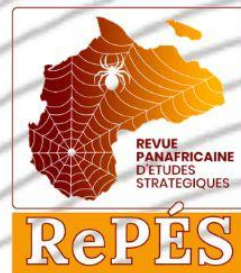


K.Y. YANTŪMBI

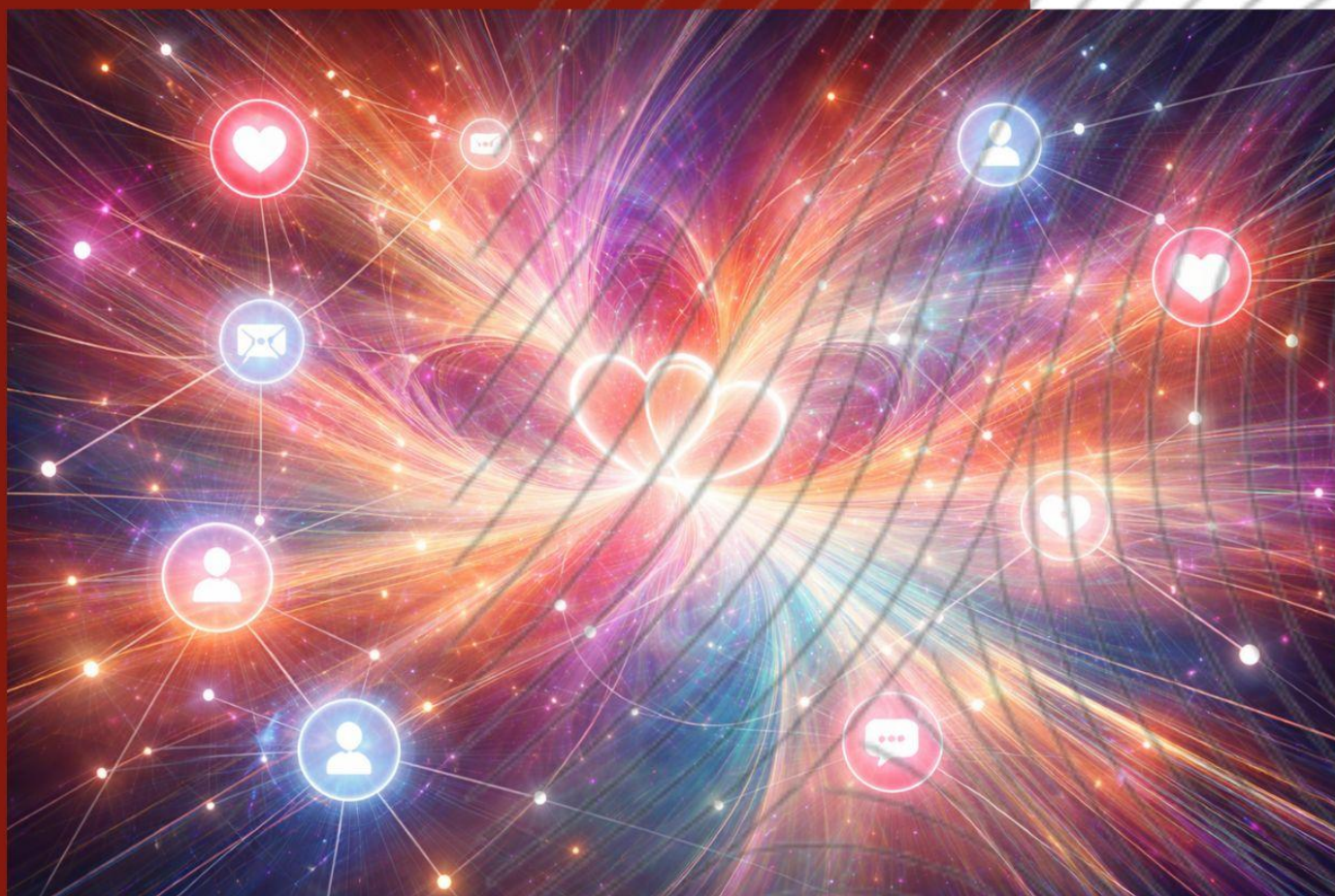
ORCID ID : 0009-0008-1417-6898

Love ya RS d'Innoss'B.

*Entre scène et ombre, le couple
à l'épreuve de l'attachement
diffracté*



HORS-SÉRIE N° 2,
VOLUME 1
JANVIER 2026



ISSN 3134-6790



3134-6790

3134-6782 3134-6804

www.repes-online.org

Notice éditoriale

La **Revue Panafricaine d'Études Stratégiques** (RePÉS) est une revue à Comité scientifique (<https://repes-online.org/comitescientifique.php>) ; elle est publiée par les Presses Universitaires Panafricaines (PUP) qui, en tant que maison d'édition, sont une structure de l'Université Libre Panafricaine (ULP). Les articles reçus sont examinés par le comité éditorial qui en vérifie la double conformité à la ligne éditoriale et/ou, s'il s'agit d'un article soumis dans le cadre d'un numéro thématique, au thème. Ensuite, les textes font l'objet d'une évaluation en double aveugle par, au moins, deux experts indépendants (*peer reviewers*), choisis pour leur spécialité au regard du sujet abordé dans l'article. Pour être retenus, les textes doivent satisfaire aux exigences scientifiques, méthodologiques et éthiques de la revue. Le comité éditorial se réserve, le cas échéant, le droit de demander aux auteurs des révisions substantielles avant validation définitive.

Mentions légales/Impressum

Le droit de la propriété intellectuelle et artistique n'autorisant, aux termes de ses dispositions pertinentes, d'une part, que les « copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective » et, d'autre part, que les analyses et les courtes citations dans un but d'exemple et d'illustration, « toute représentation ou reproduction intégrale, ou partielle, faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause, est illicite ». Cette représentation ou reproduction, par quelque procédé que ce soit, constituerait donc – conditions positives et éléments indifférents pris en compte – une contrefaçon passible de sanctions en vertu de la loi, notamment l'Ordonnance-loi n° 86-033 du 05 avril 1986 portant protection des droits d'auteur et des droits voisins.

L'autorisation d'effectuer des reproductions (par reprographie ou tout autre procédé technique) doit être obtenue auprès de l'éditeur ou auprès de ses ayants-droits ou de ses ayants-cause.

Par ailleurs, l'utilisation des marques, noms des produits, noms communs, noms commerciaux, description des produits, etc., même sans qu'ils ne soient mentionnés de façon explicite dans les publications des Presses Universitaires Panafricaines ne signifie en aucune manière que ces noms peuvent être utilisés sans restriction à l'égard de la législation sur la protection des marques et des marques déposées. Toutes les marques et produits des marques qui seraient mentionnés dans ce livre demeurent sous la protection des marques et des marques déposées et sont l'entière propriété de leurs détenteurs respectifs.

Les informations bibliographiques complémentaires de ce texte sont disponibles auprès des Presses Universitaires Panafricaines qui, en tant qu'éditeur, en détiennent les droits, faisant enregistrer ses publications dans les livres de la Bibliothèque Nationale du pays où se trouve son siège.

Licence de diffusion :

La revue adopte une politique de diffusion ouverte. Sauf indication contraire, les articles sont publiés sous licence : *Creative Commons Attribution* – pas de modification, pas d'utilisation commerciale (CC BY-NC-ND). Cette licence permet : la lecture, le téléchargement, le partage non commercial, avec obligation de citer la source, sans modification du contenu. La revue peut adopter d'autres licences Creative Commons selon les besoins des auteurs ou des partenaires institutionnels.

Pour citer ce texte :

YANTŪMBI, K.Y. [2026] : « *Love ya RS d'Innoss'B. Entre scène et ombre, le couple à l'épreuve de l'attachement diffracté* », in *Revue Panafricaine d'Études Stratégiques*, Hors-série n° 2, vol. 1, janvier, Presses Universitaires Panafricaines, Lubumbashi/Kinshasa (e-Version), pp. 1-27.

© 2026, RePÉS/PUP
Presses Universitaires Panafricaines,
Lubumbashi/Kinshasa, R.D. Congo.
Téléphone : +243 995 355 995.
Courriel : repes@ulp.ac | pup@ulp.ac
Dépôt légal : (en cours).
ISSN 1 : 3134-6790 (e-Version).



Presses Universitaires
Panafricaine



Université Libre Pa-
nafricaine



Sommaire

Résumé/Abstract.....	1
Mots-clés	1
1. Introduction.....	1
2. Entre esthétique de la retenue et poétique de l'aveu, une résonance générationnelle	4
2.1. Quand sobriété esthétique devient arme et thérapie	4
2.2. Dire la mésalliance conjugale par l'alliance des codes, le "frangala" comme ressort artistique.....	8
3. Lignée discursive et assignation conceptuelle d'un opus ..	10
3.1. S'intégrer dans la lignée discursive du désenchantement conjugal	10
3.2. De l'euphorie au désenchantement ou de l'amour performé à la lucidité désabusée.....	13
4. Entre fragilité d'un lien et robustesse d'un art, sublimer un drame personnel	16
4.1. La diffraction comme point de formalisation conceptuelle d'une lignée discursive	16
4.2. Régulation transitionnelle et performativité affective	18
5. Au lieu de conclure : un cas stype de reconfiguration de l'attachement à l'ère numérique ?.....	22
Bibliographie	23
Annexe : texte et traduction de <i>Love ya RS</i>	26

RePÉS : HS, n° 2, vol. 1, janvier 2026.

Informations relatives à la traçabilité du processus :

Soumission : le 01 novembre. 2026.

Premier retour des évaluateurs : le 17 novembre. 2026.

Version amendée de l'auteur : le 20 décembre 2026.

Deuxième retour des évaluateurs : le 05 janvier 2026.

Publication : le 10 janvier 2026.

Mise en ligne : le 14 avril 2026.



Love ya RS d'Innoss'B

Entre scène et ombre, le couple à l'épreuve de l'attachement diffracté

K.Y. YANTŪMBI

Résumé/Abstract

Ce texte propose une lecture diffractive de la chanson *Love ya RS* d'Innoss'B, envisagée comme un espace sémiotique privilégié pour appréhender les formes contemporaines de reconfigurations de l'attachement à l'ère de la visibilité numérique. Mobilisant un corpus constitué des paroles, de la prosodie et de la scénographie clipographique, l'analyse articule psychologie de l'attachement, linguistique numéridiscursive et philosophies diffractives afin de saisir comment la relation conjugale s'y trouve simultanément fragilisée et reconfigurée. L'œuvre met en scène la tension entre harmonie performée et insincérité désastreuse vécue, dévoilant au passage l'action de diffracteurs techno-symboliques – métriques de popularité, dispositifs de médiation, scénographies de soi – qui redistribuent les intensités affectives. Loin de l'effondrement, le sujet lyrique actualise une dynamique de régulation transitionnelle, inscrivant la blessure dans une narration et une musicalité productrices de continuité symbolique. La chanson apparaît ainsi comme une cartographie sensible des nouvelles grammaires relationnelles en contexte hyper-médiatisé.

This paper offers a diffractive reading of Innoss'B's song Love ya RS, approached as a privileged semiotic space for understanding contemporary reconfigurations of attachment in the age of digital visibility. Drawing on a corpus comprised of

lyrics, prosody, and music video scenography, the analysis articulates attachment psychology, digital discourse linguistics, and diffractive philosophies to grasp how the marital relationship is simultaneously weakened and reconfigured. The work stages the tension between performed harmony and a disastrously lived insincerity, revealing in the process the action of techno-symbolic diffractors – popularity metrics, mediation devices, and self-presentation – that redistribute affective intensities. Far from collapse, the lyrical subject actualizes a dynamic of transitional regulation, inscribing the wound within a narrative and a musicality that produce symbolic continuity. The song thus appears as a sensitive cartography of new relational grammars in a hypermediated context.

Mots-clés/Keywords

Attachement diffracté, Régulation transitionnelle, Numéridiscursivité, Performativité affective, Diffracteurs technologiques, Innoss'B, Rumba contemporaine, Sémiotique musicale, Topologie relationnelle.

Diffracted attachment, Transitional regulation, Numerodiscursivity, Affective performativity, Technological diffractors, Innoss'B, Contemporary rumba, Musical semiotics, Relational topology.

JEL CODES : Z1, D91, I31, J18, O33, L86.

1. Introduction

Sous l'apparence d'une ballade sentimentale fortement arrimée à l'imaginaire musical congolais contemporain, l'œuvre *Love ya RS* d'Innoss'B – artiste dont le nom de naissance est Innocent Balume – constitue un espace discursif parmi les plus extraordinairement féconds pour penser les reconfigurations de l'attachement dans un envi-

ronnement sociotechnique marqué, en réalité, par l'extension du numérique et l'émergence de régimes de visibilité hégémoniques. La présente réflexion propose d'en produire une lecture analytique approfondie à partir d'un appareillage théorique situé à l'intersection de la psychologie de l'attachement, de la linguistique (numéri)discursive, de la philosophie diffractive (Barad, Haraway) et de l'anthropologie des formes relation-



nelles. L'objectif général consiste à déployer une cartographie diffractive du lien conjugal telle qu'elle se donne à entendre dans cette production musicale, en examinant comment les figures de l'intimité, de la visibilité, de la performance affective et de la médiation technologique s'y reconfigurent.

L'on adopte ici le point de vue steinerien [Steiner, 1989 & 2001] selon quoi aucune œuvre d'art ne peut être pleinement comprise si, dans la tentative de compréhension, l'on ne postule, au moins comme hypothèse herméneutique, l'existence d'une transcendance – un peu comme un pari pascalien, mais un pari pascalien laïc¹ – non pas forcément religieuse, mais excédant les simples jeux de langage. Et puisqu'il existe un surcroît de sens irréductible à l'aspect matériel du langage et que – comme le suggèrent Jankélévitch, Steiner et tant d'autres – la musique constitue une des preuves sensibles que le monde porte plus que ce qu'il montre ; ce texte repose sur l'hypothèse que la chanson d'Innos'B ne se contenterait

¹ Si George Steiner n'a, manifestement, jamais littéralement utilisé l'expression « pari pascalien laïc », il n'en a pas moins développé l'idée explicite. Pari pascalien, parce que, justement, par et en ce pari l'on peut reprendre la structure du pari de Pascal – l'on ne peut démontrer l'existence d'un sens ultime (Dieu), mais l'on vit mieux (plus pleinement et plus humainement s'entend) en pariant qu'il en existe un. Pari laïc, tant il ne s'appuie ni sur une Église, ni sur une religion d'un Dieu-quelconque, mais sur l'humain en tant qu'humain. Pour Steiner, toute interprétation authentique repose sur un postulat de sens qui, lui-même, est un acte de foi, laquelle foi, sans être forcément religieuse est nécessaire pour sauver aussi bien l'art que le langage du péril nihiliste. En cela, même si pour Steiner les sens est une présence réelle, ce dernier rejoint tout du moins Paul Ricœur pour qui l'interprétation suppose une « confiance originaire » dans la signification du texte, promouvant ainsi que « visée du sens » qui excède le sujet, mais hors de tout dogme religieux.

pas de relater une expérience conjugale singulière ; et que de ce fait, elle constituerait des fragments discursifs où se donnent à percevoir les tensions, les fragilités, les reconversions et les stratégies compensatoires qui caractérisent les modes contemporains d'attachement. À travers la mobilisation, en tourbillons et cascades, d'images métaphoriques diverses – l'*escalier*, la *caméra*, les *abonnés*, les *admirateurs*, etc. – l'artiste rend manifeste le rôle des diffracteurs symboliques, soit des dispositifs ou événements qui reconfigurent, sans l'abolir, la pérennité du lien affectif. Ces diffracteurs décomposent et redistribuent les intensités émotionnelles, les exposent à de nouveaux régimes de médiation, tout en produisant des formes inédites de régulation, de continuité ou de fragilisation du lien amoureux. Aussi, sur le plan méthodologique, cette réflexion s'appuie-t-elle sur un corpus constitué de l'intégralité des paroles de *Love ya RS* (version studio et version clip officiel), considérées dans leur articulation verbale, prosodique, performative et iconographique. Le corpus mobilisé comprend, donc, le texte intégral des paroles, retranscrites à partir de leur version chantée ; les éléments du clip officiel, en particulier les gestes, les postures, les cadrages, la scénographie et les mises en scène visuelles, d'une part ; et, d'autre part, l'environnement numérique de la chanson, incluant les modes de réception, d'appropriation et de circulation en ligne, lequel environnement, bien qu'il ne soit pas analysé en profondeur du point de vue empirique, sert de contexte interprétatif.

Dans cette optique, la démarche adoptée relève de l'analyse diffractive, au sens où elle ne juxtapose pas des cadres théoriques, mais les fait interagir de manière intra-active avec le matériau



discursif. Il s'agit moins d'expliquer la chanson que d'observer comment elle met en œuvre les catégories analytiques de la relation, de l'attachement, de la visibilité, de la performativité et de la fragilité affective. L'herméneutique diffractive, au rebours d'une herméneutique spéculaire, ne cherche pas à ramener le texte à une origine ou à une profondeur cachée, mais à en suivre les mouvements, les écarts, les échos, les intensités et les inflexions produit dans son interaction avec les concepts. La réflexion se place ainsi dans la continuité des travaux interrogeant la numéridiscursivité des liens affectifs, c'est-à-dire la manière dont la présence virtuelle, les dispositifs de visibilité et les métriques de performance (likes, vues, abonnés) reconfigurent la grammaire émotionnelle et transforment la dynamique intersubjective. Le cas étudié, loin d'être marginal, représente un symptôme paradigmatique des couples contemporains confrontés à un double impératif contradictoire : se montrer (afin d'exister socialement) et se préserver (afin de maintenir l'authenticité relationnelle). *Love ya RS* met en scène cette tension, c'est un récit d'érosion, mais aussi un espace de re-composition par le langage, par la mémoire, par la mise en discours – et, partant, par la mise en art – de l'affect blessé.

Peut-être, pour être plus explicite, sied-il ici de préciser que, dans la perspective méthodologique qui soutient la présente réflexion, les critères opératoires mobilisés pour identifier et analyser les diffracteurs affectifs relèvent d'une rigoureuse articulation entre indices textuels, signaux prosodiques et marqueurs visuels, considérés non comme signes isolés mais comme points d'inflexion du lien où se redistribuent les intensités relationnelles. D'un point de

vue opératoire, j'entends par *diffracteur* tout élément discursif, musical ou iconique qui provoque une indubitable modification qualitative du régime d'attachement en cours : modification dans la tonalité affective, dans la position énonciative, dans la cohérence narrative du lien ou dans la dynamique de visibilité numérique. Ainsi, au niveau textuel, sont identifiés comme diffracteurs les ruptures de champs lexicaux (passage du registre fusionnel au registre dénonciateur), les glissements pronominaux (du *nous* fusionnel au *je* désabusé), les expansions ou les contractions du dire (silences, ellipses, accentuations). Au niveau prosodique, la méthode repère les variations microintonatives, les suspensions ou les accentuations qui signalent une mise à l'épreuve de la continuité affective.

Au niveau visuel et clipographique, sont retenus comme critères la discordance entre l'image performée et l'émotion suggérée, les asymétries de cadrage, les dispositifs scéniques qui matérialisent une distance ou une faille dans la relation. Enfin, du point de vue numéridiscursif, entrent dans l'analyse les métriques de visibilité et les dispositifs de médiation (cadrage algorithmique, mise en scène de soi, gestes de réputation) qui agissent comme diffracteurs techno-symboliques.

L'opérationnalité de ces critères repose sur une lecture intra-active : ce n'est jamais un élément qui produit la diffraction, mais leur interaction située, leur manière de redéployer les lignes de force de l'attachement. Ainsi se constitue une grille d'analyse capable de cartographier la transition d'un attachement initialement harmonisé vers une constellation relationnelle fragilisée, mais néanmoins régulée.



Enfin, cette étude s'inscrit dans un horizon plus large, celui d'une réflexion sur les formes modernes de l'attachement, non plus uniquement pensé dans sa dimension dyadique traditionnelle (Bowlby, Ainsworth), mais considéré comme un système complexe soumis à des pressions techno-symboliques nouvelles.

Ce déplacement théorique invite à concevoir l'attachement non pas tant comme une structure statique, mais comme une dynamique de régulation transitionnelle, modulée par les médiations numériques, les régimes de visibilité, les attentes sociales et les dispositifs performatifs du soi.

Eu égard à tout ce qui précède, il s'ouvre, dans cette réflexion, la perspective d'une interrogation centrale qui en guide le cheminement : Comment l'œuvre *Love ya RS* configure-t-elle une scène où s'articulent, se disjoignent et se réagencent les formes courantes de l'attachement, en particulier sous l'effet des diffracteurs techno-symboliques inhérents à la vie numérique ? En répondant à cette question, le présent texte, au-delà de la dimension purement musicologique, se propose de contribuer à une meilleure compréhension des grammaires affectives émergentes, et fournir ainsi une tentative d'illustration de la théorisation renouvelée du lien – sous le signe de la diffraction de l'attachement – dans les sociétés hypermédiatisées. Voilà pourquoi, outre la présente introduction et la prochaine conclusion, le présent texte s'articule autour de trois grands points. Le premier explore la résonance générationnelle de l'esthétique de la retenue et la poétique de l'aveu qu'articule la chanson. Le deuxième, quant à lui, tente de situer celle-ci dans les lignées discursives profuses du paysage musical congolais et, de ce fait,

s'essaie à une assignation conceptuelle de l'opus. Le troisième et dernier point, enfin, examine comment, entre fragilité d'un lien et robustesse d'un art, l'artiste sublime un drame personnel, faisant de la chanson un espace de régulation transitionnelle.

Ceci étant dit en manière d'introduction, les lignes qui suivent examinent comment le cadre théorique annoncé se matérialise dans la texture musicale de l'œuvre.

2. Entre esthétique de la retenue et poétique de l'aveu, une résonance générationnelle

Examinée de près, la chanson "*Love ya RS*" – une œuvre d'une densité affective remarquable, où la musicalité se conjugue au mode impératif d'une réflexivité critique sur les reconfigurations du lien conjugal en régime numéridiscursif – apparaît comme une œuvre composite qui conjugue rumba traditionnelle, minimalisme du style urbain et expressivité affective, dans une esthétique de la retenue qu'alimente une poétique de l'aveu de la sincérité.

2.1. Quand sobriété esthétique devient arme et thérapie

Dans cette chanson, le sujet lyrique exprime une affliction née de la discordance entre l'image publique du couple et sa réalité intime. De l'observation, il ressort que la chanson s'organise en une orchestration d'une sobriété indéniable, un tempo modéré (environ 72 BPM) et une ligne vocale – proche du récitatif – qui épouse les contours d'un mal intérieur dû à la tension entre investissement et désinvestissement, présence réelle et présence médiée au sein de la re-



lation de couple. Ce minimalisme formel de la chanson prédispose à une écoute méditative de cette parole performée : La voix, les silences, les inflexions et la spatialisation sonore deviennent autant de vecteurs affectifs, traduisant une tentative de recomposition (diffraction) du lien par la parole. Ainsi, le tempo médian, la spatialisation sobre et l'absence de saturation instrumentale confèrent à l'œuvre une texture introspective, propice à l'émergence d'une parole blessée mais structurante. Ce choix esthétique s'inscrit dans une logique de performativité affective, où le chant devient non pas simple expression, mais espace et, tout à la fois, acte de régulation émotionnelle.

Du point de vue musicologique, *Love ya RS* [Innos'B, 2025] s'inscrit dans la tradition d'un style musical d'une *rumba* où ne prédomine guère la guitare – instrument pourtant *typique* de la rumba classique de Wendo Kolosoy à Franco Lwambo Makiadi en passant par les Jean-Bosco, les Nico Kasanda, etc. [Koko Kalambay, 2023 ; Kambilo, 2025] – et où les codes traditionnels se réinterprètent à travers une mixture épurée et une mise en scène vocale intimiste.

Il en affleure une grille harmonique, en tonalité mineure, aussi dépouillée qu'elle est d'une simplicité inouïe, soutenant une atmosphère qui, si elle est mélancolique, ne sombre guère dans le pathos. Le tempo modéré soutient une écoute introspective, où la distribution mesurée des mots et la valeur expressive des silences structurent l'émotion. La ligne vocale se caractérise par une prosodie quasi parlée, voisine du *spoken word*, dont les inflexions, sans emphase, traduisent une douleur affective à peine dissimulée. Dans le clip officiel, la gestuelle et le jeu de regards prolongent cette intériorité, mobilisant une esthé-

tique visuelle épurée qui renforce la crédibilité émotionnelle du propos. L'absence de spectacularisation contribue à concentrer l'attention sur la texture affective du chant.

Sur le plan rythmique, l'arrangement de la chanson [Innos'B, 2025] évite volontairement les syncopes caractéristiques du *ndombolo* ou de l'afrobeat, leur préférant une pulsation régulière, presque métronomique, qui opère comme vecteur narratif. Le beat discret agit, à cet égard, tel un diffracteur sonore : il module la tension sans la saturer et laisse affleurer l'affect dans l'économie des silences.

Au-delà de la seule structure musicale, la réception numérique constitue un autre diffracteur majeur, sans doute plus décisif encore dans les dynamiques contemporaines de circulation culturelle. En effet, les multiples déclinaisons partagées sur les réseaux sociaux² – reprises, détournements, mises en scène mimétiques ou parodiques – témoignent avec acuité de la réception populaire de la chanson, tout en en amplifiant la portée. La performativité émotionnelle y devient, en ce sens, une matière première d'identification collective : elle est rejouée, réappropriée, incorporée dans des narrations ordinaires qui excèdent largement l'intention initiale de l'œuvre. Ce processus inscrit la chanson dans une véritable résonance générationnelle, où se cristallisent affects, expériences et imaginaires partagés. Dans un contexte culturel où la musique relève d'un « penchant naturel » [Manda Tchebwa,

² La version alternative en vidéoclip, quant à elle, accentue la dimension narrative sans altérer la sobriété expressive initiale. Cette version diffusée sur un compte YouTube qui, depuis lors, a été clôturé (cf. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=uvhraUsLD0w>).



2012 : 12], elle agit comme un vecteur privilégié de mise en forme des sensibilités contemporaines, touchant des générations pour lesquelles les métamorphoses du lien amoureux – avec leur cortège d’insincérités, de désillusions et de brisures – constituent une réalité quotidienne, presque banalisée³. Si, dans ce Kinshasa aux mille visages comme ailleurs, Dieu n’a guère été remplacé par « un néant vaste et noir », l’amour n’y est pas moins une « religion de substitution » (pour reprendre l’expression forgée, dans un autre contexte, par José-Luis Diaz). Mais « l’amour lui aussi est en deuil » dans une « société “désymbolisée” qui ne croit plus qu’en la pièce de cent sous » [Diaz, 1993 : 95]. D’où cette résonance générationnelle de la chanson, une résonance qui se lit, par exemple, dans le nombre de réactions que la chanson a suscitées. Sur cette lancée, le clip disponible sur le compte YouTube de l’artiste [Innoss'B, 2025] a recueilli, au 30 novembre 2025 à 21h21, 43 000 « likes », 4 971 « commentaires » et 1 300 000 « vues ». Sur TikTok [molo-doilider, 2025], à la même date et à la même heure, le clip affichait 791 « partages », 2 000 « commentaires », 3 783 « signets » et 58 900 « j’aime ». Preuve,

³ Le succès fulgurant qu’engrangent, ces dernières années, à Kinshasa comme ailleurs, des styles musicaux fondés sur des alliances hybrides – notamment entre le *karindula*, dont Elton Nyirenda a proposé un aperçu historique éclairant, le *rapp* et le *coupé-décalé* dans les quartiers-à-la-Barumbu – constitue un indice révélateur. Il montre non seulement que ces bas quartiers, avec leur lot de semi-lettrés au chômage, en proie à une précarité humiliante – ces « salomons » toujours au fait des cultures urbaines occidentales –, leurs hordes de kuluna, adolescents et jeunes adultes marginaux formant un réservoir quasi naturel de la délinquance urbaine, ou encore leurs cohortes de mères célibataires, représentent désormais la majorité sociologique des agglomérations urbaines ; mais surtout qu’ils en régissent, à présent, les codes culturels..

s’il en faut une, d’une non moins remarquable réception (numérique) de la chanson. Cette réception numérique de *Love ya RS*, mesurée ici par les milliers de « likes », de commentaires, de partages et de vues sur YouTube et TikTok, ne saurait être réduite à une simple statistique de popularité ; elle constitue, en réalité, un diffracteur techno-symbolique majeur qui reconfigure la dynamique de l’attachement. En effet, ces métriques, en apparence quantitatives, agissent comme des *prismes affectifs* : elles désagrègent l’émotion intime en unités de visibilité publique et redistribuent les intensités relationnelles dans un espace de médiation algorithmique.

Ainsi, le « like », en transformant l’affect intime en indice de légitimation publique, déplace la valeur du lien vers la reconnaissance sociale ; le commentaire, en multipliant les voix autour du couple, fragilise l’intimité en l’exposant à une polyphonie externe ; le partage, en amplifiant la visibilité au-delà du cercle initial, convertit la relation privée en performance sociale élargie ; la vue, en quantifiant ou en disqualifiant l’existence du couple à travers l’audience, substitue la continuité affective par la logique de l’attention performée ; enfin, le signet, en inscrivant la relation dans une temporalité différée, maintient une sorte de surveillance publique à ancrage mémoriel et qui, dans certains cas, confine au voyeurisme symbolique (cf. tableau 1, ci-dessous).

Dès lors, le couple, exposé à ces régimes de validation numérique, voit son intimité transformée en performance sociale, où la valeur du lien ne s’effectue plus seulement par la réciprocité affective mais par la reconnaissance collective.

**Tableau 1** : Les métriques numériques comme diffracteurs techno-symboliques

Métrique numérique	Nature du signe	Fonction de diffracteur	Effet sur l'attachement
Likes ou J'aime	Validation instantanée, marque d'adhésion collective.	Transforme l'émotion intime en indice de popularité.	Déplace la valeur du lien vers la reconnaissance publique.
Commentaires	Discours interprétatif, réactions multiples.	Multiplie les voix autour du couple, créant une polyphonie externe.	Fragilise l'intimité en l'exposant à des jugements contradictoires.
Partages	Diffusion virale, extension du contenu	Amplifie la visibilité au-delà du cercle initial.	Convertit la relation privée en performance sociale élargie.
Vues	Indicateur quantitatif de consommation.	Mesure l'existence du couple à travers l'audience.	Substitue la continuité affective par la logique de l'attention.
Signets ou Sauvegardes	Appropriation individuelle, mémoire numérique.	Inscrit la relation dans une temporalité différée.	Maintient une surveillance publique à ancrage mémoriel.

Source : l'auteur.

Dans cette optique, chaque « like » devient un signe de légitimation, chaque « commentaire » un miroir discursif, chaque « partage » une extension symbolique de la relation au-delà de la sphère privée, chaque signet un ancrage mémoriel, etc. Loin d'être neutres, ces indicateurs imposent une *logique compétitive de l'attention* qui fragilise (et, même, déporte) la continuité affective : l'amour se diffracte dans la quête de visibilité, et la blessure intime se trouve amplifiée par la circulation virale des signes.

Toutefois, cette diffraction n'aboutit pas à un effondrement ; elle ouvre un espace de régulation transitionnelle où le sujet lyrique, en inscrivant sa peine dans la chanson, convertit les métriques en ressources de régulation transitionnelle : Les chiffres deviennent alors autant de relais symboliques qui prolongent la présence affective dans l'absence, permettant au sujet de transformer la perte en mémoire partagée et de maintenir une continuité psychique dans un contexte hypermédiatisé. Ici, la réception numérique illustre concrètement la diffraction du lien amoureux, révélant comment l'attachement se reconfigure sous la pression des régimes de visibilité algorithmique.

Ceci étant, afin de rendre plus lisible l'articulation entre données de visibilité et reconfiguration de l'attachement, il est possible – d'un point de vue didactico-pédagogique – de corrélérer, grâce à un tableau schématique (cf. tableau 1, supra), les principales *métriques numériques* observées dans la réception de *Love ya RS* à leur *fonction de diffracteur*. Ces métriques opèrent comme des espaces de *réfraction* où se diffracte l'attachement. Et en ce métriques, le lien, plutôt que de se recentrer sur la réciprocité intime, est redistribué dans des régimes de visibilité numérique où les diffracteurs ne détruisent guère complètement le lien mais le *reconfigurent* ; et s'ils en fragilisent l'authenticité, ils en font un espace de *régulation transitionnelle*, où la peine se transforme en mémoire partagée et en continuité symbolique.

Ainsi, *Love ya RS* apparaît comme une œuvre de transformation symbolique : elle convertit la douleur en discours, la séparation en souvenir, et l'absence en présence intériorisée.

En ce sens, elle cristallise les enjeux d'une affectivité médiée et socialement reconfigurée.



2.2. Dire la mésalliance conjugale par l'alliance des codes, le "frangala" comme ressort artistique

Dans cette chanson, *Love ya RS* d'Innoss'B, l'artiste mobilise avec virtuosité ce que je suggère d'appeler le *frangala* – variété du parler kinois jouant sur l'alternance codique entre le français et le lingala – comme ressort artistique pour dire la mésalliance conjugale dans un monde fondamentalement marqué par les médiations numériques.

Cette mixtion linguistique, sans pourtant être un simple effet de style, constitue une stratégie discursive à valeur symbolique évidente. Chaque langue atteste d'une posture énonciative distincte : Le lingala, langue de l'intimité, de la proximité et de l'affect, est convoqué pour exprimer l'affliction, la désillusion et la vulnérabilité du sujet lyrique. Le français – ici langue de la distanciation, de la réflexivité et de la performativité sociale – intervient pour formuler les ruptures, les diagnostics et les prises de position. L'alliance des codes devient ainsi le miroir linguistique de la dissonance conjugale : là où l'union affective se délite, la langue du sujet lyrique se délie ; et le discours se recompose dans l'écart entre les codes mobilisés. Cette dynamique s'investit d'une logique de diffraction du lien, où l'attachement se déporte dans des régimes sémiotiques hétérogènes [Yantūmbi, 2025].

Au cœur de ce tour langagier, le *frangala* opère une mise en tension entre le vécu et le représenté, entre le cri du cœur et la lucidité du regard, révélant la mésalliance non seulement comme motif narratif, mais comme structure discursive. L'artiste dit l'échec conjugal par l'entrelacement des langues, transformant la fracture affective en polyphonie linguistique performée. Comme le si-

gnale Charles Brasart [2019 : 46], « loin d'être la conséquence d'une confusion mentale, l'alternance entre les langues est un outil rhétorique et identitaire répondant à des buts très précis. » Dans cette même optique, l'alternance codique revêt, dans la chanson sous examen, une triple fonction : d'abord comme une stratégie expressive typique de la chanson populaire congolaise ; ensuite comme polyphonie, performativité et diffraction du lien affectif ; et enfin comme sémiotique particulière caractéristique des régimes numéridiscursifs.

S'agissant de l'alternance codique comme stratégie expressive dans la chanson populaire congolaise, la chanson *Love ya RS* d'Innoss'B en illustre pertinemment la dynamique ; et le jeu d'alliance du lingala et du français, phénomène linguistique largement documenté [Meeuwis, 2023] dans les pratiques discursives urbaines en prend une dimension évocatoire. En effet, cette alternance, loin d'être un simple effet de mode, constitue une stratégie expressive complexe, mobilisée pour articuler les registres affectifs, narratifs et performatifs du discours de la chanson. Dans le cas présent, le lingala – langue véhiculaire à forte ancrage culturel – sert de support à l'expression de la douleur intime, tandis que le français – langue de prestige et, partant, de distanciation – intervient pour structurer les moments de réflexion, de dénonciation ou de rupture.

Cette (re)distribution fonctionnelle des langues s'inscrit dans une logique diglossique, où chaque code linguistique est investi d'une valeur symbolique distincte [Bokamba, 1988 ; Gardner-Chloros, 2010]. À cet effet, lorsque l'artiste chante « *Faute na nga nandimaki okoma ma moitié | Pourtant ozuaki nga lokola escalier* », il juxtapose une in-



trosppection en lingala à une dénonciation en français, révélant une tension entre l'affect et la lucidité. L'alternance codique devient ici un outil de modulation du discours, permettant de passer d'un registre intime à un registre critique, et de construire une polyphonie énonciative où le sujet lyrique se double entre victime et analyste de sa propre situation.

En ce qui est de la polyphonie, de la performativité et de la diffraction du lien affectif, il s'observe que l'usage alterné du lingala et du français dans *Love ya RS* ne relève pas d'un bilinguisme mécanique, mais d'une polyphonie discursive où chaque langue incarne une posture énonciative spécifique. Le lingala, langue de l'intimité et de la proximité, est mobilisé avec génie pour exprimer l'affliction – une affliction qu'accentuent ici les répétitions interjectives, assénées à la volée en guise de leitmotiv : « *Aaah ! | Eeéh !* » –, la déception et la vulnérabilité : « *Nandimi nabima mabe | Que nako-ma sacrifié | Na love ya ba réseaux sociaux* ». Le français, en revanche, intervient comme langue de la performativité sociale, de la mise en scène et de la rupture : « *Il faut savoir quitter la table | Quand le respect n'y est plus servi* ».

Cette alternance codique visibilise la diffraction du lien affectif, au sens où elle reconfigure la parole amoureuse en traversant des régimes linguistiques hétérogènes. Elle permet au sujet lyrique de naviguer entre les sphères de l'émotion et de la représentation, entre le vécu et le discours. Dans cette perspective, l'alternance codique opère comme un diffracteur discursif [Yantūmbi, 2025], c'est-à-dire un dispositif langagier qui module la continuité affective en régime de médiation. Elle traduit la plasticité du lien amoureux dans un monde où l'attachement se per-

forme autant qu'il se vit, où la sincérité se diffracte dans les signes, les langues et les écrans. Le passage du lingala au français, et vice versa, matérialise cette tension entre réalité et illusion, entre présence et représentation, entre attachement et désengagement.

Quant à la dimension sémiotique de l'alternance codique en contexte numéridiscursif, l'analyse de *Love ya RS* révèle que l'alternance codique ne se limite pas à une juxtaposition de langues, mais constitue une sémiotique relationnelle, où chaque langue devient vecteur d'un affect, d'une posture et d'une temporalité.

Le lingala, par sa musicalité et sa charge culturelle, incarne le présent émotionnel, le vécu immédiat, la parole blessée. Le français, par son statut institutionnel et sa fonction de distanciation, incarne le futur réflexif, la prise de recul, la parole réparatrice. Une telle dynamique s'inscrit dans une topologie relationnelle diffractée, où le discours musical s'actualise en espace de régulation transitionnelle. L'alternance codique permet alors au sujet lyrique de se reconfigurer dans « l'écart entre les langues » [Brasart, 2016], de transformer la douleur en langage, et de faire du chant un lieu de recomposition symbolique du lien. Elle témoigne d'une compétence discursive élevée, où l'artiste mobilise les ressources de son répertoire plurilingue pour construire une narration affective stratifiée. Dans le contexte numéridiscursif congolais, cette pratique linguistique reflète les mutations identitaires et relationnelles induites par les technologies de la visibilité, où le couple devient contenu ; et l'amour, performance. *Love ya RS* en est l'illustration poignante : une chanson où l'alternance codique devient le miroir linguistique d'un attachement diffracté.



Cette dynamique à la fois linguistique et musicale s'inscrit, elle-même, dans une tradition plus large du désenchantement amoureux dont la rumba congolaise fait largement échos et qu'il convient à présent de considérer de manière attentive.

3. Lignée discursive et assignation conceptuelle d'un opus

Chanter l'amour – mieux : le désamour – ou l'écrire, c'est d'abord choisir la lignée discursive où l'on entend inscrire son œuvre. Chez les classiques romantiques français par exemple, on sait, depuis Paul Bénichou, que l'amour est « irrémédiable et originelle trahison chez Musset, séparation et angoisse chez Nerval et Nodier » [Diaz, 1993 : 95], etc. Il en va autant dans la musique congolaise. Avant donc de considérer la chanson du point de vue de la diffraction de l'attachement, il convient tout d'abord de la situer dans les lignées discursives de la scène musicale nationale.

3.1. S'intégrer dans la lignée discursive du désenchantement conjugal

Il serait d'une facilité aussi déconcertante qu'elle est tentante de limiter la chanson sous examen à ce que, il y a plus d'une décennie, Samson Kalenga Mpanya [2012 : 198] appelait « polémique » ; ou à ce que Léon Tsambu [2020] nommait, par la suite, « la culture du clash » et qu'il documente si bien « sur la scène musicale kinoise ». Si, d'un certain point de vue, la chanson tient du « clash », elle ne s'en inscrit pas moins dans une lignée discursive plus structurée. En effet, par cette chanson, Innoss'B s'inscrit dans une longue tradition de l'esthétique du désenchantement qui

n'est pas si étrangère à la scène musicale congolaise, qu'il s'agisse du Congo-Kinshasa ou de celui d'en face, le Congo-Brazzaville.

En effet, s'agissant du registre du désenchantement amoureux, *Love ya RS*, dans une perspective décalée, s'aligne par exemple sur un morceau brazzavillois des années 1960-1963, *Pasi ya libala* de Michel Boyinda, chanson où le sujet lyrique explorait, déjà en ce temps-là, les tensions liées à la mise à l'épreuve, au sein du couple, des valeurs de la culture traditionnelles par celles de la culture occidentale, tension où, une mécompréhension des notions de liberté et de modernité conduit à des invectives de la femme à l'encontre de son mari [Mabika, 2005 : 99]. Quant au paysage discursif de la musique congolo-kinoise contemporaine, il atteste de certaines œuvres remarquables [Manda Tchewwa, 1996 ; Kalenga Mpanya, 2012], notamment grâce à leur capacité à articuler, dans une forme esthétique particulière, les tensions affectives propres à une époque marquée par la spectacularisation des sentiments et la marchandisation des rapports humains. À ce propos, trois titres emblématiques parmi d'autres (*Amor* de Fally Ipupa, *Effrakata* de Koffi Olomidé et *Namesana* du duo Zozo Machine et Yuma Dash), bien que séparés par une génération musicale et une esthétique distincte, convergent dans leur mise en scène d'un amour désabusé, traversé par les logiques de l'illusion, de la trahison et de la désaffection. Ces chansons ne se contentent pas de narrer une douleur intime ; elles la formalisent, la ritualisent, et la transforment en dispositif discursif, en surface d'inscription d'un malaise affectif qui excède le simple cadre du couple pour interroger les régimes contemporains de visibilité, de pouvoir et de subjectivation.



Effrakata de Koffi Olomidé, bien que plus ancien, s'inscrit dans une tradition rumbaïque où la parole amoureuse est à la fois chantée, dansée et pensée. Ce morceau emblématique, souvent perçu comme une célébration de la virilité et de la séduction, contient pourtant des passages d'une grande profondeur affective, où l'amour devient source de souffrance, de trahison et de désillusion. Koffi y exprime un tourment intime, mêlé à une critique acerbe des comportements amoureux contemporains. La personne aimée, dans cette configuration, n'est plus seulement l'objet du désir ; elle devient l'agent du désordre, de la rupture, de la perte. Le sujet lyrique, pris dans une spirale de passion et de rejet, oscille entre la glorification de l'amour et sa dénonciation. Ce balancement, si caractéristique de la rumba congolaise, traduit une ambivalence fondamentale : l'amour est à la fois ce qui élève et ce qui détruit, ce qui donne sens et ce qui le retire. Dans *Effrakata*, cette ambivalence est portée à son paroxysme : la voix de Koffi, tantôt suave, tantôt rageuse, incarne une subjectivité fracturée, tiraillée entre l'idéal romantique et la réalité crue des rapports de pouvoir. La chanson devient ainsi un espace de mise en scène du conflit, un théâtre où se rejouent les tensions entre le masculin et le féminin, entre le désir et la déception, entre l'image et le vécu.

Il en est de même de V12, un album sorti au milieu des années 1990, et où Koffi met en scène, entre autre, la douleur des séparations :

« *Un deux, trois, quatre amour,
Météo na yango orageux,
Boling ekoti intempérie ;
Na motema mauvais temps ;
Nzembo na nga likukuma,
Soki ekomi epai yo oza,*

*Yeba kombo na yo nazo yemba avec des
larmes dans la voix ;
Après toi nako bala té
Ti mokolo awa na sé
Ba mupe bango na ba mamélo bako ko-
ma kobalana. »*

Ici l'artiste-poète chante l'amour comme une tempête intérieure. L'orage devient métaphore d'un désordre affectif où se confondent passion et l'intempérie, désordre dont le choc se résorbe dans la mécanique de la régulation transitionnelle. La voix, trempée de larmes, suggère une supplique qui, face à la brisure, articule une liturgie de la fidélité absolue, et qui institue la dévotion envers la personne aimée – bien que partie – comme unique horizon existentiel.

À l'autre extrémité du couloir esthétique, Fally Ipupa déploie dans *Amor*, extrait des albums *Tokoos* et *Tokoos II*, que la chroniqueuse Plamédie Masamba [2025] n'hésite pas à faire figurer en tête de liste parmi dix « chansons urbaines congolaises Glamour », une esthétique où la suavité vocale et la modernité des arrangements dissimulent une tension fondamentale entre l'idéalisation de la personne aimée et la réalité affective assez amère. Le titre, en apparence léger, fonctionne comme une surface lisse, un miroir aux alouettes, derrière lequel se joue une dramaturgie de la désillusion. L'amour y est présenté à la fois comme une quête et une ascension, mais aussi comme une chute, un irrémédiable enfoncement : la passion intense se heurte à l'indifférence, à la froideur, à l'incommunicabilité. Le sujet lyrique, pris dans les rets d'un désir qui ne trouve pas son répondant, se voit réduit à une posture contemplative, voire suppliante, où l'autre, forcément inaccessible, devient l'objet d'un amour presque abstrait. Cette dynamique de



l'éloignement, de la perte de contact, est d'autant plus marquée que le cadre sonore évoque la proximité, la sensualité, la chaleur. Il y a là un paradoxe fondamental : plus la forme musicale se veut enveloppante, plus le contenu affectif se révèle distant, froid, désenchanté. Ce décalage entre la forme et le fond, le dit et le non-dit, le visible et l'invisible, constitue l'un des ressorts majeurs de la chanson, qui opère comme une critique implicite de l'amour impossible mais performé, de l'amour comme spectacle.

On peut également citer *Namesana* du collectif appelé Musique Populaire de la Révolution (MPR). Ce duo, connu pour son registre engagé dans le style de la musique urbaine, a fait sensation avec ce morceau, surprenant les mélomanes. Il s'agit d'un morceau où, sur un ton mélancolique, Zozo Machine et Yuma Dash chantent leur résilience face aux épreuves de l'amour : « Peu importe les souffrances que l'amour nous réserve, on y est déjà habitués », disent-ils dans la chanson.

Ces trois titres auxquels *Love ya RS* fait échos, bien que distincts – et, de ce fait, distants – dans leur facture musicale, partagent une même logique discursive, celle de la mise à l'épreuve du lien amoureux dans un contexte de sur-médiatisation, de performativité affective et/ou de désenchantement généralisé. Ils ne se contentent pas de raconter des histoires d'amour ; ils les problématisent, les déconstruisent, et en révèlent les soubresauts socio-affectifs, voire idéologiques ; ils produisent une forme de savoir sur les affects, sur les normes, ainsi que sur les régimes de vérité. L'amour, dans ces chansons, ne s'écoule pas tel un fleuve tranquille (encore qu'il n'existe pas de fleuve tranquille !), il se construit dans le tumulte, révélant un agencement – un champ de forces – qui,

s'il n'est pas problématique, n'en prend pas moins les allures. Il est traversé par des logiques de pouvoir, de visibilité, de reconnaissance, qui en modifient la structure et la portée. Le sujet lyrique, chez Koffi, chez Fally comme chez Zozo Machine et Yuma Dash, n'est pas un simple amoureux ; il est un être-en-lutte, un être-en-quête, même s'il est un « frère en Christ », c'est tout de même un frère-en-crise. Il parle depuis une position de vulnérabilité autant que de lucidité et de résistance. Il refuse l'illusion, il dénonce le simulacre, il revendique la réalité. Cette posture, profondément critique, confère à ces chansons une dimension sociopolitique, au sens où elles interrogent les conditions de possibilité du lien affectif dans un monde saturé d'images, de performances, de normes. De la sorte, comme pour *Namesana*, *Amor* et *Effrakata* (dont *Lova ya RS* poursuit la lignée discursive), la chanson d'Innos'B n'est pas seulement une chanson d'amour ; elle est un discours sur l'amour – mieux : un discours sur le *mésamour* – et, avec les autres chansons de cette lignée, elle constitue un discours sur la fabrique sociale des sentiments.

Ensembles, ces chansons brouillent les codes sans brouiller les pistes, elles dérangent les normes sans dérégler les repères des travers qu'elles dénoncent. Elles mettent en scène une subjectivité blessée, mais non vaincue ; une parole affective, mais non naïve ; une esthétique du désenchantement, mais non du renoncement. Elles rappellent, chacune à sa manière, que l'amour, pour être vrai, doit pouvoir se dire dans sa complexité, dans sa vérité nue. Et que la musique, sans être un simple divertissement, peut être le lieu d'un lien, l'espace d'une pensée, d'une critique, d'une résistance. En cela, elles s'inscrivent pleinement dans la tradition congolaise du



chant comme parole vive, comme parole agissante, comme parole transformative.

Ainsi, après avoir inscrit la chanson *Love ya RS* dans sa lignée discursive, il importe à présent de considérer de près comment opère, au cœur même de l'appareillage artistique de cette chanson, le désenchantement ; il s'agit, par une lecture immanente, de s'essayer à une assignation conceptuelle de œuvre.

3.2. De l'euphorie au désenchantement ou de l'amour performé à la lucidité désabusée

La chanson sous examen repose – c'est une lapalissade que de le dire – sur une poétique de l'aveu, l'aveu du désenchantement, le désenchantement amoureux, où la parole lyrique se déploie en un cri de lucidité face à l'illusion affective en surmédiatisation. Il s'agit d'un discours musical à forte densité performative, où le sujet lyrique, à la fois narrateur et protagoniste, déconstruit les apparences d'une relation amoureuse pour en révéler les failles, les simulacres et les violences symboliques. Dès l'incipit, le ton est donné : « *J'ai juste fermé les yeux, tu as cru que je dormais | Et pourtant, j'étais tout ouïe !* ». Cette entrée en matière, à la fois introspective et accusatrice, installe une posture d'écoute vigilante, de veille affective, qui contraste avec l'aveuglement supposé de l'autre. Le syntagme « tout ouïe » marque une hyper-réceptivité, une sensibilité exacerbée, qui sera le fil conducteur de l'énonciation.

L'amorce du texte joue sur une tension entre perception et illusion, entre présence et absence, entre regard et regardé. La beauté de la personne aimée éblouit. C'est l'euphorie, l'enchantement, ce « résultat d'un charme où, comme l'écrivait Hélène Teboul-Wiart, celui qui

possède le pouvoir de manipuler les forces obscures retient un autre devenu dépendant » [Teboul-Wiart, 1976 : 24] ! Alors la personne aimée est décrite dans une série d'images tenant plus du fantasme que du réel : « *Ta beauté comme un diamant* », « *Ton sourire, comme du courant* », « *Ton regard éblouissant | Semblable à la Tour Eiffel illuminée la nuit* ». Ces images, empruntées à l'univers du luxe, de la physique et de l'art architectural, traduisent une fascination esthétique, mais aussi une forme de sidération : le locuteur est littéralement foudroyé par l'apparence de la femme dont la démarche mannequine trahit des ondulations reptiliennes d'une Ève un peu "diabolique" qui s'annonce à la fois irrésistible et, peut-être, déjà perverse...

D'où l'ambivalence de la sidération du sujet lyrique. Cette sidération revêt, en effet, une double dimension, source d'attraction et, en même temps, source d'un dérapage dont la conséquence inéluctable n'est autre que la perte de repères. Le vers « *Je ne pouvais pas résister !* » marque le basculement dans la soumission affective, dans une forme de captivité volontaire. De là, le champ lexical du cinéma s'invite alors dans le discours : « *C'était donc là ma signature que j'apposais | Pour le casting de ton propre film !* », suggérant que la relation est mise en scène, scénarisée, et que le locuteur n'est qu'un figurant dans une fiction dont il n'est pas l'auteur. Cette métaphore du film, filée tout au long du texte, installe une critique de la spectacularisation des sentiments, où l'amour devient performance, rôle à jouer, contenu à produire.

La chanson opère ainsi une mise en abyme du couple à l'ère des réseaux sociaux, où l'intimité est constamment exposée – à la fois marchandisée et mar-



chandée – au regard d'un public qui, friande d'anecdotes croustillantes, n'en demande pas mieux. Le refrain, scandé avec insistance, agit comme un leitmotiv tragique :

*« J'accepte d'être mal vu
Que d'être sacrifié
Sur l'autel de l'amour des réseaux sociaux !
J'accepte d'être le perdant,
Mais je refuse de vivre l'illusion
En lieu et place de la réalité ».*

Ce passage, répété à plusieurs reprises en guise de refrain, fonctionne comme une anaphore dénonciatrice, où le locuteur affirme sa volonté de rupture avec la vie de façade dans laquelle le sort l'a emmuré. L'expression « être sacrifié sur l'autel de l'amour des réseaux sociaux » condense la critique : l'amour y est offert en holocauste à une sorte de divinité numérique, où le *like*, le *commentaire* et le *tag* deviennent les nouveaux rituels de validation. Le lexique religieux (« sacrifié », en français dans le texte) confère à cette dénonciation une dimension quasi liturgique, comme si le locuteur se livrait à une confession ou à une exorcisation. Le texte bascule alors dans une tonalité plus sombre, plus désabusée :

*« Ma faute, c'est de t'avoir prise pour
[ma moitié
Alors que tu me considérais comme
[un escalier
Pour que tu t'élèves et atteignes
[tes objectifs... ».*

Cette métaphore de l'escalier, particulièrement évocatrice, traduit une instrumentalisation de l'amour : le locuteur n'est plus un partenaire, mais un moyen, un support, un marchepied. L'image est d'autant plus violente qu'elle renverse les codes de la réciprocité amoureuse : l'un donne, l'autre monte. Le champ lexical de la tromperie et de la manipulation s'intensifie : « *Tu as fait de moi ton idiot* », « *Derrière la caméra tout est sombre !* », « *En privé, nous vivons zéro*

harmonie ! ». L'opposition entre le devant et le derrière de la caméra – la scène et l'ombre –, entre le public et le privé, entre l'image et la réalité, structure le discours en une *dialectique du faux et du vrai*. Le couple devient un théâtre, une entreprise de communication, un dispositif de production de contenus : « *En public, nous sommes devenus des créateurs de contenus* ». Cette phrase, d'une lucidité implacable, révèle la mutation du lien amoureux en stratégie médiatique, en une fabrique de la visibilité où l'authenticité cède le pas à la quête de célébrité. Et cette mise en scène permanente n'est guère dénuée de conséquence, notamment du point de vue psychologique :

*« Las, je le suis de la propension vantarde
à faire impression !
Qui tend à me conduire à la dépression ! ».*

Le sujet lyrique exprime ici une fatigue existentielle, une lassitude face à l'injonction permanente de paraître, de séduire, de briller – « être visible ou être suspect », dénonçait déjà Byung-Chul Han [2012]. Sur ces entrefaites, le distique « *Tu veux une vie de luxe que même ta propre famille | Ne t'a jamais offerte, maman eh !* » introduit une dimension sociologique : la quête de luxe est présentée comme une rupture avec les origines, une négation des racines, une fuite en avant. L'interjection « *maman eh !* », à la fois familière et poignante, marque un retour au réel, une tentative de rappeler la personne aimée à la modestie, à la mémoire familiale. Le locuteur se dit ruiné, vidé, épuisé : « *Tu m'as troué les poches ! | Tu m'entraînes chaque fois dans un désastre !* ». L'amour devient gouffre, abîme, source de perte.

À la douleur intime s'ajoute, par-dessus tout, l'opprobre social : « *Tout ce qui se passe entre nous | Devient l'objet des commentaires partout !* ». Le couple



est disséqué, commenté, jugé par la cour suprême de justice de la rue numérique, dans une logique de transparence à marche forcée. La métaphore météorologique – « *J’ai pris mon bail en saison sèche, | Quand vient la pluie : le secret est à découvert !* » – illustre avec finesse la fragilité des engagements pris dans des conditions favorables, mais qui ne résistent pas aux intempéries de la vie. La référence biblique à la trahison de Jésus (« *Jésus fut trahi contre quelques pièces de monnaie, | Moi, j’ai été trahi contre des mégas !* ») opère un glissement ironique et tragique : la trahison n’est plus motivée par l’argent, mais par la connexion, par le besoin de contenu, par la logique de la visibilité numérique. Le locuteur se présente alors comme un « prince désabusé », figure noble mais déchue, désormais admirateur de la “secte des méditateurs” et qui choisit de partir avant que l’humiliation ne touche à son comble : « *Il faut savoir quitter la table | Quand le respect n’y est plus servi !* ». Cette maxime, d’une grande portée philosophique, résume l’éthique du locuteur : mieux vaut partir que se perdre, mieux vaut la solitude que le mépris. La conclusion du texte est une affirmation de soi, une tentative de reprise d’un éthos dangereusement mis à l’épreuve par le rapport de pouvoir au sein du couple :

*« Je préfère demeurer un célibataire
[heureux
Que d’être un engagé malheureux !
Je m’éloigne des soucis !
La route est encore longue,
Je préserve mon énergie ! ».*

Il ne s’agit pas ici d’un désenchantement à la Musset qui donne dans la désespérance tragique de l’absurde⁴, il

s’agit plutôt d’un désenchantement qui finit en trop plein de lucidité. Le locuteur choisit la paix intérieure, la reconstruction, la préservation de soi. Le refrain revient une dernière fois, suivi cette fois-ci d’une litanie de noms – une sorte de « mabanga », phénomène bien courant dans la rumba –, comme s’il s’agissait, scellant dans un serment cette décision, de prendre à témoin les figures tutélaires du gotha artistique, notamment kinois :

*« J’accepte d’être mal vu
Que d’être sacrifié
Sur l’autel de l’amour des réseaux
[sociaux !
J’accepte d’être le perdant,
Mais je refuse de vivre l’illusion
En lieu et place de la réalité ».*

Ce texte, d’une grande richesse discursive, conjugue lyrisme, critique sociale, introspection et dénonciation. Il interroge les mutations inattendues du lien amoureux à l’ère du numérique, où l’apparat supplante l’authenticité, où le couple devient contenu, où l’intimité se dissout dans la quête de validation sociale... Par sa structure répétitive, ses métaphores, son lexique hybride mêlant le sacré, le profane, le technologique et le poétique, cette chanson s’offre en une sorte d’œuvre de résistance affective, un plaidoyer pour la vérité des sentiments, un refus de l’inféodation médiatique du lien conjugal. Elle illustre avec justesse les tensions entre fiction et réalité, entre amour et performance, entre le soi et l’autre, dans un monde où l’écran devient à la fois miroir et, paradoxalement, prison.

s’incarnant dans la figure du poète maudit qui lui subsistera dès lors, écrivit ces mots : « vous dites que vous avez manqué d’aller dans l’autre monde ; je ne sais vraiment pas trop ce que je fais dans celui-ci » !

⁴ Dans une correspondance à George Sand, Musset, désenchanté jusqu’à la désespérance et préludant au postromantisme, mais aussi



Ce disant, après avoir situé la chanson dans une lignée discursive, celle du désenchantement, il convient à présent d'étudier, dans les lignes qui suivent, comment cette œuvre illustre la dynamique de l'attachement diffracté.

4. Entre fragilité d'un lien et robustesse d'un art, sublimer un drame personnel

Sorti en novembre 2025 à la suite de la rupture amoureuse par trop médiatisée entre Innoss'B et Rebo Tchulo, *Love ya RS* dénonce les illusions créées par les faux-semblants au sein des couples et les blessures affectives derrière les apparences qu'amplifient les réseaux sociaux.

Si la chanson est largement perçue comme une réponse directe à une situation chaotique naissant d'une relation brisée et à ses conséquences judiciaires, elle n'en révèle pas moins la robustesse d'un art qui sublime – en une œuvre à la fois impersonnelle et intemporelle – un drame singulier où, pourtant, le sujet lyrique se confond avec le sujet artiste : Derrière la texture mélodique et la rythmique entraînant se déploie une parole certes blessée, traversée par les tensions entre authenticité relationnelle et performativité numérique. Cependant, cette œuvre ne saurait être réduite à une simple chanson d'amour désabusé. Elle constitue une mise en discours critique de la condition relationnelle contemporaine, où de nombreux diffracteurs, notamment technologiques – réseaux sociaux, interfaces, métriques numériques – reconfigurent les modalités de l'attachement. Elle invite à en repenser la topologie, non comme une coprésence idéale, mais comme une dynamique traversée par des médiations multiples, parfois dissonantes. Et c'est là

qu'opère la dynamique diffractive, à la fois comme point de formalisation conceptuelle d'un drame personnel et, bien plus, comme régulation transitionnelle d'une situation de brisure affective.

4.1. La diffraction comme point de formalisation conceptuelle d'une lignée discursive

À cette étape de la réflexion, il convient d'emblée de faire observer que le but ici n'étant pas de donner un développement étendu sur la théorie de la diffraction de l'attachement⁵, je me limiterai à en donner, en quelques lignes, une brève explication avant de montrer en quoi la diffraction de l'attachement peut, ici, être convoquée comme point de formalisation conceptuelle de la lignée discursive dans laquelle s'insère la chanson sous examen.

En effet, la théorie initiale de l'attachement [Bowlby, 1969 ; Fonagy & Target, 1997] postule que la sécurité affective repose sur la disponibilité et la stabilité d'une figure d'attachement. J'ai montré, il y a peu, qu'au sein des sociétés contemporaines, cette stabilité est mise à l'épreuve par la discontinuité des médiations [Yantūmbi, 2025]. La pensée diffractive [Barad, 2007 ; Haraway, 2016] m'a alors permis d'envisager cette discontinuité non tant au sens de rupture, mais comme reconfiguration permanente : le lien se diffracte, se déporte, se recompose. Ce processus est ainsi envisagé, métaphoriquement et méthodologiquement, comme comparable à la diffraction, d'une part, telle qu'elle a été formulée dans les sciences physiques de Werner Heisenberg à Claus Ropers et R. J. D. Miller, en passant par Ulrich Pietsch, Vaclav Holy et Tibor

⁵ J'ai déjà, en d'autre circonstance, eu l'occasion de proposer une réflexion variablement structurée sur le sujet [Yantūmbi, 2025] !



Baumbach, etc. ; et, d'autre part, telle qu'elle a été reconceptualisée dans les théories épistémologiques contemporaines, de Keren Barad à Donna Haraway. J'emprunte, donc, à cette généalogie l'idée selon laquelle la diffraction n'est pas tant simple dispersion, mais modalité de production d'écarts signifiants : elle met en visibilité la manière dont un phénomène – ici le lien amoureux – s'altère en se réfléchissant à travers des médiations symboliques, technologiques et discursives.

Dans une telle perspective, la notion de *diffraction de l'attachement* ouvre un horizon analytique où la théorie classique du lien se trouve réinscrite dans les configurations postmodernes du lien, configuration marquée par la numéricité, la polyfocalité affective et la coprésence d'acteurs humains et non humains. Dans la continuité des héritages conceptuels convoqués – de la psychologie de l'attachement (Bowlby, Fonagy, Target, etc.) aux ontologies diffractives (Barad), en passant par la sémiotique technomédiée (Haraway) et la sociologie de la subjectivation (Ehrenberg) – l'attachement diffracté se définit comme un régime d'assemblance non unitaire, où la centralité d'une figure unique se trouve compromise ou défaite au profit d'une distribution dynamique des ancrages affectifs à travers divers pôles relationnels, institutionnels et artefactuels (pairs, enseignants, écrans, collectifs numériques, objets symboliques, etc.).

Sous cet angle, la diffraction de l'attachement désigne un processus par lequel un lien affectif, loin de se rompre, se reconfigure en redistribuant ses continuités internes. En tant que fonction, elle opère comme un mécanisme de déplacement des intensités relationnelles, révélant des zones de tension ou d'asymétrie au sein du lien. Dans ses

manifestations concrètes, elle apparaît à travers des indices textuels, prosodiques, visuels ou technosymboliques qui matérialisent ces reconfigurations dans l'expérience vécue et mise en scène. La diffraction s'ordonne autour de trois invariants théoriques majeurs : la *polyproximité relationnelle*, qui renvoie à la coexistence simultanée de multiples champs de présence affective ; la *base de sécurité distribuée*, entendue comme la délocalisation fonctionnelle de l'étalement protecteur à travers un réseau de médiations hétérogènes ; et enfin la *régulation transitionnelle*, ou plasticité différée, par laquelle le sujet module ses continuités existentielles au gré des transformations de ses ancrages. Ces piliers, en résonance profonde avec la matrice bowlbyenne tout en la débordant, configurent l'attachement diffracté comme un opérateur critique permettant de saisir la recomposition contemporaine des économies affectives et des topologies du lien.

À la lumière de ce rappel succinct, la diffraction apparaît ici comme constituant un point de formalisation conceptuelle par lequel la lignée discursive du désenchantement amoureux s'offre à appréhender à la dimension d'un processus de dislocation, de reconfiguration et de redistribution des intensités affectives. La lignée discursive du désenchantement amoureux – présente de longue date dans les études culturelles, littéraires [Bénichou, 1992 ; Diaz, 1993 ; Dewoo, 2015] ou sociologiques [Giddens, 1992 ; Illouz, 2012, 2020] – acquiert ainsi une intelligibilité renouvelée : le désenchantement n'est pas réductible à une simple perte ou dégradation de l'idéal amoureux, mais procède de la diffraction des cadres de validation affective. De cette manière, l'attachement diffracté naît lorsque la dynamique rela-



tionnelle cesse de se constituer dans la binarité – présence/absence, confiance/trahison, union/séparation – pour se redistribuer dans une multiplicité de points médiateurs : la parole, la mémoire, la mise en scène de soi, l'économie socio-numérique de l'attention ou encore les régimes de visibilité qui redéfinissent les modalités de l'existence affective. Ce déplacement produit un régime discursif où le désenchantement ne survient plus comme rupture soudaine, mais comme transformation continue de l'attachement, observable dans les « traces diffractées » laissées par le sujet affectif lorsqu'il tente de maintenir une continuité symbolique en contexte d'instabilité relationnelle – une proposition que j'articule en dialogue critique avec la théorie de l'attachement et les analyses discursives de la performativité affective [Butler, 1997 ; Ahmed, 2004].

Dans cet ordre d'idées, la diffraction comme concept opératoire permet de penser la manière dont le discours amoureux contemporain – particulièrement en contexte numérique – produit du désenchantement non pas tant comme *fin-en-soi* de l'amour, mais comme *condition per quam* d'une reformulation perpétuelle de celui-ci.

Et tout bien pesé, l'approche de l'attachement diffracté devient alors une matrice explicative : elle rend compte de la persistance de l'attachement malgré la brisure, de la continuité malgré la dislocation, et de la façon dont les sujets affectifs se saisissent des médiations symboliques pour reconfigurer, dans l'après-coup du désenchantement, la présence affective performée ou non, l'attachement ainsi diffracté donnant, entre autres, sur le régime de la régulation transitionnelle.

4.2. Régulation transitionnelle et performativité affective

La notion de régulation transitionnelle s'endette à la notion winnicottienne d'*objets transitionnels* [Winnicott, 1971] ainsi qu'à celle de (*co*-)régulation émotionnelle [Fonagy & Target, 2002], lesquelles notions sont familières aux travaux sur l'attachement. La régulation transitionnelle peut se définir comme l'ensemble des processus psychique, interactionnels et parfois corporels par lesquels un sujet négocie, module et stabilise ses états affectifs et son sentiment de sécurité lors d'une situation de *passage* (séparation, changement de rôle, rupture relationnelle, etc.). Dans cette acception, la régulation transitionnelle n'est pas strictement intrapsychique ; elle mobilise des ressources externes (personnes, objets, dispositifs médiatiques) et s'inscrit dans des temporalités où s'opèrent à la fois maintien et réajustement des continuités identitaires.

Au regard de ce qui vient d'être dit, il apparaît clair que la magie de *Love ya RS* s'effectue sous les auspices de la diffraction de l'attachement : les figurations du lien ne sont plus exclusivement arrimées à la stabilité, mais à la mouvance de celle-ci. Et la diffraction s'offre, en régime de régulation transitionnelle, par phases où les objets sémiotiques – voix enregistrée, image clippée, métriques sociales – assurent et prolongent une forme de présence différée. Le sujet lyrique, en dénonçant la discordance entre l'image publique du couple et sa réalité intime, révèle la tension entre visibilité performée et sincérité vécue.

Ce déplacement du lien vers des régimes de médiation techno-symbolique constitue un exemple paradigmatique de régulation transitionnelle : l'attachement ne s'effondre pas dans la



séparation, mais se reconfigure à travers le langage, la mémoire et la musicalité. C'est dans une telle herméneutique de la diffraction de l'attachement qu'il convient dès lors d'inscrire l'intelligibilité profonde de la chanson, laquelle, sous son apparente simplicité, condense, en réalité, une expérience aiguë du désenchantement amoureux. Celui-ci tient du fait que l'altérité, d'abord appréhendée comme un *alter ego* dans l'économie symbolique de la dyade amoureuse, s'y révèle, par son *ego alter*, progressivement enchâssée dans une logique instrumentale, réduisant le sujet du lien à une fonction transitoire au sein d'une trajectoire de réalisation strictement unipersonnelle :

« *Faute na nga, nandimaki okoma
[ma moitié...
Et pourtant, ozuaki nga lokola escalier.
Omata pour atteindre tes objectifs...
Oh là là ! Obimisi nga kizengi n'oo.* »

Traduction libre :

*Ma faute, c'est de t'avoir prise pour ma
moitié
Alors que tu me considérais comme un es-
calier
Pour t'élever et atteindre tes objectifs...
Tu as fait de moi ton idiot.*

Une fois encore, cet extrait illustre de manière exemplaire ce que l'on peut qualifier de dynamique de diffraction affective. Et, comme le disait Hélène Teboul-Wiart [1976 : 25], « la fiabilité et la juste durée de chaque pacte en conditionnent le rôle structurant ». L'image saisissante de « l'escalier » – mobilisée ici avec une remarquable densité symbolique – convoque un ensemble de diffracteurs relationnels qui décomposent la proximité affective en une pure logique de fonctionnalisation. Pas étonnant si « ces rencontres où l'un est à la merci de l'autre, sont des carrefours implacables » [Teboul-Wiart, 1976 : 25].

L'attachement, ainsi soumis à l'épreuve d'une instrumentalisation latente, dévoile la *plasticité ambivalente* du lien conjugal dans un régime de (re)médiation intéressée, où l'économie de l'intime se reconfigure sous la pression des horizons extérieurs, notamment ceux de la visibilité numérique. À cet égard, la strophe suivante se révèle particulièrement éloquente :

« *Devant la caméra tout est rose,
Derrière la caméra tout est sombre.
En public, tokoma ba créateurs des
[contenus,
En privé, tozo vivre zéro harmonie.* »

À considérer ce passage, il en ressort qu'il engage une critique subtile du régime de coprésence médiée instauré par les technologies numériques, où la *visibilité performée* tend à légiférer sur la qualité relationnelle elle-même. Le couple se trouve reconfiguré en *dispositif sémiotique*, orienté vers la production de signes – likes, vues, abonnés – plutôt que vers la régulation affective ou la consolidation de la sécurité psychique. L'attachement se diffracte alors en une constellation de *gestes symboliques hypermédiatisés*, souvent déconnectés de la consistance émotionnelle réelle. Cette reconversion du registre affectif en une économie de la visibilité apparaît avec une netteté incisive dans le distique suivant :

« *Mua ko suana, o tangeli nga nombre
[d'abonnés,
Na tuna te o tangeli nga nombre ya ba
[admirateurs.* »

Traduction libre :

*Un simple désaccord, tu me brandis ton
[nombre d'abonnés,
Que je me taise, tu me sors le nombre de
[tes admirateurs.*

Ce distique, d'une concision exemplaire, cristallise la *substitution progressive de l'affect par les métriques de la re-*



connaissance publique : la valeur du lien cesse d'être indexée à la réciprocité émotionnelle pour se mesurer selon des indicateurs de popularité. Le sujet affectif est, de ce fait, converti en *objet de capitalisation symbolique*, exposé à une économie compétitive de la visibilité où l'amour se dissout dans la quantification des données relationnelles. On s'éloigne alors radicalement de la perspective dans laquelle l'amour véritable s'éprouve dans la *qualité relationnelle*, la vulnérabilité réciproque et la sincérité du quotidien. Émerge au contraire un paradigme où, dans une société saturée par l'apparat, la *perfection ostentatoire* devient l'étalon par lequel se mesure la relation conjugale – oubliant que le couple solide n'est pas celui qui simule l'harmonie sous la luminescence des écrans, mais celui qui, à travers une reconnaissance mutuelle patiemment construite, travaille sans relâche à instituer les conditions de sa propre *sécurité affective*. Dans ce sens, la chanson met en scène plusieurs diffracteurs affectifs (cf. tableau typologique synthétique ci-dessous). Il en découle que, d'un point de vue didactico-pédagogique, chaque diffracteur se promet en un *prisme* dont l'interaction avec les autres donne lieu à une régulation transitionnelle : l'affliction est transformée en un discours intemporel, en mémoire et en continuité symbolique.

Et ces diffracteurs, loin d'annuler l'attachement, en assurent la persistance sous des formes recomposées. Ils traduisent la plasticité du lien humain face aux médiations contemporaines. Pour cela, la chanson représente une régulation transitionnelle : le sujet affectif, confronté à la perte, mobilise des médiations symboliques pour maintenir une continuité psychique. Le chant devient

acte de parole réparatrice, où le tourment se transforme en présence symbolique. Cette performativité affective, loin d'être spectaculaire, repose sur la sincérité contenue, la densité sémiotique et la résonance collective.

Comme on ne peut s'empêcher de le constater, l'opus d'Innocent Balume constitue une illustration particulièrement éloquente du registre de la *régulation transitionnelle*, en ce que celle-ci renvoie, il sied de le rappeler, à la faculté du sujet de préserver une continuité affective en dépit de la discontinuité des médiations, des présences ou des figures d'attachement. Dans cette composition, l'artiste donne à entendre une affliction suscitée par la dissonance entre la scénographie publique du couple et sa texture intime, révélant, ce faisant, une tension structurelle entre visibilité performée et insincérité relationnelle vécue. Les évocations de la caméra, des abonnés et des façonnages numériques rendent manifeste une économie affective déplacée, dans laquelle l'attachement se diffracte au travers de dispositifs techno-symboliques. Certes. Toutefois, loin de s'abandonner à une dynamique de désorganisation, le sujet lyrique s'emploie à *reconfigurer le lien* par le recours au récit, à la mémoire et à la parole mise en musique, mobilisant ainsi des *diffracteurs symboliques* aptes à moduler la perte.

Ce processus atteste une authentique plasticité affective : le sujet ne sombre point dans l'effondrement consécutif à la rupture, mais la traverse en la transmutant en un espace de recomposition. Le chant devient, dès lors, un lieu de compensation narrative, où l'émotion s'articule dans le langage et la musicalité, instituant une forme de continuité symbolique.

Tableau 2 : Typologie des diffracteurs dans *Love ya RS* d'Innoss'B

Catégorie de diffracteur	Exemples ou occurrences dans la chanson <i>Love ya RS</i>	Fonction dans la chanson	Effet sur l'attachement
Textuels	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Ruptures de champs lexicaux (fusionnel → dénonciateur) ; ▪ Glissements pronominaux (nous → je) ; ▪ Alternance codique (<i>frangala</i> : lingala ↔ français) ; ▪ Silences et ellipses. 	Modulent la cohérence narrative et la posture énonciative.	Fragilisent l'unité du couple, mais ouvrent un espace de recomposition discursive.
Prosodiques	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Variations micro-intonatives ; ▪ Suspensions et accentuations ; ▪ Prosodie quasi parlée (spoken word) ; ▪ Interjections répétées (« Aaah ! », « Eeeh ! »). 	Signalent la mise à l'épreuve de la continuité affective.	Traduisent la douleur et la vulnérabilité, tout en permettant une régulation émotionnelle.
Visuels ou Clipographiques	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Discordance entre image performée et émotion suggérée ; ▪ Asymétries de cadrage ; ▪ Gestuelle intériorisée, regards ; ▪ Esthétique épurée, absence de spectacularisation. 	Matérialisent la distance ou la faille relationnelle.	Renforcent la crédibilité émotionnelle, tout en exposant la fragilité du lien.
Techno-symboliques	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Likes, vues, commentaires, partages, signets ; ▪ Mise en scène de soi sur réseaux sociaux ; ▪ Cadrage algorithmique, réputation numérique. 	Redistribuent les intensités affectives dans un régime de visibilité publique.	Convertissent l'intimité en performance sociale, fragilisant l'authenticité mais ouvrant une continuité symbolique partagée.

Source : l'Auteur.

C'est en ce sens que l'œuvre participe pleinement d'une *régulation transitionnelle opérante*, en assurant au sujet une médiation expressive et structurante face à l'épreuve de la disjonction affective

À cet effet, *Love ya RS* s'inscrit dans une topologie relationnelle diffractée, où la continuité affective ne repose plus sur la coprésence physique, mais sur la densité sémiotique et la fréquence interactionnelle. Elle illustre la capacité du sujet à transformer la perte en récit, l'absence en présence symbolique, et l'affliction en acte de parole. En cela, elle constitue une ressource heuristique pour penser les mutations contemporaines du lien affectif à l'ère du numérique. Et c'est non sans raison que, dans le paysage musical congolais contemporain, *Love ya RS* se distingue comme dispositif discursif à forte densité affective, où la parole chantée constitue un espace de diffraction du lien amoureux sous le régime de médiation numérique. Loin de relever du seul divertissement, l'œuvre participe d'une dynamique de régulation transitionnelle, au sens des prolongements diffractifs de la théorie de l'attachement. Confronté à

la discontinuité relationnelle, le sujet affectif y mobilise des médiations symboliques pour préserver la continuité psychique.

Cela dit, si l'œuvre se présente comme une trame discursive variablement féconde aux yeux de tout chercheur intéressé à penser les reconfigurations de l'attachement en régime numéridiscursif, il importe néanmoins d'en interroger les limites et les zones d'ombre. D'abord, la sur-médiatisation de la douleur conjugale, loin de se réduire à une catharsis artistique, peut également être lue comme une forme de spectacularisation qui fragilise la sincérité du propos. L'intimité, exposée aux métriques de visibilité, ne risque-t-elle pas de s'anéantir dans une logique de performance sociale ? L'authenticité ne s'en trouve-t-elle pas compromise ? Ensuite, l'usage du *frangala*, bien qu'il constitue une ressource expressive non négligeable, peut aussi paraître, dans cette tension linguistique sur laquelle elle joue, comme brouillant la réception : la polyphonie discursive, censée traduire la diffraction du lien, peut, pour certains publics peu familiers à ce type de va-et-vient langa-



gier, produire une opacité. Enfin, la régulation transitionnelle que l'artiste met en scène demeure ambivalente : si elle permet de transformer la blessure en continuité symbolique, elle ne résout pas la contradiction fondamentale entre visibilité performée et sincérité vécue. En ce sens, l'œuvre illustre autant la capacité de l'art à sublimer un drame personnel qu'elle révèle les apories d'une affectivité médiée, où la quête de reconnaissance publique se heurte à l'exigence d'authenticité relationnelle. C'est dans cette tension non résolue que réside la valeur critique de *Love ya RS* : elle expose les contradictions constitutives des grammaires affectives contemporaines, sans les abolir, mais en les donnant à penser.

5. Au lieu de conclure : un cas type de reconfiguration de l'attachement à l'ère numérique ?

Au terme de cette exploration diffractive de *Love ya RS*, il apparaît clairement que l'œuvre d'Innos'B dépasse très largement le registre de la simple lamentation sentimentale pour se constituer et s'offrir en fragments descriptifs des formes de reconfiguration contemporaine de l'attachement. En articulant subtilement le vécu intime, les médiations technosymboliques et les effets centrifuges de la visibilité numérique, la chanson met en lumière un espace relationnel soumis à des forces hétérogènes qui fragmentent, recomposent et redistribuent les intensités affectives. La tension inaugurale – celle qui oppose l'harmonie affichée à la dissonance du vécu – devient, dans la dynamique de l'œuvre, un principe heuristique permet-

tant de comprendre comment le lien se diffracte tout en se maintenant.

L'analyse du corpus – paroles, prosodie, gestuelle filmique et scénographie clipographique – a montré que l'expérience relationnelle décrite par le sujet lyrique n'est pas tant celle d'un effondrement que celle d'une transition régulatoire. En effet, l'attachement, bien que mis à l'épreuve par des diffracteurs symboliques (caméra, abonnés, métriques de popularité), ne se consume pas dans le vide de la rupture ; il se reconfigure en prenant appui sur les ressources du langage, de la mise en récit et de la musicalité. L'artiste, loin de céder à la désagrégation subjective, mobilise la chanson comme un *espace de réélaboration sémiotique*, lieu où la mémoire affective se retisse, où les blessures trouvent une forme d'inscription et où la continuité symbolique de soi se préserve dans la performativité vocale.

Ce processus confirme l'un des apports majeurs de cette étude : la *régulation transitionnelle* constitue un paradigme fécond pour penser les liens affectifs à l'ère numérique. Là où la psychologie classique de l'attachement inscrivait la sécurité relationnelle dans la coprésence ou dans la fiabilité des figures d'attachement, le contexte contemporain impose une pluralité de médiations – parfois dissonantes – que le sujet doit apprendre à gérer et dont il doit négocier les interférences. La diffraction ne doit donc pas être comprise comme une simple fragmentation, mais comme une *modalité d'adaptation*, un processus où le lien se prolonge dans la multiplicité des supports, des langages et des régimes de visibilité. Dans ce sens, *Love ya RS* apparaît comme une *topographie du lien diffracté*, révélant une des manières dont les couples d'aujourd'hui affrontent la surcharge performative du numé-



rique. L'économie de la visibilité – qui transforme l'amour en scène, le couple en dispositif, l'intimité en métrique – exerce une pression structurante sur les subjectivités. Cependant, cette pression, sans pour autant abolir la possibilité du lien, en modifie les formes, les circuits, les seuils et les modes de légitimation. La chanson montre que l'attachement ne se maintient plus par la seule intériorité de l'expérience partagée, mais par la capacité du sujet à réinscrire l'affect dans une narration qui tienne, au sein d'un imaginaire qui fasse lien, dans une musicalité de reconfiguration de la blessure.

De la sorte, la contribution scientifique majeure de ce travail participe de la mise en évidence d'un triptyque conceptuel opérant : Les diffracteurs symboliques comme agents de recomposition du lien ; la visibilité numérique comme matrice de requalification affective ; et la régulation transitionnelle comme dynamique de continuité émotionnelle sous contrainte. Ce triptyque permet d'appréhender, dans une perspective épistémologique renouvelée, les trajectoires affectives des individus inscrits dans des environnements où l'intime est constamment exposé à la logique sémiotique des technologies. Loin d'enfermer l'analyse dans une critique moraliste du numérique, cette grille met en évidence la *créativité affective* mobilisée par les sujets pour préserver une cohérence relationnelle dans un monde où les supports de l'attachement sont multiples, parfois instables, mais jamais insignifiants.

En définitive, la chanson *Love ya RS* ne raconte pas seulement une désillusion, elle donne à penser les grammaires émergentes de l'attachement dans les sociétés hypermédiatisées. L'œuvre constitue un dispositif numéridiscursif de recomposition du lien affectif en ré-

gime de diffraction. Elle rappelle, à sa manière, que la solidité d'un lien ne se mesure ni à l'éclat des apparences ni au nombre d'admirateurs, mais à la capacité des individus à faire de leurs blessures des espaces de *rénonciation*, de *réélaboration* et de *résilience tangible*. Elle illustre la capacité du sujet à transformer la séparation en récit, l'absence en mémoire, et l'amertume en langage. En cela, cette chanson, tout en demeurant profondément située dans l'univers musical congolais contemporain, propose – dans une topologie relationnelle marquée par la médiation, la discontinuité et la performativité – une réflexion d'une portée beaucoup plus large : elle interpelle nos manières de dire l'amour, de le mettre en scène, mais surtout, en le vivant, de le sauvegarder dans la dispersion quasi-absolue qui caractérise nos existences numériques.

Bibliographie

- AHMED, S. [2014] : *The Cultural Politics of Emotion*, Edinburgh University Press (2e éd.), Edinburgh.
- BARAD, K. [2007] : *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Duke University Press.
- BÉNICHOU, P. [1992] : *L'École du désenchantement. Sainte-Beuve, Nodier, Musset, Nerval, Gautier*, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », Paris.
- BOKAMBA, E. G. [1988] : "Code-mixing, language variation, and linguistic theory: Evidence from Bantu languages", in *Lingua*, n° 1, vol. 76, pp. 21-62, [en ligne]. URL : [https://doi.org/10.1016/0024-3841\(88\)90017-4](https://doi.org/10.1016/0024-3841(88)90017-4) [consulté le 27 novembre 2025].



- BOWLBY, J. [(1969) 1982] : *Attachment and Loss: Vol. 1. Attachment*, Basic Books (2e éd.).
- BYUNG-CHUL HAN [2012] : *La société de la transparence*, PUF, Paris.
- NYIRENDA, E. [2024] : *The History of Akarindula. The Zambian Narrative*, Zambian ARTS Publishing House.
- BRASART, C. [2016] : « Normes, idiosyncrasies et exceptions dans la conversation bilingue : variation et invariant », in Isabelle Gaudy-Campbell, Yvon Kerromnes (dir.), *Variation, invariant et plasticité langagière*, Presses universitaires de Franche-Comté, Besançon, pp. 133-150.
- BRASART, C. [2025] : « L'Alternance codique. Textes et documents pour la classe », in TDC, n° 1121, pp. 46-47, [en ligne]. URL : <https://hal.science/hal-03976513/document> [consulté le 06 novembre 2015].
- BUTLER, J. [(1997) 2004] : *Le pouvoir des mots : politique du performatif*, traduction de Charlotte Nordmann, Éditions Amsterdam, Paris (Titre original : *Excitable Speech: A Politics of the Performative*).
- CITTON, Y. [2017] : *Pour une écologie de l'attention*, Seuil, Paris.
- DEWOO, N. Y. [2015] : *Désamour et désarroi dans la littérature contemporaine*, Mémoire de Master of French, Department of Modern Foreign Languages, Stellenbosch University.
- DIAZ, J.-L. [1993] : « À propos de *L'École du désenchantement* de Paul Bénichou », in *Romantisme*, n°79 (Masques), pp. 91-100, [en ligne]. DOI : <https://doi.org/10.3406/roman.1993.6190> [consulté le 30 novembre 2025].
- FONAGY, P., & TARGET, M. [(1997) 2002] : *Affect Regulation, Mentalization and the Development of the Self*. Other Press, New York.
- FONAGY, P., & TARGET, M. [1997] : "Attachment and reflective function: Their role in self-organization", in *Development and Psychopathology*, n° 4, Vol. 9, pp. 679-700. <https://doi.org/10.1017/S0954579497001399>
- GARDNER-CHLOROS, P. [2010] : *Code-Switching*, Cambridge University Press, Cambridge.
- GIDDENS, A. [1992] : *The Transformation of Intimacy: Sexuality, Love and Eroticism in Modern Societies*, Stanford University Press, Stanford.
- HARAWAY, D. [2016] : *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press.
- HEISENBERG, W. [2007] : *Physics and Philosophy: The Revolution in Modern Science*, Harper Perennial Modern Classics (Éd. orig. 1958), New York.
- ILLOUZ, E. [2016] : *Why Love Hurts: A Sociological Explanation*, Polity Press, Cambridge.
- ILLOUZ, E. [2020] : *La fin de l'amour: enquête sur un désarroi contemporain*, Média Diffusion.
- INNOSS'B [2025] : « Love ya RS (Audio Officiel) », [en ligne]. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=AW9YIZwXZR0> [consulté le 25 novembre 2025].
- KALENGA MPANYA M., S. [2012] : *Voici les bâtisseurs de la musique congolaise*, Éditions du CRESA (Centre de recherches et d'études sociales appliquées), Lubumbashi.
- KAMBILO, P. [2025] : *La guitare dans la rumba congolaise. De l'oreille à la transcription*, PublishingÉditions Koninklijk Museum voor Midden-Afrika.



- KOKO KALAMBAY [2023] : *La guitare, instrument roi de la musique congolaise*, Mary Bro Foudation.
- MABIKA, P.-A. [2005] : *La chanson congolaise. Son histoire, sa vérité, ses textes et leurs significations*, L'Harmattan, Paris.
- MANDA TCHEBWA, A. [1996] : *Terre de la chanson. La musique zaïroise, hier et aujourd'hui*. Duculot/De Boeck, Louvain-la-Neuve.
- MANDA TCHEBWA, A. [2012] : *L'Afrique en musique. Rapport au sacré, à la divinité et à la nature*, L'Harmattan, Paris.
- MASAMBA, P. [2025] : « Musique : 10 chansons urbaines congolaises Glamour à écouter avec elle », [en ligne]. URL : <https://www.eventsrdc.com/musique-10-chansons-urbaines-congolaises-glamour-a-ecouter-avec-elle/> [consulté le 20 novembre 2025].
- MEEUWIS, M. [2023] : « L'alternance Codique Entre Le Lingala et Le Français En République Démocratique Du Congo : Défis à l'essentialisme Sociolinguistique », in *La Sociolinguistique en Afrique : Pistes pour des perspectives alternatives*, Université Cheikh Anta Diop (UCAD), 6-8 Décembre, pp. 59-59. Dakar.
- MIGABO, F. [2025] : « Innos'B règle ses comptes avec Rebo Tchulo dans un titre polémique et au tribunal », [en ligne]. URL : <https://culturecongo.com/musique-et-justice-innosb-regle-ses-comptes-avec-rebo-tchulo-dans-un-titre-polemique-et-au-tribunal/> [consulté le 06 novembre 2015].
- MOLODOILIDER [2025] : « Love ya RS... intégralité disponible maintenant », [en ligne]. URL : <https://www.tiktok.com/@molodoilider/video/7567867512004611340> [consulté le 30 novembre 2025].
- STEINER, G. [(1989) 1991] : *Présences réelles*, éd. Gallimard, Paris (titre original : *Real Presences*).
- STEINER, G. [(2001) 2003] : *Grammaires de la création*, éd. Gallimard, Paris (titre original : *Grammars of Creation*, Yale University Press).
- TEBOUL-WIART, H. [1976] : « Le désenchantement », in *Cahiers jungiens de psychanalyse*, n° 8, pp. 24-34.
- TSAMBU, L. (2020). Champ politique et champ musical populaire Parallèle entre deux espaces de compétition à Kinshasa. *Multitudes*, 81(4), 101-109. <https://doi.org/10.3917/mult.081.0101>.
- WINNICOTT, D. W. [1971] : *Jeu et réalité. L'espace potentiel*, Traduction de C. Monod & J.-B. Pontalis, Éd. Gallimard, Paris.
- YANTŪMBI, K.Y. [2024] : *Enjeux didactiques des ressources numéridiscursives en situation de violences endémiques. Enquête menée à Lubumbashi et Manono en vue d'une éco-ingénierie de la formation*, Thèse de doctorat, Faculté de Pédagogie et de Didactique des Disciplines, Université pédagogique nationale, Kinshasa.
- YANTŪMBI, K.Y. [2025] : « La diffraction de l'attachement. Esquisse de topologie relationnelle en régime (numéri)discursif », in *Revue Panafricaine d'études Stratégiques (RePÉS)*, Hors-série n° 1, Vol. 1, Novembre, (e-Version), PUP, Lubumbashi/Kinshasa, pp. 1-38.



Annexe : texte et traduction de *Love ya RS*

Texte de la chanson

Nakangi misu okanisi nalali
Nakangi matoyi te

Beauté lokola diamant,
Sourire nayo courant,
Na démarche ya ba mannequins
Regard lumineux
Comme la Tour Eiffel la nuit
Je ne pouvais pas résister !

Nakweyaki t'as pas idée !
Nzoka ezalaka signature nanga
Na casting ya film na yo !
Fiction na réalité
Ekoma ko se disputer !
Okomisi nga figurant,
Rôle yango compliqué !

Par amour pour toi
Il falaki na supporter
Na espoir scénario
Ezalaki pour un temps !

Aaah !
Eeh !

*Nandimi nabima mabe
Que nakoma sacrifié
Na love ya ba réseaus sociaux !
Nandimi nabima perdant
Naboyi ko vivre illusion
Na place ya réalité
(2X)*

Faute na nga nandimaki okoma ma moitié
Pourtant ozuaki nga lokola escalier
Omata pour atteindre tes objectifs
Oh là là ! Obimisi nga kizengi n'oo !

Devant la caméra tout est rose !
Derrière la caméra tout est sombre !
En public, tokoma ba créateurs de contenus
En privé, tozo vivre zéro harmonie !

Mua kosuana, otangeli nga nombre
d'abonnés !
Natuna te, otangeli nga nombre
d'admirateurs !
Okomi ko jouir na ba commentaires,
Mua obsession ya ba tags na ba j'aime !
Vie ya influence elekisi mungwa na nuance !

Aaah !
Eeh !

Nandimi nabima mabe

Traduction littéraire

J'ai juste fermé les yeux, tu as cru que je dormais
Et pourtant, j'étais tout ouïe !

Ta beauté comme un diamant,
Ton sourire, comme du courant,
Avec ta démarche semblable à celle des mannequins
Et ton regard éblouissant
Semblable à la Tour Eiffel illuminée la nuit
Je ne pouvais pas résister !

J'ai succombé comme tu ne peux t'en rendre compte !
C'était donc là ma signature que j'apposais
Pour le casting de ton propre film !
La fiction et la réalité
Commencent à se disputer !
Tu as fait de moi un figurant,
Un rôle aussi compliqué !

Par amour pour toi,
Il me fallait supporter
Avec l'espoir que le scénario
Ne durerait qu'un temps !

Aaah !
Eeh !

*J'accepte d'être mal vu
Que d'être sacrifié
Sur l'autel de l'amour des réseaus sociaux !
J'accepte d'être le perdant,
Mais je refuse de vivre l'illusion
En lieu et place de la réalité
(2X)*

Ma faute, c'est de t'avoir prise pour ma moitié
Et pourtant tu me considérais comme un escalier
Pour que tu t'élèves et atteignes tes objectifs...
Tu as fait de moi ton idiot.

Devant la caméra tout est rose !
Derrière la caméra tout est sombre !
En public, nous sommes devenus des créateurs de contenus
En privé, nous vivons zéro harmonie !

Un simple désaccord, tu me brandis le nombre d'abonnés,
Que je me taise, tu me sors le nombre de tes admirateurs.
Tu trouves ta pleine jouissance dans les commentaires,
Une sorte d'obsession des tags et des j'aime !
La vie d'influence ne laisse plus aucune place à la nuance !

Aaah !
Eeh !

*J'accepte d'être mal vu
Que d'être sacrifié
Sur l'autel de l'amour des réseaus sociaux !*



*Que nakoma sacrifié
Na love ya ba réseaus sociaux !
Nandimi nabima perdant
Naboyi ko vivre illusion
Na place ya réalité
(2X)*

Nalembi vie ya matalana na impression !
Ekomi kokumba nga na taxi ya dépression !

Olingi vie de luxe oyo famille nayo moko
Etikala ko offrir yo te, maman eh !

Otobolinga ba poches !
Obeti nga ba chaos débout !
Soni etie nga à genoux !
masolo ya entre nous
Batapoter yango partout !

Nazuaki ndako ya kofutela na elanga,
Mvula enoki : sekele libanda !
Yesu batekaki ye na mbongo ya bibende,
Nga beteki nga na mégas !

Mwana mère abendi nzoto
Avant qu'ekoma trop tard :
Il faut savoir quitter la table
Quand le respect n'y est plus servi !

Na préférer nakoma célibataire heureux
Que engagé malheureux !
Je m'éloigne des soucis !
Nzela eza mulayi,
Na préserver mon énergie !

*Nandimi nabima mabe
Que nakoma sacrifié
Na love ya ba réseaus sociaux !
Nandimi nabima perdant
Naboyi ko vivre illusion
Na place ya réalité
(2X)*

*J'accepte d'être le perdant,
Mais je refuse de vivre l'illusion
En lieu et place de la réalité
(2X)*

Las, je le suis de la pension vantarde à faire impression !
Qui tant m'engouffre dans le taxi de la dépression !

Tu veux une vie de luxe que même ta propre famille
Ne t'a jamais offerte, maman eh !

Tu m'as troué les poches !
Tu m'entraînes chaque fois dans un désastre !
L'opprobre me met à genoux !
Tout se qui se passe entre nous
Devient l'objet des commentaires partout !

J'ai pris mon bail en saison sèche,
Quand vient la pluie : le secret est à découvert !
Jésus fut trahi contre quelques pièces de monnaie,
Moi, j'ai été trahis contre des mégas !

Le prince désabusé s'en va
Avant qu'il ne soit trop tard :
Il faut savoir quitter la table
Quand le respect n'y est plus servi !

Je préfère demeurer un célibataire heureux
Que d'être un engagé malheureux !
Je m'éloigne des soucis !
La route est encore longue,
Je préserve mon énergie !

*J'accepte d'être mal vu
Que d'être sacrifié
Sur l'autel de l'amour des réseaus sociaux !
J'accepte d'être le perdant,
Mais je refuse de vivre l'illusion
En lieu et place de la réalité
(2X)*

Pour citer ce texte :

YANTÛMBI, K.Y. [2026] : « *Love ya RS d'Innoss'B. Entre scène et ombre, le couple à l'épreuve de l'attachement diffracté* », in *Revue Panafricaine d'Études Stratégiques*, Hors-série n° 2, vol. 1, janvier, Presses Universitaires Panafricaines, Lubumbashi/Kinshasa (e-Version), pp. 1-27.

L'auteur :

Docteur en Didactique des disciplines, avec une double spécialité en didactique des langues et en ingénierie de la formation, Yantumbi enseigne à l'Université Libre Panafricaine (ULP) et à l'Institut supérieur d'Études sociales de Lubumbashi. Dans ses nombreux travaux, il explore, d'un abord épistémologique, les questions de la société de notre temps, une société en proie aux violences et aux mutations polymorphes – Courriel : yantumbi@ulp.ac | yantumbi@gmail.com |