ses convives : je garde un souvenir très agréable à propos. Il comptait auparavant comme mon idole à travers ses danseuses [Fioti-fioti], qui ont excité mon envie d'évoluer dans son groupe.

Nos tenues de scène sont normales : pantacourt jusque-là, pantalons ouverts mais avec un linge (« cycliste ») au-dessous, tout ce qui est sexy. Je danse sans avoir pris de la drogue. Je consomme bien sûr de la bière. Mais il n'est pas recommandé de monter sur scène après l'avoir consommée au risque de s'essouffler. Nez percé d'une vis et crayon noir au milieu du front (look indien), je suis pourtant simple. Il faut plutôt me voir dans mes plus beaux appareils vestimentaires : nabetaka ngo lokola nyama.⁸ Je suis de toutes les griffes, de tous les goûts mais je n'expose pas le nombril. Je mets aussi des trucs à mi-cuisses, comme tout le monde sait que je suis danseuse. Il y a des recommandations qui nous sont données pour les soins corporels, et selon la teinte désirée pour sa peau ; mais moi je préfère garder ma peau noire.

L'argent que je gagne sert à pourvoir à mes besoins et à ceux de mon enfant. Je soutiens aussi la maison (maman), dans la mesure du possible. Je sais que ce travail finira par me récompenser. Rentrer à l'école devient difficile car la musique coule dans mes veines.

Cas Rachel

Danseuse dès l'âge de 13 ans chez Papa Wemba, Rachel Omole a une trajectoire professionnelle de quatre ans qui l'a conduite à se balader à travers trois groupes différents. Orpheline de mère, elle retrace la fortune et l'infortune de son métier grâce auquel elle prend parfois en charge la scolarité de ses frères, et sa grand-mère chez qui elle vit même au vif de l'union de ses parents. Mais son discours sur la politique de rémunération paraît trop sérieux.

Récit

C'est à 13 ans (2000), en 3^e secondaire, que j'ai débuté ma carrière chez Papa Wemba. Nous y sommes allées avec Nikia, une amie du quartier [Yolo-Nord]. J'ai préféré aller chez Papa Wemba parce qu'il embauchait les petites filles (Nyonyo). Mon oncle m'a

sermonnée jusqu'à me soumettre à deux alternatives : l'école ou la danse. Mon choix a été clair et reste opposable à tous les projets de la famille. J'ai opté pour la musique qui est une alternative pour assurer mon avenir. Je peux terminer ma scolarité mais où trouver de l'emploi ?

Dès mon enfance je dansais à l'église, comme majorette des cérémonies de mariage jusqu'à me retrouver chez Kester Emeneya via chez vieux Bokul.⁹ La télévision a beaucoup joué dans mon choix de carrière. La chanteuse Mukangi « Déesse », que je meurs d'envie d'égaliser, a constitué mon modèle. J'étais plutôt fan de Reddy Amisi, puis de Kester Emeneya par ma mère, son aduletrice qui fréquentait aussi ses concerts. J'ai gardé en mémoire beaucoup de ses chansons de par ma mère. Je ne considère pas le leader du groupe avant tout comme mon idole, mais bien comme mon patron.

La musique est un travail. Après le test, le recrutement mais assorti d'aucun contrat de travail. Le salaire était insignifiant dans le premier groupe à tel point que ça ne pouvait permettre d'acheter un linge. Dans Victoria le salaire est conséquent. On me paie de l'argent qui puisse me permettre parfois de supporter les frais de scolarité de mes petits frères. Victoria Eleison a garni ma garde-robe, m'a procuré un poste téléviseur, du mobilier, un petit congélateur. Je suis encore petite mais j'épaule la maison à la taille de ma bourse. D'un maximum de 100\$, la prime est payée à la fin de chaque mois comme après chaque apparition scénique. Au bout du mois je touche plus ou moins 250 US\$.

Pour un concert qui se termine tard la nuit, on nous ramène au Ranch¹⁰ où nous avons nos couches. Le staff administratif ou les proches du patron nous ont assez rebattu les oreilles avec leur trafic d'influence. J'en suis déjà aguerrie. Je leur réponds que mes compétences professionnelles et l'avis du président vont militer pour faire partie de la délégation pour l'Europe. La tournée de Victoria en Angola m'a permis de gagner, par les congratulations des diamantaires congolais sur le podium et le salaire, 3 000\$, rien que par la danse. Dans les conditions où tu as beau faire preuve de talents sans jamais être du voyage, tu es prête à boire du poison. Quand je me regarde à la télévision, j'ai des frissons émotionnels. Ma propre scène de danse en gros plan, me procure quelque chose d'inexplicable. A la maison ces passages télévisés font hurler les gens de plaisir. C'est alors que je fais passer la musique aux décibels supérieurs, les gens me laissent chanter et danser au milieu du salon. Au moindre zapping, je me fâche !

J'ai quitté Viva-la-Musica à cause du maître chorégraphe et encadreur des Nyonyo qui me harcelait, malgré mes plaintes auprès de vieux Bokul qui n'avait pourtant pas réagi à la hauteur de la gravité des faits. Et j'étais visionnaire : on danse, on fait des spectacles mais l'on ne bénéficie pas d'argent, entre-temps la peau noircissait. J'ai perdu ma riche chevelure pour répondre aux exigences du look imposé. Notre vieux-là [patron du groupe], il est chic en termes de formation professionnelle, mais ne rétribue pas. On dansait, on était soumise à des exercices physiques éprouvants, on noircissait, la somme de toutes ces souffrances non compensées m'a contrainte à plier bagages.

Dans Dream Team [faction de Victoria Eleison], au fil du temps j'ai été la première de toutes les danseuses à rendre le tablier : aucun voyage, toujours travailler pour le bon plaisir de Mambo [manager et financier de ce nouveau groupe] qui ne faisait

jamais des libéralités. Je pris ainsi la résolution d'abandonner le métier de la danse qui n'avait plus d'attrait sur moi. Il était alors important que je renoue avec l'école dont l'abandon a provoqué la colère de mon père. Le pasteur de notre église prenait cette fois-ci la charge de ma scolarité. L'esprit s'étant une fois de plus révolté, j'ai renoué avec la danse en intégrant Victoria Eleison D.T.D.B., une grande formation qui élève mon statut en me faisant découvrir le monde.

Contre le tract en scène, les danseuses de Victoria consomment de la bière. Que mes collègues qui s'enivrent de chanvre se départent de cette pratique physiquement avilissante. L'opinion de la rue est telle que beaucoup de gens me déconsidèrent à cause de ce métier. Quand au look, il est de bon ton de garder la décence au lieu d'exposer son nombril. Je m'offre en contre-exemple du look des danseuses : aucune fioriture comme le piercing du corps, sauf celui du nez et cette touche de crayon.

Propos de la grand-mère et tutrice de Rachel

Mes convictions religieuses militaient pour la musique chrétienne. Mais devant sa préférence pour la danse profane, j'en suis désarmée. Après tout c'est sa vie. Tire-t-elle des dividendes de son travail ? Moi plutôt je n'en vois pas. Parce que c'est un métier sans lendemain et limité par l'âge. Quand bien même elle m'achète des habits, me donne de l'argent ou subvient à mes besoins.

Propos d'une sœur à Rachel

Nous sommes auréolés de prestige par les images télévisées de Rachel. Même quand la tante passe dans la rue, elle est reconnue comme parente de Rachel. Que son patron prenne soin d'elle, car on trouve aujourd'hui des danseuses qui disposent d'un parc automobile. Elles ont bénéficié d'une chance énorme par le voyage d'Angola. Elle est rentrée avec beaucoup d'argent qui aurait pu lui procurer une voiture Mercedes ou une demi-parcelle.

Cas Hermione

La belle Hermione a 20 ans, extasiée de danse en dépit du fouet de son père, colonel de surcroît. Son court parcours professionnel (3 ans) reste pourtant rocambolesque. Sans détours, sauf à quelques exceptions près, elle a donné l'essentiel de sa vie de danseuse à travers laquelle elle a même séjourné en prison par obstination de voir l'Europe et mourir.

Récit

J'ai commencé à l'école où j'excellais comme danseuse lors des fêtes scolaires. Pendant la récréation, on formait avec les camarades un groupe de danse dans lequel les garçons jouaient la batterie. Le venin de la danse m'a depuis lors empoisonnée jusqu'au jour où une amie, vivant près du village Molokaï, me proposa de m'emmener auprès de Lambio-Lambio.¹¹ J'accueillis favorablement la proposition parce que c'est de là, grâce aux Fioti-fioti, que part ma passion pour la profession. J'ai formulé la demande et réussi au test avant d'être engagée contre paiement de 30 \$ au maître chorégraphe. Mais en tant que cousine à sa femme (nièce de mon père), j'ai bénéficié d'une réduction des frais. C'était en 2001, à 17 ans, en 2^e année secondaire.

J'ai par la suite quitté [ce groupe de Papa Wemba], pour Dream Team où j'ai retrouvé Nikia, Rachel... toutes transfuges du village Molokai. N'y voyant pas l'avenir en rose, j'ai plié bagage pour Empire Fondation de Boeing. Aussitôt entrée, je faisais partie du voyage du groupe le surlendemain dans le Bas-Congo, au Cabinda (Angola). Rentré à Kinshasa, le groupe traverse le fleuve pour Brazzaville, avant de s'envoler pour l'Europe via le Cameroun. C'était en 2002. À l'aéroport de Maya-Maya, nous sommes aux arrêts à cause de l'usage de faux documents, ce qui nous coûte un mois d'emprisonnement à Brazzaville. Au sortir de cette incarcération, nous avons encore tenté de partir pour l'Europe. Nous avons ensemble cette fois-ci franchi l'étape de Brazzaville jusqu'à Douala. Sur place, une partie de la délégation traverse les mailles du filet, une autre est interceptée. Nos documents sont saisis et sommes obligés de séjourner à l'aéroport jusqu'au jour de rapatriement. Entre-temps, le président du groupe se trouvait déjà en Europe, et à Kinshasa le reste du groupe était en débandade. Je suis restée « méditer » chez nous à la maison. Je vais alors me résoudre à aller tenter ma chance chez Werrason, d'autant plus que là il est hors de question de voyager dans la clandestinité. Chez Werrason, je fis encore sensation. Un mois après mon nom est aligné sur la liste pour le voyage de Pointe-Noire. De retour à Kinshasa, le groupe prépare le voyage de Londres. Mais mon état de santé ne me permet pas de faire partie de la délégation. J'attends de me requinquer pour reprendre du service.

Je vis toujours chez mes parents, scandalisés par mon option. Mais malgré les sanctions physiques très sévères qu'ils m'ont infligées, je suis restée impavide au point qu'ils se sont fatigués. À la base de mon départ de chez Papa Wemba, une calomnie des collègues qui vont rapporter à ma cousine que je sortais avec son mari [maître chorégraphe]. C'était vraiment malséant au point que chacune de nous (ma cousine et moi) est montée sur ses chevaux. Je pris la décision de m'en aller. Dans Dream Team j'ai constaté beaucoup de désordre, rien de sérieux et trop d'embrouille. On vivait dans l'espoir des voyages qui ne venaient pas, aucun salaire malgré le travail acharné. Le refoulement à mi-chemin de l'Europe du personnel d'Empire Bakuba a motivé aussi mon départ comme celui de tant d'autres : « Muana na muana bendana ! ». ¹² J'ai même une amie, Mamie, ensemble nous avons vécu la mésaventure de Douala. Après avoir opté pour Quartier Latin (Koffi Olomide), elle a bénéficié d'un voyage en Europe et aujourd'hui ses images défilent dans tous les clips et CD du Monde Arabe. C'est ainsi que moi aussi de mon côté je bosse dur et persévère.

Le patron Boeing payait le « salaire » chez lui, mais il reste un secret personnel. Il n'était pas mensuel mais au rythme des productions scéniques. Chez Papa Wemba, n'étaient payés que les frais de transport au retour d'une séance de répétitions. Les sollicitations sexuelles des danseuses par les encadreurs des groupes ne s'apprécient que selon le libre arbitre de chacune.

Par ailleurs le retour sur le banc de l'école me paraît impossible aujourd'hui depuis que je me suis plongée dans la danse. Aller encore m'asseoir sur le banc de l'école deviendrait trop lourd pour moi, surtout pas ici à Kinshasa. Peut-être là-haut [Europe]. Aucune envie de changer de travail. Le mariage viendra à son temps, quand je me serai lassée de la danse. Plus d'un pense que les danseuses sont des ndumba, tshel, bula, ¹³ c'est plutôt une autre réalité. La danse est un métier, la prostitution en est un autre. Si sur le lieu de travail nous laissons à découvert le nombril – c'est bien

normal! -, à la cité nous devons nous habiller avec décence au risque d'indisposer la société. Les recommandations pour l'esthétique corporelle sont fondées sur la propreté, l'élimination des tâches sur la peau et les soins appropriés pour le maintien de son teint d'origine. L'argent gagné par mon travail me sert à couvrir mes dépenses de toilette pour mon glamour. Il m'arrive aussi, de mon gré, de dépanner la maison en nourriture. Mes voyages m'ont procuré de l'argent ; à ce jour j'ai tout dépensé.

Cas Patricia

Issue d'une union matrimoniale dissolue, Patricia Kasa est élevée par sa mère. A 14 ans, elle a abandonné l'école pour embrasser la danse chez Papa Wemba. Elle se dit, voilà 5 ans, heureuse de son métier grâce auquel elle soutient sa mère, ses frères et bénéficie de l'aura de son patron considéré avant tout comme son idole.

Récit

Tout est parti du divorce de mes parents. Papa nous a abandonnés, mais je poursuivais ma scolarité tout en étant animée d'amour pour la danse. D'abord engagée dans des mouvements de jeunesse catholiques, j'ai chanté dans la chorale, même en dehors de l'église. En tant que majorette, j'ai beaucoup dansé dans des cérémonies de mariage jusqu'au jour où je suis devenue Nyonyo, à 14 ans, parmi les premières de la série. C'était un beau jour de l'année 2000, en uniforme de classe, je me laissais aller à la danse sur la voie publique quand tout à coup un homme au volant de sa Mercedes me proposa de m'accompagner le lendemain à Molokai. Ce qui m'extasia de plaisir au point que j'ai séché l'école ce jour-là.

Le maître chorégraphe des Nyonyo (papa Seigneur) me posa les conditions d'embauche : une somme d'argent et l'autorisation parentale écrite, la condition sine qua non. Maman refusa d'écrire. Une aînée du quartier se chargea de la tâche. Le problème se posa alors au niveau de la signature, car je presentais qu'on pouvait convoquer les parents. J'ai arrêté le stratagème de faire signer mon cahier de devoirs scolaires à maman afin de lui permettre d'imiter sa signature. *La stratégie réussie, j'étais retenue sur la base d'un test et débutai mon travail après paiement d'une somme de 30\$.*

Maman n'était pas du tout d'accord, mais alertée un jour, comme toute la maisonnée, par le passage de mes images à la télévision, elle a donné son feu vert, sur foi de destin divin. Papa qui ne vivait plus avec elle était au courant de mon métier via le même média et la voix des autres jusqu'au jour où il m'appelle sur mon portable pour me fixer rendez-vous chez maman afin de me prodiguer des conseils : j'ai pris les bons et rejeté les mauvais.

Je suis aujourd'hui hébergée chez Lambio-Lambio. Je n'avais jamais arrêté mes études (troisième secondaire) à cause du manque de finance, mais par passion pour la danse. Je n'ai aucun modèle, mais la télévision m'a beaucoup influencée à travers les Fioti-fioti. Je suis donc devenue Nyonyo, effectuant des voyages et capable de me prendre en charge, d'engager des frais ne fût-ce que pour la scolarité des jeunes frères, le loyer et tous les biens meubles de notre maison familiale. Il n'est pas dit que je soutiens à 100 pour cent les frais d'études de mes frères et sœurs, mais à partir de mon salaire j'allège la tâche à maman.

Le salaire, si insignifiant soit-il, existe. Il faut alors remercier Dieu pour cette compensation à la sueur versée. Il n'y a pas de régularité dans son paiement, mais en fonction d'apparitions scéniques. Papa Wemba, je le considère d'abord comme mon idole, ensuite mon patron. Mon idole parce que c'est une célébrité internationale. Et j'ai la chance d'être à ses côtés : Elekelaka ngai !¹⁴ Pour le premier face-à-face j'ai eu des très forts frissons. 2004, à la sortie de Papa Wemba de la prison parisienne, le groupe, dont quatre danseuses, l'a rejoint en Angola. Beaucoup de compatriotes venus au concert nous ont estampillés de billets de banque sur le visage [...], c'était chouette! Au total j'ai gagné 300\$ du public, mais je me tais sur le chiffre de la rémunération mensuelle. J'ai ramené du voyage 1 000\$. Les matolo¹⁵ existent aussi dans le métier, comme, à l'opposé, ce tribut payé aux vieux et particulièrement à celui ou celle qui t'a appris la danse au sein du groupe. La télévision m'a sorti de l'anonymat, mais ce n'est pas pour autant que je préfère le succès à l'argent. En cas de voyage (pas encore pour l'Europe), s'il est annoncé que tout le monde sera de la délégation, l'esprit d'un chacun est très serein. Au cas contraire, ça donne toujours du kipelekese¹⁶ avant la publication de la liste.

Le look de danseuse doit plutôt traduire l'humilité. Moi d'ailleurs je n'aime pas être reconnue comme telle n'eût été, peut-être, le piercing du nez. Ni l'habillement, ni la teinte de la peau me trahissent. Or dans plusieurs groupes, on se décape la peau. Néanmoins Papa Lambert [Lambio-Lambio] nous a imposé un style unique de cheveux : les dreadlocks. La rue colporte bien des ragots sur les danseuses qu'elle qualifie de putes, des tshels, moi je ne le suis pas. Aucun gêne sur ma tenue de scène ou de travail, car pour bien danser je dois porter une tenue légère. Je suis prête à faire des entailles sur les flancs du pantalon afin de laisser libre court aux mouvements des jambes. Notre danse se nomme nkila mogrosso,¹⁷ et j'ignore les raisons qui ont motivé la puissance publique à la censurer ; mais nous, nous continuons à l'exhiber. L'État s'est fatigué. Moi j'aime bien cette danse. Mon comportement sur scène n'est pas fonction des volutes de fumée du chanvre ou de la cigarette. En plus, dès que le staff s'en aperçoit, tu es exclue parce que les deux produits coupent le souffle. Nous conditionnons le corps par l'entraînement physique. Disons tout de même que je consomme un peu de bulles euphorisantes de la bière.

Approche compréhensive et explicative des récits

Les cinq récits précédents se présentent comme des tableaux des résultats d'enquête sur un échantillon à choix raisonné à partir duquel je me suis essayé à comprendre et à expliquer l'activité infantile et juvénile de la danse au sein des groupes de musique populaire kinois. La lecture critique de ces tableaux renseigne sur la situation du métier, à savoir les trajectoires individuelles des agents, le contexte social global (national) et familial des agents, les conditions de travail et la satisfaction y relative en rapport avec les motivations individuelles et les pesanteurs sociales (familiales, professionnelles, économiques...) qui dévoilent les formes d'exploitation, parfois insoupçonnée, dont sont victimes ces agents. Entre-temps, il s'impose que, loin d'un juridisme (moralisme) pseudosociologique, la réalité sociale en cause soit objectivement critiquée ou améliorée à l'aune d'instruments juridiques internationaux et nationaux sur le travail des enfants et du contexte social et culturel spécifique.

Contexte social global du travail des enfants et des jeunes à Kinshasa

L'effilochage du tissu économique national à la suite de la faillite d'un État postcolonial prédateur, qui a aussi ouvert les vannes aux puissances étrangères et à leurs institutions financières d'appauvrissement (FMI et Banque Mondiale) en gage de la pérennité des dirigeants locaux au pouvoir, a généré une misère sociale sans précédent au Congo/Zaïre dès la seconde moitié des années 1970 (zaïrianisation) jusqu'aux années 1980 (politique d'ajustement structurel). Les tentatives de redressement économique, social et politique du pays à partir d'une transition politique dont les règles du jeu seront définies par la Conférence nationale souveraine en 1991-1992, convoquée sous le coup de la perestroïka africaine, n'ont pas produit les résultats escomptés. Non seulement parce que la transition, ouverte par le discours présidentiel du 24 avril 1990, est manquée, mais aussi parce que « l'idéal démocratique masque de plus en plus mal le détournement des aspirations populaires par une classe politique que déchire et rassemble à la fois la quête des honneurs, du pouvoir et de l'argent » (De Villers et Omasombo 1997:4^e p. de la couverture). Et lorsque le 17 avril 1997, Laurent-Désiré Kabila, à la tête de l'Alliance des forces démocratiques pour la libération du Congo (AFDL) relance la transition, c'est sans compter avec les conflits internes et les guerres avec les voisins des Grands Lacs- sous l'ombre desquels se masquent les puissances étrangères- qui l'ont militairement aidé à se hisser au perron du pouvoir à Kinshasa. Sa gestion autiste et nationaliste a conduit à son assassinat le 16 janvier 2001 et à sa succession par son fils sous escorte de quatre adjoints (vice-présidents). Ce qui a privatisé et fragilisé davantage l'État et institué la précarité sociale.

À cause donc d'une crise récurrente, ayant provoqué à travers les pillages militaro-populaires (1991 et 1993) et les multiples guerres d'agression des pertes d'emploi, beaucoup de familles se sont disloquées, séparées géographiquement, déplacées de l'est à l'ouest du pays au point que Kinshasa va démultiplier le nombre d'enfants de la rue, d'enfants déscolarisés. En conséquence, nombre d'entre eux se sont engagés dans la prostitution, la mendicité forcée, la violence (armée) et le processus de travail informel ou la pratique de petits métiers. D'autres, dopés par les images musicales vertigineuses que déversent à longueur de journées et de nuits les médias en inflation numérique à Kinshasa, rêvant de célébrité, d'Europe et forts de leur talent artistique, vont se lancer dans la musique ou la danse qui semble offrir l'ascension sociale la plus rapide, c'est-à-dire un raccourci pour la vie (Manimba 2000) et pour le pouvoir dont l'accès par la voie politique et économique formelle reste verrouillé. À ce titre, il était déjà dit que

[sur] le plan sociétal, la musique bénéficie de l'amour inconditionnel du grand public et constitue, à l'instar du football, un canal d'ascension sociale très prisé ; elle attire particulièrement des enfants issus de milieux pauvres, à peine scolarisés et décidés à conjurer la crise en misant sur leurs talents. Animés d'une rage de vaincre (et de convaincre), ces enfants sont prêts à tout pour sortir de l'anonymat, obtenir la reconnaissance du public kinoïse, le droit de cité et, surtout, le pouvoir (Tsambu Bulu 2004:211).

Cette conclusion est corroborée par celle d'une enquête sur l'exploitation économique et sexuelle des enfants menée en octobre 2002 à Kinshasa par la Ligue de la

Zone Afrique pour la défense des droits des enfants, des étudiants et des élèves (Lizadeel) qui notait :

Il est (...) symptomatique de constater que dans la panoplie des métiers dont rêvent ces jeunes, avenir du pays, ils citent fréquemment : « vedette de théâtre ou de musique ». « Et la musique! N'est-ce pas devenu chez nous, le raccourci pour devenir riche, ou du moins, pour s'afficher avec de grosses limousines, des villas dans les quartiers chics et des courtisan(e)s à longueur des journées ? (Lizadeel 2003:17 et 18).

Telle est la toile de fond sur laquelle se construisent les pratiques sociales qui conduisent au processus de travail juvénile, particulièrement dans le secteur de la danse au sein des groupes de variétés.

Profil sociologique des travailleurs(es) de la danse

Le sexe, l'âge, la scolarité, la parure, la profession, l'emploi et le revenu des parents, leur statut matrimonial... constituent des propriétés sociales qui renseignent sur la vie d'un individu en société, son comportement, ses habits, sa position dans un champ spécifique. J'ai observé que sur l'ensemble des 5 cas de danseurs échantillonnés, 3 cas sont constitués d'enfants, c'est-à-dire des moins de 18 ans, et les 2 autres des individus qui ont atteint ou dépassé l'âge minimum de 18 ans pour ne plus porter le statut d'enfant, en vertu de la Convention Internationale des Droits de l'Enfant,¹⁸ ratifiée par la R.D.C. Or faudra-t-il admettre une évidence selon laquelle à travers leurs trajectoires respectives, les sujets de l'enquête ont, tout enfants, commencé la danse, d'abord comme loisir, pour plus tard entrer- toujours comme enfants- et grandir dans le métier. Qu'ils soient « enfants » ou « jeunes », ils traversent tous, sauf Lomboto, la période d'adolescence : « qui se situe entre l'enfance, qu'elle continue, et l'âge adulte » ; « qui débute vers douze-treize ans et se termine vers dix-huit à vingt ans (...) selon les sexes, les conditions géographiques et les milieux socio-économiques ». Sur le plan psychologique, cette période de crise et de troubles « est marquée par la réactivation et l'épanouissement de l'instinct sexuel, l'affermissement des intérêts professionnels et sociaux, le désir de liberté et l'autonomie, la richesse de la vie affective » (Sillamy 1979:13). C'est en définitive, enfants ou jeunes, des catégories et des forces sociales aux limites d'âge, de rôle, d'ethnicité, de religion, de classe... imprécises, mais « des constructions sociales et culturelles » (De Boeck et Honwana 2000:5-6).

Je peux encore, à la lumière des données en présence, alléguer que c'est en pleine enfance et/ou adolescence (ici de 6 à 17 ans) qu'on entre dans le métier de la danse et du spectacle, en bravant l'autorité parentale, en optant pour le choix de la liberté, au détriment de l'école. Ainsi ai-je eu à noter d'abord la pratique de l'école buissonnière chez Nikia et Patricia, et finalement la rupture totale avec l'école chez tous les danseurs, excepté le petit Lomboto qui combine encore avec bonheur les deux. Pourvu que ça dure ! Mais doit-on déplorer l'enfermement qu'il endure dans le bureau de la direction de son école pendant la récréation. Il n'est pas préparé psychologiquement à supporter le poids de son vedettariat précoce. Par ailleurs, le

recours au travail de la danse au détriment de l'école trouve entre autres sa justification dans la justesse des propos ci-après :

Rachel : « J'ai opté pour la musique qui est une alternative pour assurer mon avenir. Je peux terminer ma scolarité mais où trouver de l'emploi ? » (Entretien).

Hermione : « Le retour sur le banc de l'école me paraît impossible aujourd'hui depuis que je me suis plongée dans la danse. Aller encore m'asseoir sur le banc de l'école deviendrait trop lourd pour moi, surtout pas ici à Kinshasa. Peut-être là-haut [Europe] » (Entretien).

Dans la sex-ratio des danseurs, la majorité, soit 4 contre 1 est du genre féminin par rapport au genre masculin. Ce que la danse en tant que métier spécifique, sauf pour le maître chorégraphe, est féminisée à 90 pour cent, et que dans la mentalité du milieu, ce sexisme professionnel confère peu de prestige aux hommes. Il faut donc noter que les danses congolaises et d'Afrique centrale sont à forte connotation sexuelle, sollicitant à grand renfort d'énergie le roulement des hanches. De ce fait, les jeunes qui se sont lancés dans ce métier sont pour la plupart soupçonnés de perversion sexuelle, c'est-à-dire d'homosexualité.

Par ailleurs, à l'âge du début de la profession, le souci de répondre avant tout à une vocation, la quête d'honneurs, d'escapisme en Europe et de célébrité par les médias paraissent plus expressifs que la quête de capital économique qui n'intervient que dans la maturation physique et sociale des agents. Cela peut être illustré par les propos de Hermione :

Je vis toujours chez mes parents qui ont été scandalisés par mon option. Mais malgré les sanctions physiques très sévères qui m'ont été infligées, je suis restée imperturbable au point qu'ils se sont fatigués (Entretien).

La situation socio-familiale montre que 4 danseurs sur 5, sans distinction de sexe, sont issus d'unions familiales libres, dissolues (parfois par la mort d'un parent) ou monoparentales. Cette situation matrimoniale des parents met l'enfant en totale liberté, surtout lorsqu'il n'est placé que sous la garde ou la tutelle de sa mère ou grand-mère (Lomboto, Rachel, Patricia, et Nikia qui a fui de chez son père), sous-entendant ainsi une crise d'autorité et un rabais de chance de scolarité complète justifié aussi par la faiblesse du pouvoir économique de la femme.

Le rôle du médium télévision devient central dans l'émergence de la vocation de danse et du travail, ou l'homogénéisation de trajectoires professionnelles. Ainsi tous les jeunes travailleurs sont-ils venus dans le métier à partir de la séduction suscitée par les images de danse et le pouvoir symbolique que la télévision confère d'abord aux vedettes de la chanson prises pour idoles, ensuite aux danseuses qui ont marqué l'histoire passée ou récente de la scène musicale. Même pour Patricia qui se dit sans modèle, elle reconnaît pourtant l'influence des *fioti-fioti* à partir de la télévision. Et les obstacles dressés par sa mère ont sauté devant le plaisir esthétique de voir défiler les images de sa fille à la télévision. La mère de Lomboto a aussi dit : « Déjà à 5 ans, Lomboto faisait ses premiers pas dans la danse à partir de la maison, devant l'écran de télévision, puis dans la rue (...). La télévision bien sûr l'a influencé par le fait qu'il voyait sur le petit écran les danses qu'il imitait ».

Mépris de la loi en matière du travail de la danse

L'engouement de la jeunesse kinoise vers la musique n'est pas sans susciter des interrogations sur les conditions de travail auxquelles elle reste soumise, dans un monde où les rapports de force entre l'employeur (leader-président de groupe) – en position de dominant – et le personnel – en position de dominé – n'obéissent à aucune règle du jeu écrite et officielle, mais à celle propre au champ musical et intériorisée par les agents du champ. Car, par exemple, dans ces ensembles musicaux, « la gestion est du ressort exclusif du président qui, pour ce faire, s'entoure d'un véritable état-major composé « des serviteurs attachés à sa personne... des employés qu'il a embauchés ou... des favoris et des familiers qui ne sont pas propriétaires, c'est-à-dire qui ne sont pas possesseurs de plein droit des moyens de gestion... » (Tsambu Bulu 2004:194-195). Les patrons d'orchestre sont donc, en dernier lieu, seuls détenteurs du droit d'embauche ou de révocation, sans se plier à aucune contrainte de texte.

À l'engagement d'une danseuse, il n'y a aucun texte qui puisse sanctionner cet acte alors que l'acte de suspension ou de révocation, souvent abusif, serait notifié. Ici, à la faveur peut-être de la nature spécifique d'un travail qui s'apparente au jeu et au soutien à l'éclosion des talents, l'âge de travailler pour un enfant, élevé à 16 ans¹⁹ n'est jamais, a priori, pris en compte. Mais au sein du groupe Viva-la-Musica, par exemple, on sollicite la présence d'un parent avant de sanctionner l'engagement tacite d'une danseuse. Ce qui n'est en fait pas une condition *sine qua non*. Or là où le bât blesse, c'est lorsque certains parents, accompagnés de leur enfant, vont jusqu'à harceler le patron de Viva-la-Musica en lui proposant de la main-d'oeuvre, misant ainsi sur les opportunités de voyage en Europe pour leur fille, et sur le profit matériel à tirer de son travail. En vertu de l'article 2 de la Commission nationale de la censure des chansons et des spectacles, celle-ci se charge, entre autres, « de veiller à la sauvegarde (...) des bonnes mœurs dans les chansons et spectacles [concerts, films vidéo, DVD, etc.] produits en public ou à l'intention du public » en RDC. Ainsi ces spectacles ne doivent-ils pas « inciter à la débauche, à la prostitution (...), à la délinquance ou à toute autre tendance nuisible à la société » (Journal Officiel 1989:21). Or, au vu de l'âge des danseuses, du caractère lascif des danses qu'elles exécutent et des tenues qu'elles arborent sur scène, on ne rechignerait pas à l'idée qu'elles sont utilisées à la pornographie.²⁰

La non-signature d'un contrat de travail a trouvé malicieusement, chez les patrons de groupe, une justification d'après laquelle on se demande de quel droit faut-il embrigader des gens qui exercent un métier libéral. Pareille stratégie de lutte sur le champ musical et d'accumulation du capital économique par le leader-patron peut trouver son fondement dans la jurisprudence, car aucune des parties n'a jamais tenu à respecter les clauses d'un contrat dans ce monde-à-part musical congolais. L'absence de contrat de travail qui garantisse le salaire et la sécurité sociale de l'employé ne gênerait pas l'application *a contrario* d'un principe sacré par lequel la demandeuse d'emploi est sommée de payer un montant de 30\$: ce qui ressort des récits des danseuses qui ont évolué au sein de Viva-la-Musica ou sa sous-branche Percussion Molokai.

Dans tous les groupes kinois, en dépit des propos très aménagés, bien contrôlés et teintés d'amour-propre de Nikia, Rachel et Patricia, le salaire est une fiction face

à un système où les employés vivent d'expédients à l'issue d'un concert. Patricia semble dire qu'il existe, mais se gêne de donner le montant. Pour Nikia, qui se trouve dans la situation d'un groupe qui ne voyage pas encore, le « salaire mensuel n'existe pas en fait, mais plutôt la manière pour le chef de prendre soin des ses petits (...) ». Cette auto-infantilisation traduit la complicité du dominé à sa propre domination. Et en cas d'un concert sponsorisé par une société brassicole de la place, le gros du cachet revient au président-fondateur qui se taille automatiquement la part du lion. Récapitulons en disant que la réalité est telle qu'en dépit de la boulimie financière du patron, aucun groupe n'est en mesure d'assurer un salaire mensuel à son personnel, car le système en place ne le permet pas. Ce sont les opportunités de tournées internationales, les *matolo* ou *bendaski* qui aident à soigner leur look et à entretenir l'illusion. Et lorsque les tournées internationales font défaut, elles laissent place au nomadisme artistique du personnel, particulièrement des danseuses.

Par ailleurs, le travail des enfants et adolescents à des heures indues s'entache des risques du fait que non véhiculés ou non accompagnés à leur retour de travail, ils peuvent subir viol, agressions ou extorsions. Or les variétés ont tendance à se tenir la nuit. Même s'ils se produisent en « matinée », les groupes congolais sont fichés (à l'extérieur) comme n'ayant jamais du respect pour le temps dans leurs programmations scéniques. Le travail de nuit de Lomboto peut nuire à son développement physique et mental. Et pendant ou en dehors de ces spectacles, de jour comme de nuit, la consommation d'alcool (reconnue par Nikia, Rachel et Patricia) et de drogue (j'en suis témoin oculaire) pour lutter contre le tract est une pratique qui fragilise la santé physique et mentale des enfants et des adolescents, près de devenir facilement des toxicomanes.

La consommation d'alcool et d'autres drogues accroît également le risque d'être victime de violence sexuelle. Après avoir consommé de l'alcool ou de la drogue, les femmes ont plus de mal à interpréter les signes de danger et à agir en conséquence pour se protéger. La consommation d'alcool peut aussi placer les femmes dans des endroits où elles risquent plus de rencontrer un agresseur potentiel (Krug et al. 2002:175).

Exploitation économique, sexuelle et violence symbolique sur les danseuses

L'absence de salaire supra évoquée, qui justifie le système des *matolo*, constitue une des formes d'exploitation dont sont victimes les enfants et jeunes qui besognent dans la danse au sein des groupes de variétés. Malgré l'agilité qu'ont eue Rachel et Patricia à brandir respectivement les montants de 3 000 et 1 000\$ rapportés d'une tournée de leurs groupes en Angola, elles n'ont pas eu le culot d'étaler au grand jour le montant de leur salaire mensuel afin de ne pas se couvrir de ridicule. L'instinct de conservation a poussé Rachel à avancer des chiffres irréels (250 \$) à titre de salaire, encensant *ipso facto* son employeur. Patricia comme Hermione n'ont pas à leur tour voulu dévoiler ce qu'elles considèrent toutes comme un « secret professionnel ». La mère du petit Lomboto, pense en aparté que son fils reste victime d'une exploitation économique, même si elle se refuse à le « vendre » aux enchères.

Le récit d'un ancien membre du staff d'un groupe de variétés kinoïses éclaire davantage tout ce qui vient d'être évoqué sur les conditions du métier de la danse :

À l'issue d'une séance de répétitions, on te donne 300 à 400 FC²¹ et te dit que l'orchestre est un « centre de coopération ». ²² Une fois dedans, essaie de te construire un réseau de relations, un monde à toi composé des gens de l'extérieur qui de temps en temps peuvent te soutenir financièrement : C'est ton salaire car on te répète le statut institutionnel de « centre de coopération ». Alors qu'un musicien, un chanteur, visible en permanence sur le podium, ne bénéficie pas de salaire, *a fortiori* pour une fille venue en position de faiblesse. Ce qui arrive ce que les filles sont obligées d'avoir un copain à l'extérieur et un autre à l'intérieur de l'orchestre (...) Après un concert, on donne quelque chose, mais à quelle régularité se succèdent ces spectacles par mois ? Ce qu'on donne reste vraiment insignifiant. L'une des causes, c'est la faiblesse du cachet : pour un concert à la Fikin, on peut proposer au patron du groupe 1 000 à 1 500 dollars. Si tu as du succès, on te respecte ; au cas contraire, ça devient l'affaire du service de marketing du sponsor. Parce qu'en fait dans ce domaine les sponsors sont devenus eux-mêmes des producteurs camouflés chacun derrière son homme de main : jeune Kinoïse, courageux, à qui on demande de créer sa maison de production de façade. Suivant le programme de sponsoring de spectacles, il lui est demandé de faire une proposition des concerts mais qui soit profitable aux agents de marketing afin qu'ils défendent le projet au sein du conseil d'administration de l'entreprise-sponsor. (...). Par voie de conséquence, ils vont soutirer leur pourcentage de l'argent libéré par l'entreprise et la solde est payée au producteur qui à son tour doit aménager la part qui revient au leader du groupe à titre de cachet, 3 à 5 000 dollars. À son tour le leader va faire ses calculs : « d'abord le droit de X ». (...) X c'est lui-même en tant que patron de l'orchestre. Vous êtes 40 personnes hormis lui-même. Il retire 50 pour cent du montant et vous laisse la moitié à vous partager entre quarante personnes, en réalité entre plus que ça puisqu'il faut compter le « staff », et si ce dernier est malhonnête, il ne rétribuera pas les gens comme il faut, parce que les membres du staff ont eux-mêmes leur famille à nourrir (entretien avec Serge Makobo).

Dans la logique d'un patron de groupe pris d'abord pour idole par ses employées danseuses (cas Patricia, Nikia vis-à-vis de Papa Wemba), et dans une vie professionnelle bâtie à l'espoir d'un voyage à *lola*,²³ toutes les conditions sont réunies pour subir la domination (exploitation) économique dans cette compétition autour des intérêts spécifiques du champ musical. Mais cette forme d'exploitation, économique, ne doit pas voiler une autre qui est sa conséquence et se fonde sur la violence symbolique exercée par le patron-idole et détenteur de la clé de *lola* : c'est l'exploitation sexuelle - que seules Nikia et Hermione ont avouée - de la danseuse au sein du groupe sous forme de soumission érotico-morale à l'autorité du leader avant tout et/ou de ceux qui l'entourent. Car le refus de satisfaire à la luxure du patron, pris pour idole, de se soumettre au droit de cuissage, fait miroiter la menace de licenciement, de rater son embauche ou d'exclusion de la liste de voyage pour l'Europe où sourirait la chance d'embrasser le « bonheur », sinon de (re)démarrer une carrière dans la prostitution. Nikia a réveillé la conscience publique sur une « tentative » de viol collectif des danseuses par des sbires afin, d'après l'argument brandi, d'être

alignées sur la liste de voyage dans son ancien groupe. Patricia a avoué : « En cas de voyage (...), s'il est annoncé que tout le monde sera de la délégation, l'esprit d'un chacun est très serein. (...) Ça donne toujours du *kipelekese* avant la publication de la liste ». Hermione a dû traverser trois groupes à la quête de voyage pour l'Europe en dépit de la mésaventure de Brazzaville et de Douala. Rachel a indiqué que ne pas se retrouver sur la liste de voyage se vit comme un drame : « Dans les conditions où tu as beau faire preuve de talents sans jamais être du voyage, tu es prête à boire du poison ».

L'entourage du leader, le staff et les autres membres du personnel artistique et technique (parents ou familiers du leader, chanteurs et musiciens, recruteurs de danseurs, maître chorégraphe, sbires ou portiers...) une frange de dominés dans la classe de dominants, chacune des catégories sociales joue sa carte dans ce jeu érotique auquel la rue, en traitant les danseuses de *tsbels*, n'est pas dupe ; car nombreuses se recrutent à partir des milieux de vie libertins : les hôtels, les night-clubs ou les foyers dissolus aux mœurs relâchées. A fleur d'âge, servant de support de marketing, de packaging de spectacle ou des vidéoclips par leur glamour ou sex-appeal qui laisse libre cours à la concupiscence que connotent déjà leurs danses sensuelles, les danseuses exercent une violence métaphorique sur le public (Tsambu Bulu 2001:23). Par conséquent, à l'intérieur ou à l'extérieur du groupe, le harcèlement sexuel, le trafic d'influence, les grossesses (in)désirables, les avortements commandités constituent le lot quotidien de la travailleuse de la danse dans les groupes de variétés à Kinshasa. Kambilo (2004), maître chorégraphe, en témoigne :

Quand elle vient vers le groupe, la fille doit au départ s'adresser à moi après avoir franchi le portail gardé par des « maîtres ». Elle passe d'abord son test avec le maître chorégraphe, mais le dernier mot reviendra au leader-patron du groupe. Dans le groupe où il est mal payé, le sbire de sécurité placé devant le portail pourra bien se jouer de la demandeuse d'emploi sans que finalement elle soit présentée auprès des responsables. Il ira jusqu'à lui exiger des faveurs sexuelles contre des promesses fallacieuses de soutenir son dossier auprès du leader. Il y a bien sûr aussi des maîtres chorégraphes qui tombent dans les mêmes travers. Le staff qui entoure le président n'en est pas non plus excepté. Car je dis que ces choses arrivent voire par les très proches du leader qui essaient de convaincre la demandeuse qu'ils talonnent le chef et vivent dans son pré-carré. Ils promettent monts et merveilles en cas de faute de travail lourde ou de voyage. Pourtant ce sont des abus que la réalité mettra à nu.

Au chapitre des coulisses du processus de recrutement et de casting, non dévoilées par les récits de nos enquêtées par amour-propre et souci de conserver leur capital symbolique (honneur), notre enquête a révélé d'autres formes de stratégies mobilisées pour capitaliser le profit sexuel du champ musical, à savoir des pratiques d'intimidations exercées sur la candidate à l'emploi, sous prétexte de rechercher sur sa peau des vergetures ou une poitrine en faillite, afin de la déshabiller moralement. Ainsi, à en croire Serge Makobo (entretien) :

Il y a dans la foulée des filles qui, avant même d'être recrutées, auront couché avec une série d'individus. Huit filles sur dix passent sous les fourches caudines avant de bénéficier de l'emploi. Malgré le talent, si tu brilles de beauté, tout le monde dans le

groupe se précipite pour se baigner le premier [dans ton bassin] parce qu'après ce serait trop tard dès lors que le patron lui-même se serait saisi du dossier : la danseuse deviendrait alors une chasse gardée du leader obligé de prendre régulièrement sa cure de jouvence.

En octobre 2004, le procès fortement médiatisé du chanteur Koffi Olomide, accusée par ces anciennes danseuses d'avoir abusé d'elles, ne peut que conforter l'argumentation d'abus sexuels sur les danseuses qui vivent dans l'enfermement permanent ou occasionnel.²⁴ Et les exemples sont légion des danseuses rendues grosses par leurs patrons (potentiels proxénètes à la fois), ou les proches du patron, même si, dans de rarissimes cas, certaines ont trouvé la voie (provisoire) du mariage. D'autres ont même été mises à contribution pour rendre malléable un producteur redoutant les risques d'insuccès financier d'un spectacle à l'Olympia par exemple. En dépit du rapport de force inégal, l'exploitation sexuelle ne fonctionne toujours pas comme des abus subis mais parfois comme des stratégies mobilisées par la danseuse afin de se maintenir dans le groupe et continuer, en restant dans les grâces d'un patron hissé sur le socle d'idole, à bénéficier des profits du champ musical tels les voyages en Occident. Mais ce point de vue paraît invraisemblable.

Exploitation économique du travail de la danse par la famille

Brisons l'amnésie sur le cas *supra* évoqué de Papa Wemba qui a argumenté d'abord devant la Commission nationale de censure des chansons et spectacles, puis devant la télévision de l'encombrement humain provoqué devant le siège de son groupe par des parents qui lui apportent leurs enfants pour un poste de danseuse au sein de son groupe. Motivés par la pauvreté économique, misant sur les opportunités de voyage de leurs enfants pour l'Europe, ces parents se livrent à un trafic symbolique de leurs progénitures afin d'en tirer des dividendes sur la sueur de leur front. L'enquête a donc prouvé que les 4 enfants et jeunes travailleuses de la danse subviennent aux besoins de leur famille. Ainsi Rachel a-t-elle déclaré qu'elle prend en charge sa grand-mère, la scolarité de ses frères ou sœurs. Sans être obligée, Hermione arrive à soutenir leur foyer en cas de disette, et Patricia, logée par l'employeur, vient en aide à sa mère sur les rubriques du loyer, de la scolarité des ses cadets, outre qu'elle a meublé leur maison. Nikia pourvoit à ses besoins personnels et aux soins de sa fillette tout en soutenant occasionnellement leur famille monoparentale. Seule la raison d'âge et/ou l'absence potentielle de rétribution matérielle font que Béni Lomboto ne soit pas un petit forçat du travail de la danse au profit de sa famille (monoparentale). Néanmoins, outre que les petites enveloppes d'argent qu'il rapporte de son lieu de travail, ou de l'audience de ses parents à la mairie de la ville et au ministère des mines sont gérées par sa mère, les projections sur sa réussite financière éventuelle font déjà de Lomboto un enfant économiquement exploité par sa famille. Car il n'y a pas deux manières de comprendre la déclaration suivante de sa mère :

Mais dans l'éventualité d'une somme d'argent importante payée en guise de salaire par son patron, je me proposerais d'aider avec ça les frères, les grands-parents, les petits-frères, la famille de Lomboto ainsi que la personne qui a prophétisé sur son avenir.

Donc, malgré la résistance qui eût existé au début, l'on voit clairement dans la plupart des cas des jeunes gens précocement programmées, consciemment ou inconsciemment, pour servir de soutien matériel à leur famille en cas de réussite financière par le travail exercé. La pauvreté des parents devient alors un des facteurs essentiels qui envoient les enfants au travail, cautionne leur exploitation et les abus dont ils sont victimes de la part de l'employeur.

Si les employeurs n'étaient pas prêts à exploiter les enfants, le travail des enfants n'existerait pas. Les parents des enfants travailleurs sont souvent au chômage ou sous-employés, recherchant désespérément un emploi et un revenu sûrs. Pourtant c'est à leurs enfants que l'on offre des emplois. Pourquoi ? Parce qu'on peut les payer moins cher, bien sûr (Enda 1997:142).

D'où l'inversion des rôles où l'on voit les enfants et jeunes au travail de la danse soutenir les ménages et la scolarité des leurs frères et sœurs, meubler la maison, payer le loyer... en lieu et place des parents. C'est donc en priorité pour le bien-être des parents que nos jeunes travailleurs de la danse s'activent alors que, comme le recommande l'Unicef, le bien-être de l'enfant « doit l'emporter sur tous les autres intérêts, y compris ceux de la famille. Le principe qui prévaut est 'les enfants d'abord' » (Enda 1997:256), comme l'a si bien chanté Félix Wazekwa (2001).

Conclusion

La présente étude sur le métier de la danse et du spectacle au sein des groupes musicaux de variétés a démontré qu'à Kinshasa les tranches sociales appelées enfants ou jeunes constituent une catégorie sociale et culturelle très dynamique. En quête (précoce) d'autonomie, d'affirmation et d'autoréalisation face à la crise sociale totale qui sévit en RDC, les jeunes Kinois, particulièrement les filles, se sont rués vers un métier qui fonctionne en toute liberté vis-à-vis des normes éthiques et professionnelles telles que codifiées par les législations internationales et nationales en matière de travail et des droits de l'enfant. Dans cette anomie sociale, les formes d'exploitation que les jeunes travailleuses de la danse subissent sont principalement d'ordres économique et sexuel, comme l'ont démontré ou effleuré les études antérieures de Kapinga, Madibwila et Ilunga.

Mais quoique tributaires de la pauvreté matérielle des parents qui tirent en partie profit du revenu professionnel précaire de leurs progénitures, les travailleuses de la danse sont loin de tomber dans l'économisme face au besoin de répondre à une vocation (voir leurs premiers débuts ludiques à la danse) et à la quête de célébrité qui guident au départ le choix du métier, en plein cursus scolaire ou pas. D'où l'impératif de relativiser les motivations économiques et de renforcer la tendance vers la réalisation d'une vocation artistique et du rêve (endormi) de l'Eldorado occidental. C'est dans ce contexte qu'il sied de comprendre l'émotion de la *Fioti-fioti* Patricia (non comprise dans l'échantillon) qui déclarait : « L'Europe me plaît beaucoup, il y a des gens de toutes les races ici. Je remercie Papa Wemba parce qu'il m'a amené (sic) en Europe pour la danse, je ne croyais pas dans ma vie qu'un jour je poserais le pied ici. » (www.fioti.free.fr).

Aussi, dans ce métier du showbiz très fréquenté par les filles, où le corps fait partie de capital, l'utilisation du corps manipulé physiquement (piercing du nez et/ou du nombril, tatouages, maquillages) et virtuellement (effets spéciaux), du sex-appeal et du travail de la danseuse dans les vidéoclips et à la télévision, plutôt que de paraître comme une force de travail non rétribuée, est perçue comme du loisir soft par le consommateur qui oublie l'effort physique engagé et investi par la danseuse. Elle (utilisation) procure cependant un capital symbolique à l'intéressée en terme de starisation à partir de laquelle elle pourra se construire un capital économique à travers les *matolo*, si dérisoires soient-ils, ou dans une prostitution à peine camouflée. En d'autres termes, le rêve des lendemains meilleurs en termes d'opportunités de voyage pour l'Europe mythifiée, la célébrité et le prestige immédiats gagnés grâce aux médias (télévision, vidéoclips) favorisent dans la durée l'exploitation économique et sexuelle des danseuses au sein et en dehors des groupes musicaux qui les emploient. En définitive, il n'est pas loin de qualifier de pire forme de travail²⁵ l'inféodation des danseuses à la luxure du patron, lui-même potentiel proxénète devant un public séduit par leurs attraits physiques et performances musico-scéniques qu'il croit transposables sur d'autres scènes de la vie.

Les leurres et le caractère ambulante de ce métier sont tels qu'ils détournent les enfants et jeunes de l'école, ce qui affaiblit davantage leur position au sein du champ musical, les condamne à la pauvreté intellectuelle au point de ne pas disposer des stratégies nécessaires pour la conquête des intérêts spécifiques du champ. Ils ne disposent alors que de leur talent naturel et/ou de leur sex-appeal. À la fin de leur carrière, de surcroît très éphémère, les danseuses éprouvent alors de la peine à se resocialiser. Certaines se sont converties en serveuses de café en Europe, d'autres se sont recyclés sur les carrières de diamant à Lunda Norte (Angola), nombreuses (re)deviennent filles-mères.

Par ailleurs, il faut savoir établir les limites exactes entre travail et encadrement des jeunes talents. Les enfants danseurs qui s'engagent trop tôt à mener une vie d'adulte (travail de nuit) risquent un déséquilibre psychologique et social en l'absence d'un encadrement conséquent. Cette critique est nuancée par l'argumentation très logique de la vedette Félix Wazekwa au sujet de Béni Lomboto qui s'essaye déjà au chant en dehors de la danse :

Dans l'art nous avons les aveugles et les infirmes. Même dans les cirques, on voit les animaux amuser le public, mais l'on ne dira pas pourtant « pourquoi exploite-t-on les animaux qui devraient rester dans leur site naturel ? ». On naît avec le talent. Et c'est vrai qu'à Kinshasa nous ne sommes pas habitués à encourager les talents. C'est un enfant qui pourra grandir avec son talent. À l'âge adulte, il fera son chemin. S'il sera musicien, il n'aura pas opéré un mauvais choix. C'est de l'art! Prenons l'exemple du chanteur Wendo [80 ans en 2005], nous devrions encore nous dire : « Pourquoi faisons-nous chanter un vieux ? » Or dans le domaine de l'art, il a sa place (...). De même dans la peinture on ne s'insurgera pas contre l'exposition d'un tableau réalisé par un enfant ou un vieux ! Beaucoup de carrières s'arrêtent à 30-35 ans comme en foot, mais en musique on arrive jusqu'à 90 ans, pourvu qu'on garde la maîtrise de son art (...) (Wazekwa 2004).

En somme, cause de déperdition scolaire, la musique joue aussi bien un rôle socialisateur. « On note le cas d'enfants de [la rue] qui se sont 'recyclés', l'espace d'un matin, dans la musique et se sont produits comme danseurs en Europe » (Tsambu Bulu 2004:208). Certaines danseuses ont réussi à se construire de la renommée et à ramener voitures et biens matériels de leurs voyages professionnels en Occident. Néanmoins, le rôle socialisateur de la musique ne doit pas nous imposer un silence sur la réalité, quand elle apparaît abjecte, du travail des enfants et jeunes dans la danse et le spectacle au sein des groupes musicaux de variétés. A ce titre, je formule quelques suggestions qui, loin de condamner en bloc ce travail, doivent plutôt penser à le repenser et à le réglementer selon les normes en vigueur et le contexte social et culturel spécifique en RDC. Pour ce faire, je propose la création des clubs et écoles de danse qui loueraient les services ou d'où l'on recruterait les danseuses (enfants, adolescentes) le temps d'un spectacle, d'un tournage de clips, et ce sous l'autorité morale du responsable du club ou de l'école. Ce dernier est censé accompagner l'équipe en cas de déplacement du groupe hors du pays. On éviterait alors de considérer la danse, la musique comme un métier de raccourci dans la vie. Le respect obligatoire d'un minimum de degré de scolarité classique (6 années primaires) avant de fréquenter l'école de danse. Je préconise en même temps la réglementation du travail en matière d'éthique et du contrat qui devrait fixer le salaire payable aux parents pour les enfants de moins de 16 ans. À la Commission nationale de censure des chansons et spectacles de veiller aux heures, au contenu et à la diffusion des spectacles où interviennent des enfants et adolescents comme chanteurs, musiciens, animateurs ou danseurs. Mais l'inefficacité partielle d'une pareille mesure se trouve dans l'hypertélédiffusion des clips internationaux qui frisent le strip-tease et dont les enfants et adolescents se comptent parmi les fidèles consommateurs. L'interdiction de la consommation d'alcool et de drogue aux jeunes artistes devrait rimer avec celle d'utiliser le spectacle d'enfants et adolescents dans les spots publicitaires sur les boissons alcoolisées et la nicotine. Je pense aussi qu'il faille appliquer les textes légaux internationaux tels que ratifiés par l'État congolais sur les droits et le travail de l'enfant. D'où le besoin immédiat pour la RDC de se doter d'un code de protection de l'enfant afin de combler le vide juridique en la matière. Mais en définitive, toutes ces mesures ne seront porteuses d'effets qu'à partir d'une lutte tous azimuts contre la pauvreté socioéconomique et intellectuelle de la population, et de l'encadrement efficace des enfants au foyer ou sans foyer, à l'école et pendant les vacances.

Notes

1. L'expression *fioti-fioti*, tirée de la langue kikongo, a pour synonyme ici *kamoke* en swahili. Littéralement elle signifie « très petite » à cause de l'âge de ces petites filles prostituées qu'elle sert à désigner. Mais il a fallu attendre que Papa Wemba popularise l'expression à travers le phénomène des filles mineures danseuses au point de faire des « Fioti-fioti » une marque déposée.
2. Les filles aux seins fermes, expression empruntée à la profession diamantaire pour identifier des gemmes très petites (De Boeck 2004:177). Cette définition est complétée

par celle de la danseuse Patricia dans son récit. Les *Nyonyo* sont plus jeunes que les *Fioti-fioti*, une génération qu'elles ont remplacée. Pour Patricia Kasa, « *Nyonyo* signifie les petits cristaux de diamant. Nous sommes de très petites filles, qui exhibent des danses simples, capables d'emballer même les patrons dans leur costume-cravate. Nous disons encore *Nyonyo* parce que jamais ces cristaux ne se vendent isolément, mais en vrac afin qu'ils gagnent en poids. Voilà pourquoi nous dansons toujours en équipe de dix » (Entretien).

3. D'après l'article 1 de la Convention Internationale des Droits de l'Enfant, par exemple, l'« enfant s'entend de tout être humain âgé de moins de dix-huit ans, sauf si la majorité est atteinte si tôt, en vertu de la législation qui lui est applicable » (<http://www.droitsenfant.com/cide.htm>).
4. Il avait ouvert la porte à la femme afin de lui permettre de jouer un rôle plus substantiel dans les groupes musicaux.
5. Expression argotique pour dire : ça me transporte vers un autre état.
6. Ce sont les sbires qui existent dans tous les groupes musicaux. Ils ont une formation dans les arts martiaux – d'où le qualificatif de « maître » – et sont proposés à la sécurité de la résidence du leader, du leader (garde du corps), du siège du groupe et de ses membres. Le leader peut les utiliser pour les basses besognes telles qu'aller semer le désordre dans le camp opposé, passer au tabac un dissident. Ce qui justifie aussi leur ancienne appellation de « gorilles ».
7. Siège artistique de Papa Wemba, au 42A, rue Kanda-Kanda. À l'image de la République de Kalakuta du Nigérian Fela, Papa Wemba va créer en 1977 le Village Molokaï en plein Matonge en forgeant un acronyme à partir de quelques noms de rue de son quartier : Masimanimba, Oshwe, Lokolama, Kanda-Kanda, Inzia. On est donc loin des îles Molokaï de Père Damien et ses lépreux.
8. Je suis d'une science animale dans le domaine de la mode.
9. Autre nom de scène de Papa Wemba.
10. Résidence du leader, siège du groupe et lieu où se déroulent les séances de répétitions de Victoria Eleison. C'est, par souci de globalisation, un rapprochement onirique avec le monde américain médiatisé par Hollywood à travers, notamment, la série télévisée *Dallas* qui avait connu un succès retentissant à la télévision congolaise en 1982-1983.
11. Sobriquet tiré de son prénom Lambert. Il est maître chorégraphe, créateur, formateur et encadreur des *Fioti-fioti* et des *Nyonyo* dans le groupe de Papa Wemba dont il assumait symboliquement la présidence jusqu'à sa dissidence en 2005.
12. Que chacun tire son épingle du jeu ; que chacun s'en aille là où il trouvera mieux.
13. Variété de sens ou de catégories pour désigner la prostitution féminine. Cf. le texte de José Bazanzi : « Problématique de la prostitution infanto-juvénile à Kinshasa : cas des 'tshels' ».
14. Ça dépasse toujours mon entendement.
15. Libéralités financières obtenues par voie qui frise la mendicité. Au sein du groupe Cultur'A Pays-Vie, on fait surtout usage du terme *bendaski*, du lingala *kobenda* : tirer, soutirer (de la poche d'autrui, mais pas à son insu).
16. Terme du lingala argotique pour dire : ne pas savoir à quel saint se vouer.
17. Forgé du kikongo (*nkila*) et de l'italien (*grasso*), ce terme signifie littéralement grosse queue. La gestuelle de la danse et l'état orgasmique qu'elle évoque font penser que cette queue n'est rien d'autre que le phallus.
18. Cf. note 3.

19. Cf. l'avant-projet du code de protection de l'enfant congolais (Secrétariat permanent du Conseil national de l'Enfant, Direction de la protection de l'enfance au Ministère de la condition féminine et famille, débaptisé, en 2008, Genre, enfant et famille.
20. Le protocole facultatif onusien à la Convention relative aux droits de l'enfant, concernant la vente d'enfants, la prostitution des enfants et la pornographie, du 26 juin 2000, définit à son article 2c la « pornographie mettant en scène des enfants toute représentation, par quelque moyen que ce soit, d'un enfant s'adonnant à des activités sexuelles explicites, réelles ou simulées, ou toute représentation des organes sexuels d'un enfant, à des fins principalement sexuelles » (www.droitsdelhomme-france.org).
21. ±2\$US en novembre 2004, soit 1\$=380FC.
22. Dans le sens où le terme « coopération », devenu « coop » en lingala argotique, signifie opération suspecte, illicite ou informelle dans le contexte de lutte pour la survie et de la débrouille au quotidien en RDC.
23. Paradis, tel quel les Kinois mythifient l'Europe.
24. Il arrive que les danseuses soient logées chez l'employeur, et vivent ainsi sous la protection de sa garde rapprochée censée se comporter en eunuques. Cette formule d'enferment est presque d'application chez tous les leaders de groupe en cas de séjour européen pour éviter l'évasion d'une fille, ou lors du « maquis » (période de travail ardu à huis clos qui généralement précède la sortie d'un nouveau groupe ou d'un groupe reformé), et inclut alors le personnel artistique du groupe dans son ensemble.
25. la Convention sur les pires formes du travail des enfants (Genève 1999) les définit à l'article 3d comme « les travaux qui, par leur nature ou les conditions dans lesquelles ils s'exercent, sont susceptibles de nuire à la santé, à la sécurité ou à la moralité de l'enfant ». (<http://www.droitsenfant.com/telecharge/pires-formes-travail-1999pdf.pdf>).

Références

- Biaya, T., K., 2002, *Enfant en situation de conflit armé et de violence urbaine*. Bibliographie annotée et signalétique, Série des monographies, Dakar: CODESRIA, 63 p.
- De Boeck, F., 2004, « Être shege à Kinshasa : les enfants, la rue et le monde occulte », in Theodore Trefon (éd), *Ordre et désordre à Kinsbasa. Réponses populaires à la faillite de l'État*, Cahiers Africains n° 61-62, Tervuren, Paris: MRAC/ L'Harmattan, pp.173-191.
- De Boeck, F. et Honwana, A. (éd.), 2000, « Enfants, jeunes et politique », *Politique africaine*, n° 80, décembre, 110 p.
- De Villers, G. et Omasombo Tshonda, J. (éds.), 1997, *Zaire. La transition manquée (1990-1997)*, Tervuren/Paris: Institut Africain-CEDAF/L'Harmattan. (Cahiers Africains, n° 27-28-29), 302 p.
- Enda T. M., 1997, *Emploi, travail et droit de l'enfant. « Dossier documentaire »*, Dakar: Enda-La Documentation Centrale, 332 p.
- Entretien avec Kambilo Kasongo, Kinshasa, 25 décembre 2004.
- Entretien avec Serge Makobo, Kinshasa, 24 novembre 2004.
- Entretiens avec Rachel Omole et avec sa famille, 4 décembre 2004.
- Entretien avec Nikia Masumbuku Miezi, Kinshasa, 4 décembre 2004.

- Entretien avec Patricia Kasa, Kinshasa, 24 décembre 2004.
- Entretiens avec Bijou et Béni Lomboto, 23 décembre 2004.
- Entretien avec Hermione, 24 décembre 2004.
- Focus group avec les parents de Reagan, Kinshasa, le 27 décembre 2004.
- Inswan Sabakar, F., 2004, *Impact de la musique congolaise moderne sur l'éducation de la jeunesse kinoise*, Travail de fin de cycle, Faculté des Sciences Sociales, Administratives et Politiques, Département de Sociologie et Anthropologie, Université de Kinshasa, manuscrit en cours.
- Journal Officiel de la République du Zaïre, « Ordonnance n° 89-091 du 12 mai 1989 portant création d'une Commission Nationale de Censure des Chansons et Spectacles », in *Journal Officiel de la République du Zaïre*, n° 10 du 15 mai 1989.
- Kambilo, K., entretien à Kinshasa, 7 décembre 2004.
- Krug, E. G., Dahlberg, L. L., Mercy, J. A., Zwi, A. et Lozano-Ascencio R. (ed), 2002, *Rapport mondial sur la violence et la santé*, Genève: OMS, 376 p.
- « Le travail des enfants », http://www.droitsenfant.com/travail_ampleur.htm , 7 mars 2008.
- Lizadeel (ed.), 2003, *Situation des droits de l'enfant en République Démocratique du Congo*, Kinshasa: Lizadeel, 66 p.
- Madibwila Itumba, P., 2003, *Étude sociologique du travail de danseuse dans la musique congolaise moderne*, Travail de fin de cycle, Faculté des Sciences Sociales, Administratives et Politiques, Département de Sociologie et Anthropologie, Université de Kinshasa, 44 p.
- Manimba, N., 2000, *L'impact de la fille danseuse dans la société kinoise*, Travail de fin de cycle, Faculté de Psychologie et Sciences de l'Éducation, Département de Psychologie, Université de Kinshasa, inédit.
- Sillamy, N., 1979, *Dictionnaire de la psychologie*, Paris: Librairie Larousse, coll. Les dictionnaires de l'homme du XXe siècle, 319 p.
- Stewart, G., 2000, *Rumba on the River. A History of the Popular Music of the Two Congos*, London, New York: Verso, 436 p.
- Tsambu Bulu, L., 2001, « Les images socioculturelles de la femme dans la musique congolaise moderne », *Alternative*, n° 007, Kinshasa, pp. 19-24.
- Tsambu Bulu, L., 2004, « Musique et violence à Kinshasa », in Théodore Trefon (éd), *Ordre et désordre à Kinshasa. Réponses populaires à la faillite de l'État*, Cahiers Africains n° 61-62, Tervuren, Paris: MRAC/ L'Harmattan, pp. 193-212.
- Tshisekedi, I. K., 2002, *Situation des adolescentes danseuses d'orchestres modernes de Kinshasa*, Travail de fin de cycle, Faculté de Psychologie et Sciences de l'Éducation, Département des Sciences de l'Éducation, Université de Kinshasa, inédit.
- Wazekwa, F., 2001, « Les enfants d'abord », CD *Signature*, JPS Productions, Paris.
- Wazekwa, F., 2004, « Entretien sur Tropicana TV », Kinshasa, 7 novembre.
- www.droitsenfant.com/cide.htm, *Convention Internationale des Droits de l'Enfant*.
- www.droitsenfant.com/telecharge/pires-formes-travail-1999pdf.pdf.29, *Convention sur les pires formes du travail des enfants (Genève 1999)*.
- www.droitsdel'homme-france.org, *Protocole facultatif à la Convention relative aux droits de l'enfant, concernant la vente d'enfants, la prostitution des enfants et la pornographie mettant en scène des enfants, fait New York le 25 mai 2000*.
- www.fioti.free.fr 17 avril 2004.

