

« MAKAYA » : LES PROLETAIRES GABONAIS ET LEUR REPRESENTATION SYMBOLIQUE EN CHANSON¹

MASSIMA LOUWOUNGOU

Université Omar Bongo (Gabon)

massimalouwoungou@yahoo.fr

Résumé

La présente réflexion répond à la question suivante : existe-t-il au Gabon, une dénomination explicite des pauvres et des riches ? Une telle préoccupation est en même temps une réponse à l'une des thèses de l'anthropologue George Balandier qui, en 1965, affirmait que l'Afrique souffre d'une indigence conceptuelle pour distinguer les différentes classes sociales dans leurs « aspects modernes ». En partant des contributions musicales de l'orchestre Massako, il s'agira de montrer, d'une part, que les inégalités sociales sont de nature à mettre en évidence l'écart différentiel entre les groupes d'individus ; et, d'autre part, que le nom Makaya s'érige en épithète pour désigner les personnes situées en marge de la gestion des affaires publiques au Gabon. Une telle analyse tend donc à souligner l'existence des classes sociales dans ce pays et pose les termes de Makaya et Mamadou comme des concepts dotés des « aspects modernes » de la distinction des dites classes.

Mots clés : Chanson, lutte, Makaya, pouvoir, prolétaire, reconnaissance.

Abstract

This reflection addresses the following question: Is there an explicit designation for the poor and the rich in Gabon? Such a concern is simultaneously a response to one of anthropologist George Balandier's theses. In 1965, he claimed that Africa suffers from a conceptual indigence for distinguishing different social classes in their "modern aspects." Starting from the musical contributions of the Massako orchestra, this paper aims to show, on the one hand, that social inequalities are such as to highlight the differential gap between different groups of individuals; and, on the other hand, that the name Makaya stands as an epithet to designate people located on the margins of public affairs management in Gabon. Such an analysis thus tends to underscore the existence of social classes in this country and posits the terms Makaya and Mamadou as concepts endowed with the "modern aspects" of the distinction of said classes.

Keywords: Song, struggle, Makaya, power, proletarian, recognition.

Introduction

¹ Nous employons tantôt *Mackaya*, comme le veut Mackjoss, tantôt *Makaya*, comme le fait le journal *L'Union*.

« ...les distinctions auxquelles recourent les Africains eux-mêmes pour différencier les classes sociales ou les pseudo-classes. L'examen des vocabulaires africains manifeste une réelle indigence s'il s'agit des aspects modernes et, en contraste, une relative richesse lexicale s'il s'agit des hiérarchies traditionnelles et de la stratification sociale qu'elles régissent » (G. Balandier, 1965, p. 133).

Existe-t-il des classes sociales au Gabon ? Avant de répondre à cette préoccupation, il convient de souligner qu'une question similaire avait déjà, autrefois, traversé l'esprit du Président Sékou Touré de la Guinée-Conakry, pour qui le concept de classe sociale n'a pas le droit de cité en Afrique (G. Balandier, 1965, p. 133). Selon lui, si l'histoire de l'organisation socio-politique de l'Afrique mentionne bien l'existence des individus dotés de biens qui manquaient à d'autres, il faut dire que les valeurs sociales en vigueur faisaient que les problèmes des uns étaient aussi l'affaire de tous. Même s'il existait une absence d'uniformisation sociale, celle-ci ne donnait pas lieu aux inégalités alarmantes que nous connaissons. Car, le système d'entraide était fait de telle sorte que s'il y avait une différence entre le riche et le pauvre, ce dernier n'était pas pour autant délaissé, condamné à la remorque du corps social. Ce n'est pas le Président Omar Bongo du Gabon qui dira le contraire : *« (...) les théoriciens de l'économie (...) se lamentent sur ce qu'ils appellent la « perte de sociabilité spontanée » qui frappe l'Occident. Voilà au moins un problème qui ne nous concerne pas. Nous avons toujours pensé qu'avant d'être une affaire de règles et de théories, l'économie est une affaire d'hommes. Et nos habitudes d'hommes solidaires du groupe, longtemps considérées comme des handicaps au développement, se révèlent être une chance »* (O. Bongo, 1998, p. 29). Tout porte donc à affirmer que traditionnellement, en Afrique, des efforts étaient souvent consentis par les différents acteurs de la société, pour ne pas favoriser les frustrations qu'entraîne l'émergence des inégalités et

surtout le manque d'humanité. Des activités comme la chasse, la pêche, le débroussaillage des espaces cultivables, la cueillette et la récolte, se faisaient le plus souvent en groupe. Et, même lorsque ce n'était pas toujours le cas, le butin de chasse, les produits de pêche et autres, faisaient l'objet d'une opération de distribution entre habitants du village. Selon ce qui est dit dans ces sociétés, parmi les droits du voisin, à chaque fois que vous cuisiner, et que l'odeur de la sauce ou la fumée est perçue, vous devez réserver une partie de la chose cuisinée au voisin. Car, ce parfum a certainement suscité son appétit.

En se posant la question de savoir s'il faut, en toute rigueur, parler de classes sociales en Afrique, George Balandier va même jusqu'à se demander si ces classes (si vraiment elles existent) ne sont pas les conséquences de la rencontre de l'Afrique avec le reste du monde ; rencontre illustrée aussi bien par l'esclavage que par la colonisation. En matière de vocabulaire servant à désigner les laissés-pour-compte, Victor Hugo choisit le terme de *misérables*, les pauvres, les victimes des inégalités sociales ; Karl Marx utilisera, quant à lui, un terme ancien, celui de *prolétaire*. Sur ce point, G. Balandier trouve que l'Afrique souffre d'une indigence conceptuelle relative à la désignation des stratifications sociales. Suite à ce qui précède, une telle « indigence » est-elle avérée ? N'existe-t-il pas des classes sociales clairement identifiables en Afrique en général, et au Gabon en particulier ?

La réponse à ces questions devrait pouvoir apparaître au fil de l'analyse de l'emploi du terme de *Makaya*. Il sera donc question de vérifier si le recours, par le gouvernant, au signifiant *Makaya* exprime une identification authentique aux classes populaires, ou plutôt une stratégie politique délibérée. Connaissant les inégalités et les injustices qui frappent la population, le gouvernant semble instrumentaliser l'appartenance aux *Makaya* en simulant la proximité, afin de neutraliser les revendications collectives. Cette appropriation rhétorique engendrerait une délégation tacite du pouvoir de contestation : la masse, convaincue que le *Makaya* au pouvoir assumera ses doléances, renonce à se mobiliser. Ce qui

contribue à la normalisation de l'exclamation gabonaise « *on va encore faire comment ?* », symptôme d'une incapacité d'action aussi bien individuelle que collective. En effet, si celui qui dispose des leviers pour transformer le destin du peuple bute sur des obstacles, que peuvent donc espérer les *Makaya* démunis, pour infléchir le cours des événements ? Avec Mackjoss, la chanson devient une arme par laquelle il lutte pour la reconnaissance : par sa production musicale, l'artiste cherche à réinscrire la reconnaissance des droits populaires en distinguant les « vrais » *Makaya* du *Makaya-gouvernant* qui n'est tout autre qu'un *Mamadou*.

1. Les *Makaya* et les *Mamadou* : deux classes sociales au Gabon

Il existe une représentation que Mackjoss a considérablement contribué à enraciner dans l'imaginaire collectif gabonais à travers ses chansons, il s'agit du nom *Makaya* qui est devenu l'équivalent du terme de *prolétaire* qui désignait dans l'antiquité romaine, tout « *citoyen de la dernière classe* » dont le nom était oublié au profit de celui de sa classe sociale. À la lumière de Mackjoss, *Makaya* qui est un nom propre de personne, devient la subjectivation d'une invisibilité publique. Celle des « sans voix », des « sans emplois », des « sans moyens ». Les chansons comme *Mackaya-Ma-Mboumb*, *Jamais de la vie*, de même que *La vie* et bien d'autres, sont celles dans lesquelles Mackjoss décline tantôt son identité, insiste tantôt sur le sens figuré de son nom. Ce sens ne peut être saisi sans une analyse précise du nom *Mackaya*. En plus de chanter en langue Punu, Ghissir, Tsogho, Lumbu, Vili, Fang..., Mackjoss, chantait aussi en langue Nzèbi, comme on a pu le constater, entre autres, dans *Opération Aluti* de Nono Mishima avec qui il partageait le même orchestre. Il avait donc une connaissance de la signification de son nom *Mackaya* en langue Nzèbi, d'autant plus que sa province natale la Ngounié regroupe une diversité de communautés, ce qui fait de lui un homme de la diversité culturelle.

En langue Nzèbi, *Mackaya* signifie *les feuilles* c'est le pluriel de *L'kaya* (la feuille). Le Gabon est un pays couvert à plus de 80% de forêt. Ce qui, logiquement, permet de comprendre que les *Mackaya* (les feuilles) sont loin d'être des denrées rares, puisqu'on en trouve partout. Les *Mackaya* font partie des premières parures des ancêtres. Certaines feuilles étaient utilisées en guise de toiture de maison pour se mettre à l'abri des intempéries. Mais, malgré leur utilité, elles font partie des choses que les pauvres mobilisent, faute de mieux. Mackjoss lui-même, qui (à ce qu'il semble) est du clan Mwanda dont la plante emblématique est la banane, a été confronté à cette précarité lors de sa naissance, comme il n'a cessé de le chanter : « *Ni burulu ô Mimonguè va djulu koghondou. Nga nghebi dji dighole nghedjabi matela. Ndedju pahitondi, tuendi va djulu koghondou* [Je suis né à Mimongo sur les feuilles de bananiers. Je ne suis pas un enfant de la modernité. Je ne connais pas le matelas. Alors, si tu m'aimes, allons sur les feuilles de bananiers]/*Nga nghebi digbolo nghe ndjabi pitalie* [Je ne suis pas un enfant moderne, je ne connais pas l'hôpital] » (Mackjoss, « Koghodo »). Ces propos doivent être pris à la fois au sens propre et au sens figuré. Mackjoss est réellement né dans les conditions décrites dans la chanson.

En effet, dans la préface de *Rencontre avec Mackjoss. De l'artiste à l'enfant* – de Blaise-Arnaud Mounguengui Mihindou – Diana Mackaya, insiste sur cette image de feuilles de bananiers : « ...ce petit garçon né à Mimongo sur des feuilles de bananier, élève brillant, un collégien assidu et enfin un artiste passionné » (B.-A. Mounguengui Mihindou, 2018, p.7). En relisant au sens figuré tout ce que l'artiste décrit au sujet des conditions de sa naissance et du contraste qu'il fait apparaître d'une part, entre les feuilles de bananiers et le matelas, mais surtout, d'autre part, entre ces mêmes feuilles de bananiers et la modernité (*digbolo*) ou l'hôpital (*pitale*), nous pouvons envisager une interprétation des intentions de l'artiste à cet effet.

On s'accordera à dire que malgré ce qu'il chante, Mackjoss n'ignore ni le matelas, ni l'hôpital. Il est vrai que ces deux réalités ne font pas partie des conditions de sa naissance. En vérité, en

évoquant toutes ces images, l'artiste met l'accent sur le sort réservé à ses semblables, les *Makaya*. Intelligemment, il pointe le doigt sur l'un des paradoxes de notre société « moderne » : si, avant l'indépendance du Gabon, pendant la colonisation, il était encore compréhensible que des individus naissent sur des feuilles de bananiers, il est cependant inadmissible qu'au lendemain de l'accession du pays à la souveraineté internationale, il y ait encore des « misérables » ! Comme nous le verrons dans le paragraphe qui suit, pour Mackjoss « *ngue ndjabi pitalie* », ne pas connaître l'hôpital ne signifie pas qu'il soit incapable au sens cognitif du terme, de former l'idée d'une structure sanitaire. Cela signifie plutôt que sa situation, comme celles des milliers des *Makaya*, est telle qu'il n'a pas les moyens de se rendre à l'hôpital. Les *Mackaya*, sont donc des feuilles « presque » sans valeur, en contraste avec les précieux billets de banque ou aux matelas bourrés d'éponge qui diffèrent des feuilles de bananiers sur lesquelles les pauvres naissent et dorment le restant de leur vie.

À la lumière de la chanson évoquée précédemment, on peut s'accorder à dire que Mackjoss est l'un des ambassadeurs plénipotentiaires des *Makaya* du Gabon. Il est mandaté pour chanter en leur nom. Il est possible de lire l'œuvre de Mackjoss et ses collègues comme l'expression d'une lutte pour la reconnaissance. Et celle-ci ne peut réellement aboutir qu'à partir du moment où les *Makaya* qui savent mieux que quiconque ce qu'ils vivent au quotidien, s'approprient la parole publique. Car, même si chaque jour dans *L'Union*, le quotidien gabonais d'information, un *Makaya* s'exprime, il faut distinguer ce *Makaya* théorique des *Makaya* concrets. Ce journal est d'abord un organe gouvernemental qui a une logique précise : « *La logique « Makaya » dépossède le peuple de sa propre parole, elle n'apparaît que soumise à la volonté du pouvoir, car elle consiste à chercher des boucs émissaires en vue de rassembler le peuple derrière le « grand camarade Makaya d'honneur »* » (F. Békalé, 1987, p. 113).

Le « grand camarade *Makaya* d'honneur » est bien informé des différentes situations que traversent les gouvernés. Doté d'un

service de renseignement complexe, il a conscience de ce que les petits camarades *Makaya* pensent tout bas à propos de la mauvaise gouvernance illustrée entre autres, par la floraison des inégalités sociales et par le train de vie ostentatoire des *Makaya* d'en haut, proches du grand camarade. Pour éviter que les frustrations du peuple ne donnent lieu aux révoltes, le souverain s'efforce d'étouffer ces révoltes dans l'œuf, en se faisant passer pour les yeux, les oreilles et la bouche du peuple. Il se pose comme celui qui voient la misère et les frustrations du peuple que provoquent ses collaborateurs ; celui qui entend les lamentations du peuple et se décide de relayer le mécontentement de ce même peuple. En s'appropriant la parole des *Makaya* dans les colonnes de *L'Union*, le « grand camarade *Makaya* d'honneur » cause leur aliénation.

Pour bien comprendre l'idée qui précède, il suffira avant tout, de considérer l'ensemble des critiques que le peuple « misérialisé » et exacerbé formule à l'encontre des gouvernants comme le produit de leur travail de réflexion. Pour ne pas qu'ils expriment officiellement leurs opinions, le souverain vient les déposséder de la parole qu'il s'approprie injustement. Injustement, car, il se fait passer pour l'un des leurs, alors que dans les faits, ce n'est pas le cas. Dans ses *Manuscrits de 1844*, Karl Marx pose la dépossession du travail comme l'extériorisation du travail par rapport à l'ouvrier : *« L'homme ne se recrée pas seulement d'une façon intellectuelle, dans sa conscience, mais activement, réellement, et il se contemple lui-même dans un monde de sa création. En arrachant à l'homme l'objet de sa production, le travail aliéné lui arrache sa vie générique, sa véritable objectivité générique, et en lui dérobant son corps non organique, sa nature, il transforme en désavantage son avantage sur l'animal »* (K. Marx, 1968, p. 64). La liberté d'opinion est l'un des droits fondamentaux de l'homme. Bien avant Karl Marx, Spinoza affirmait que par souci de former un corps politique, les individus se dépossèdent des droits qu'ils avaient à l'état de nature. Toutefois, nous dit le philosophe, il y a des droits inaliénables ; et la liberté (de parole) en fait partie (Spinoza, 1842). Or, avec le *Makaya* du journal *L'Union*, le peuple fait le constat de l'extériorisation de sa parole qui devient la

propriété quotidienne du souverain. Cette dépossession est une déshumanisation. Mackjoss semble avoir compris le jeu auquel se livrait le *Makaya* de la presse. Dans une certaine mesure, la chanson de Mackjoss est un effort de réappropriation de la parole perdue.

Ce statut de *Makaya*, Mackjoss ne se l'accorde pas grâce à son nom. Le nom n'a rien à voir avec le statut et l'appartenance à la classe des *Makaya*. Si tel était le cas, cette classe ne comporterait que ceux qui portent ce nom. L'homme naît d'abord, ensuite on lui donne un nom. Or, les conditions de la naissance d'un individu peuvent fournir des informations sur le statut social de ses parents. L'artiste va donc jusqu'à exhumer son passé, et plus précisément les images de sa venue au monde pour confirmer ce qu'il est. 70 ans après sa naissance, Mackjoss a sans doute entendu parler d'un fait divers qui a marqué les esprits dans un hôpital de Libreville : en avril 2016 dans la nuit, une femme, n'ayant pas pu fournir la somme de 10.000 FCFA qui lui aurait permis d'accéder à la salle d'accouchement, a été obligée d'accoucher en plein air, dans le jardin d'un des célèbres bâtiments des disciples d'Hippocrate au Gabon. Suivant l'image suscitée par Mackjoss ci-dessus, ce nouveau-né qui vient au monde dans cet espace vert, nous amène une fois de plus à comprendre le sort réservé aux populations fragiles.

Les *Mackaya*, ces feuilles de « moindre valeur » sont à l'image de la majeure partie de la population gabonaise constituée essentiellement de « citoyens ordinaires », c'est-à-dire n'appartenant pas à « la classe dirigeante gabonaise », celle des ministres et hauts fonctionnaires, la classe des « citoyens extraordinaires », puisqu'ils échappent aux aléas de la fortune. La facilité avec laquelle les feuilles, *Mackaya*, sont à portée de mains est doublement significative : autant elles peuvent être cueillies, manipulées, puis jetées sans remords, autant les citoyens qui en sont la parfaite illustration demeurent assujettis aux caprices des gouvernants. En insistant sur son nom *Mackaya*, Mackjoss ne fait pas que donner son identité, il réaffirme aussi son enracinement, son appartenance à la classe sociale de la majorité des gabonais que

sont les *Mackaya*. Comme pour leur dire qu'il demeure l'un des leurs, confronté tout comme eux aux inégalités sociales, puisque, chante-t-il : « *quand Mackaya a faim, Mamadou a son ragoût. Quel heureux ! On y peut rien, à chacun son destin !* ». Dans une autre de ses chansons, Mackjoss s'adresse à Dieu en ces termes : « *Ngnambi Ngnambi koulou nguêbê* [Seigneur ! Seigneur ! Aie pitié de moi], *Ngnambi Ngnambi koulou nguêbê* [Seigneur ! Seigneur ! Aie pitié de moi]. *Mê nga Mamadou, mê Makaya* [Je ne suis pas un Mamadou, je suis un Makaya]. *Mê nga moudoumba, mê idjaghê* [Je ne suis qu'un misérable] »² Très certainement écrasé par le poids des difficultés existentielles, il n'a pas d'autre choix que de se tourner vers le Seigneur. Il faut déjà remarquer qu'au cours de sa prière, il insiste sur la distinction des classes. Mais qui est donc *Mamadou* ?

Originaire d'Afrique de l'ouest, *Mamadou* est un nom propre de personne. Il est lui-même une prononciation locale du nom arabe محمد (*Muhamadu*). A l'époque où Mackjoss chantait les paroles ci-dessus évoquées, les ouest-africains faisaient partie des plus grands opérateurs économiques du Gabon. A tel point que *Mamadou* était employé pour désigner des personnes aisées, mais cette fois-ci, il s'agissait plus de la classe dirigeante gabonaise (ministres, hauts fonctionnaires) que des commerçants ouest-africains. Mackjoss insiste donc sur cette image pour rappeler qu'il n'est pas devenu un *Mamadou*. Il n'est donc rien de plus que la voix de ces nombreux *Mackaya* sans voix, contrairement au *Makaya* du journal *L'Union*.

L'Union, le quotidien gabonais d'information, consacre en première page, une rubrique dénommée « *Pour moi quoi... Makaya* ». C'est une rubrique dans laquelle, les questions d'actualité sont abordées par un citoyen lambda, *Makaya*, souvent dans un langage familier. Ce qui donne à penser que celui qui s'exprime appartient à la même famille que la majorité des gabonais, donc les *Mackaya*. Comme l'affirme Fabrice Békale, « « *Makaya* », censé représenter le simple citoyen gabonais, exprime donc publiquement ce que tous les Gabonais

² Mackjoss. Nous tenons à remercier M. Mbadinga Yves Mesmin pour nous avoir informé de l'existence de cette chanson rare.

pensent tout bas. « Makaya » étant tout le monde, chacun pourra s'y reconnaître. [...] les « Mamadou » n'étant que des opportunistes qui maintiennent leur position grâce au pouvoir des forces occultes, en sacrifiant leur compétence à des fins matérielles » (F. Békale, Op.Cit., p. 112).

Dans son numéro 10172 du mardi 10 novembre 2009, le *Makaya* de *L'Union* évoquait la question du stationnement des véhicules de transport en commun dans le cinquième arrondissement de la commune de Libreville, et soulignait la nécessité de réserver un espace aux « clandos ». Le *Makaya* qui s'exprime ne conçoit plus *Makaya* comme un nom propre de personne, mais plutôt comme la désignation d'une classe sociale. Il débute son propos en soulignant son appartenance à la catégorie de citoyens lambda (« *Moi Makaya* »), puis fait référence à ceux de sa condition (« *vous imaginez, mes chers Makaya perplexes...* »), avant de conclure par : « *pour nous quoi...Makaya* ».

2. L'autodérision identitaire comme identification aux autres

Jean-Jacques Wunenburger distingue deux types d'imagination : l'imagination comme perception d'images et l'imagination comme création d'images. La première se réduit aux impressions, aux traces mnésiques, la seconde atteste d'un détachement de la pensée par rapport aux affections. Dans ce cas, elle n'est pas reproductrice, mais « productrice ou créatrice ». C'est en cela que « *l'imagination (...) nous permet d'enrichir la vie psychique, de participer à une créativité qui élargit l'esprit en lui donnant accès à des contenus nouveaux, qui ne sont d'origine ni purement empirique ni seulement idéale* » (J.-J. Wunenburger, 2006, p.154-155). La musique de Mackjoss s'inscrit dans le second type d'imagination, car elle est expressive d'images. Mais, loin d'être une reproduction des traces mnésiques, ces images musicalisées sont, chez Mackjoss le résultat d'une transformation rigoureuse de son affectivité. Ce qui se traduit par un saut qualitatif de l'affectivité passive (servitude) à l'affectivité active (liberté), créatrice des propriétés nouvelles. Elle s'enrichit de

figures de style comme l'ironie et la métaphore. Comment nous est-il possible de mettre en évidence l'ironie et la sagesse de Mackjoss ?

C'est avec Socrate que l'ironie revêt une dimension proprement philosophique. Elle n'est plus une simple raillerie, mais une méthode de recherche de la vérité. En ce sens, celui qui fait semblant de ne rien savoir est non seulement celui qui en sait plus, mais en plus de savoir ce qu'il sait déjà, il est mieux disposé à savoir plus qu'il n'en sait. Tout comme Socrate et Descartes, Mackjoss est un sage qui ne clame jamais sa sagesse. Il se présente même comme une personne sans importance. Semblable à ces philosophes qui avancent avec prudence et n'exposent pas la vérité dans tout son éclat puisqu'ils se servent de l'ironie et du doute méthodique pour parvenir à atténuer l'impact de la vérité sur l'entendement humain, Mackjoss peut être considéré comme un philosophe. Car, se servant de sa voix mélodieuse comme d'une anesthésie, il réussit à faire danser le public au rythme des sons et chansons contenant entre autres, des vérités troublantes, sans que la douleur de ce qui est exposé ne soit véritablement ressentie. Il a su, au moyen de sa musique teintée d'ironie, transporter le public au-delà des contraintes spatio-temporelles, et le faire saisir l'invisible, l'inaudible, l'intouchable, l'ineffable. Il a su, par l'entremise des affects, transmettre des idées dignes d'être méditées. C'est par cette subtilité particulière qui l'amène à dire les choses sans vraiment les nommer, à les effleurer sans même y toucher que Mackjoss éveille les consciences « en silence ». Et c'est certainement cette conscience du silence qui fait dire à Vladimir Jankélévitch dans *La musique et l'ineffable*, que, loin d'être une privation de son, le silence est plutôt « une plénitude inspirante », car « il transmet à l'homme les sous-entendus cachés sous la chose entendue, il laisse venir jusqu'à lui les voix du mystère universel » (V. Jankélévitch, 1983, p.188).

En Afrique, les sages sont généralement des personnes d'un âge très avancé et dotées d'une conscience vive aussi bien du

passé que du futur. Mais, comment Mackjoss, alors qu'il n'avait même pas encore atteint la vingtaine, pouvait-il déjà, au début de sa carrière, être classé parmi les sages ? En 1963, alors qu'il n'est âgé que de 17 ans, Mackjoss compose *Tate na mam* (« Papa et maman »), un tube qui connaît toujours un grand succès. C'est dans ses œuvres de jeunesse que se donne déjà à lire sa sagesse. Conscient du peu de crédit que l'opinion accorde aux paroles des jeunes, Mackjoss va donc user de l'ironie. Ici, nous ne faisons pas de différence entre l'autodérision et l'ironie, car les deux se définissent comme des formes de raillerie ou de moquerie. L'ironie est une dérision indéfinie. L'autodérision est une ironie définie, car elle porte exclusivement sur soi. Cette moquerie que le sujet s'inflige à soi-même atteste d'une grandeur d'esprit qui l'amène à se poser à la fois comme *sujet moquant* et *objet moqué*. Par ce jeu, il anticipe ou répète tout haut ce qu'autrui pense ou dit de lui tout bas. Ainsi le désarme-t-il de tout regard critique voire méprisant.

La chanson intitulée *Mackaya-Ma-Mboumb* commence par un son très fin de guitare ; lequel est aussitôt heurté, puis surpassé par deux tonalités très lourdes de batterie qui prolongent et achèvent la course du son initial. Ces deux tonalités brusques émettent quant à elles, un son assimilable soit au fracas d'une porte sur le point d'être défoncée, soit à un coup de feu. A ce sujet, dans la même chanson, l'artiste s'écrie « *la douille ! Ô la douille !* ». Le dictionnaire *Le Petit Larousse* donne trois définitions du mot *douille* : « 1/Partie creuse d'un instrument, d'un outil qui reçoit le manche. 2/Pièce dans laquelle se fixe le culot d'une ampoule électrique. 3/Enveloppe cylindrique contenant la charge de poudre d'une cartouche ». D'après la première et la troisième occurrence, *la douille* est la conséquence d'un impact, d'un fracas. La réception du manche par la douille est précédée par un fracas qui cause la « partie creuse » du réceptacle. La douille est en troisième lieu, l'ouverture laissée par le fracas. Cette image rime avec l'esprit de la chanson qui dit que : « *que tu épouses une blanche, une noire ou que tu suives une albinos, sache que l'odeur [de la douille, donc de l'orifice] est la même [chez toutes les femmes]* » (Mackjoss, *Mackaya-Ma-Mboumb*). Or, le

fracas, est le bruit émis par un corps qui se brise en heurtant ou en étant heurté par autre chose plus solide. La brisure qui fait suite au fracas n'est pas seulement une mise en pièce du corps ; c'est une sorte de dévoilement de celui-ci, au sens où elle expose ce qui était renfermé, caché, inconnu jusqu'ici : sa substance même. Remarquons que ce n'est qu'à la suite du fracas dont nous parlons que l'artiste se présente. Il ne donne pas son pseudonyme Mackjoss par lequel tout le monde l'appelle, mais il décline son identité réelle : « *Me la Mackaya-Ma-Mboumbu Mwana Mboumb Moussavou. Makaya Ma Mboumbu Mwana lili Mwanda* [Je suis Mackaya fils de Mboumbou Moussavou. Makaya, fils de Mboumbou issu du clan Mwanda] » (Mackjoss, « Makaya Ma mboumb »).

À ceux qui pourraient lui demander de se présenter, l'artiste décline, avec fracas, son identité. Il donne son nom, puis celui de son père, avant de préciser son clan. Le processus de présentation consiste surtout à amener l'auditoire à lire la généalogie de la personne qui se présente. Car, l'identité n'est individuelle qu'en apparence. Elle est avant tout plurielle. Ce qui ne signifie pas qu'une personne a plusieurs identités, mais que chaque personne n'est rien de plus qu'un effet ; l'effet de plusieurs causes ayant concouru à son individuation. L'identité d'un individu est avant tout une chose qui lui a été transmise. Il y a deux formes d'identités : celle que l'on hérite, et celle que l'on construit au fil des rencontres. La première est héréditaire, elle nous définit essentiellement. La seconde est toujours en construction, elle n'est jamais achevée. Pour briser cette frontière qui l'aurait rendu « étranger » aux yeux de son public, il a eu l'intelligence d'évoquer son clan Mwanda.

Dans la mythologie Nzèbi, le clan Mwanda fait partie des sept clans formés après le départ de Koto (la patrie originaire) par les sept fils de Nzèbi, lui-même issu de Kengué et Manonzo. Selon le récit, chaque ancêtre fondateur (de clan) est parti de Koto avec une plante emblématique. Ainsi, le clan Mwanda auquel Mackaya-Ma-Mboumb appartient, a pour ancêtre fondateur Buku et pour emblème la banane. Les Mwanda sont alors friands de bananes. Il

n'est donc pas étonnant que par moment, Mackjoss lui-même se définisse comme « *la banane dans l'eau !* » (Mackjoss, « Merci Sida »). En quoi la distinction entre *Makaya* et *Mamadou* permet-elle de lire la structure des classes sociales au Gabon et ses effets sur les rapports de pouvoir ? Comment l'autodérision identitaire dont se sert Mackjoss se pose-t-elle comme une méthode d'identification aux autres ? En quoi l'auto-chosification du citoyen de la dernière classe sociale constitue-t-elle un exutoire ?

3. *Mackaya* ou l'auto-chosification du citoyen de la dernière classe sociale

En toute rigueur, Mackjoss ne remet pas en cause son identité. Il ne se méprise pas au sens propre du terme. Il feint, pour ainsi dire, le mépris de soi tout comme Socrate feint l'ignorance pour conduire son interlocuteur à comprendre que le savoir immense qu'il croit posséder n'est rien d'autre que l'expression de l'étendue de son ignorance qu'il ignore. Comment s'explique le mécanisme de l'identification à l'autre à travers la musique de Mackjoss ?

Musicalement parlant, il faut dire qu'il existe deux manières de s'identifier à l'autre : la première est consciente, donc voulue ; tandis que la seconde se fait inconsciemment et n'obéit à aucun calcul. La première, disions-nous, est propre à l'artiste qui veut s'identifier à *ce public-là*, et fait tout pour y parvenir. Alors que la seconde traduit le cheminement inconscient du public vers l'artiste et ses émotions. L'identification à l'autre est la perception du même dans l'autre, autrement dit la projection de soi en autrui. Dès lors qu'elle se pose comme une opération spontanée et n'obéit à aucune préméditation, l'identification de l'auditeur à l'artiste est une conséquence même de l'imagination. L'écoute de la chanson met l'auditeur dans un état qui le prédispose à percevoir des images plus ou moins liées à l'esprit de la chanson. Ces images, il les perçoit comme une émanation de la chanson, comme si elles lui étaient propres. Et de ces mêmes images, il déduira une ressemblance ou

une dissemblance avec lui-même. Or, que compare-t-il, si ce n'est sa manière d'être affecté par ces images, autrement dit, la manière dont il est mu par elles ? Dans une étude récente sur la musique et l'identité, Gérald Côté se fondant sur la *Psychologie de l'identité. Soi et le groupe* de Marc Edmond (2005), affirme que :

« Le travail créatif en art s'inscrit avant tout dans une démarche identitaire soutenue. Toute démarche artistique est indissociable d'une identité profonde, laquelle se manifeste par une mise en scène particulière relative à un contexte. Aucun choix ne peut relever du vide, car s'il y a un choix, il y a nécessairement une modalité quelconque qui s'accompagne d'un discours circonstanciel. C'est par identification directe avec des modèles en particulier (sonores en ce qui concerne notre étude) que l'individu balise certains aspects de son identité complexe : "un processus d'identification par lequel l'individu se rend semblable aux autres, assimile leurs caractéristiques, se trouve des modèles pour construire sa personnalité et se sent solidaire de certaines communautés" » (G. Côté, 2015, p.54).

Comme nous pouvons le comprendre à la lumière de l'extrait précédent, la chanson est pour l'artiste un moyen de chanter son appartenance à un groupe d'individus, mais surtout la preuve par laquelle il s'approprie leurs problèmes, fait corps avec eux. La mise en scène dont parle G. Côté pourrait renvoyer, chez Mackjoss, à l'auto-chosification ; laquelle n'est pas sans avoir un impact considérable sur le public en général, et les *Makaya* en particulier. Ici, la chosification de soi pourrait s'apparenter à une sorte de « table rase » (au sens cartésien) censée déboucher sur la réforme de l'entendement. Il y a ici, comme une invite que l'artiste lance à l'endroit de toute personne encline au défaitisme et estimant bénéficier d'une situation plus favorable que celle des autres. S'auto-chosifier, c'est partir de zéro, c'est décider de se reconstruire et de revendiquer ce qui leur revient de droit.

Les choses ne sont pas comparées en elles-mêmes (suivant leur nature), mais elles sont comparées en fonction du rapport que l'auditeur entretient avec elles. La musique émet des sons, fait apparaître des images ; et toute cette création artistique se traduit par une impression de traces dans le cerveau de l'auditeur. Ces traces ou affections sont de nature diverse : certaines sont favorables, d'autres sont défavorables à l'affirmation de l'auditeur dans l'existence. Celles qui sont favorables à l'affirmation de la puissance d'agir de l'auditeur sont identifiées comme indispensables à l'expression même de son *conatus*. Compte tenu de l'unité du corps et de l'esprit, rien ne modifie la puissance du corps sans que cela ne soit perçu par l'esprit. Dans ce cas, l'auditeur dont les traces (les images) de la chanson sont imprimées dans le corps formera également l'idée de ces modifications en les rapportant à leur cause. Par exemple, si l'écoute de *Mackaya-Ma-Mboumb* contribue à l'augmentation de la puissance d'agir et de penser de l'auditeur, celui-ci ne se contentera pas seulement d'éprouver cette affection, car en tant qu'être conscient, il s'efforcera d'identifier la cause de celle-ci. Il aura donc l'idée de cette cause. Or, suivant notre exemple, l'idée qu'il en aura sera un affect joyeux. Plus précisément, la joie de l'auditeur qui danse au rythme de *Mackaya-Ma-Mboumb* est le pendant de l'augmentation de la puissance de son corps. Une telle augmentation de puissance est simultanément suivie de l'idée de Mackjoss comme cause extérieure de cette joie éprouvée. Par conséquent, l'auditeur se met à aimer Mackjoss. Car, selon la théorie spinoziste des affects, corroborée par la neurobiologie de Jean-Pierre Changeux, Henri Atlan et Antonio Damasio, la joie est la composante essentielle de l'amour : « *L'amour est une joie qu'accompagne l'idée d'une cause extérieure* » (B. Spinoza, 1999, III, Déf. 6).

L'écoute d'une œuvre musicale, quelle qu'elle soit, pose comme une évidence l'existence du lien indissociable entre la musique et les affects. Une chose est de souligner la réalité de ce rapport, et une autre est de se demander si, de ce même rapport, il est possible de conclure à une interaction entre la musique et les

affects. Autrement dit, s'il est établi que l'écoute de la musique suscite le déclenchement des affects (joie, tristesse) de l'auditeur, peut-on dire que les affects sont, à leur tour, capables de concourir à la création de l'œuvre musicale ? Telle est la question que Véronique Verdier aurait pu poser à la suite de celle qu'elle formule à partir des travaux d'Arthur Schopenhauer et de Vladimir Jankélévitch : « la musique, dit-elle, suscite des émotions, mais peut-on dire pour autant que la musique *exprime* des émotions ? » (V. Verdier, 2011, p.70). Telle qu'elle est formulée, cette question de V. Verdier a tout son sens. Cependant, elle place plus la musique que les émotions au cœur de sa préoccupation. Elle se limite à percevoir la musique comme un moyen d'expression et d'éveil des émotions. Or, dès lors que la musique est posée comme ce qui exprime et éveille les émotions, cette lecture apparaît indiscutablement comme une mise en évidence du pouvoir de la musique sur les affects. Ainsi, manque-t-elle de souligner le rôle des affects dans la créativité esthétique.

Qu'est-ce que la musique sinon la langue des émotions ? Arthur Schopenhauer rappelle à juste titre qu'*« on a toujours appelé la musique la langue du sentiment et de la passion, comme les mots sont la langue de la raison »* (A. Schopenhauer, 1984, p.332). Tout chant est déjà une expression des émotions. Et s'il nous revenait de faire la genèse de la créativité humaine, nous dirions qu'au commencement de l'œuvre était l'affect, c'est-à-dire l'idée simultanée des dispositions dans lesquelles se trouve le corps de l'individu ; et selon que ces dispositions fussent agréables ou pénibles, l'affect fut joyeux ou triste. L'homme étant un être communiquant à l'instar des autres composantes de la nature, la joie ou la tristesse en tant qu'affect ou idée des affections du corps, devint aussitôt mélodie, autrement dit, une expression rythmée des émotions de l'artiste ; et la même mélodie émise par l'artiste puis, perçue par les auditeurs, donna lieu à l'éveil des émotions de ces derniers. Il y a toute une logique qui prévaut dans la production et la perception d'une œuvre artistique. Comment les émotions participent-elles de la créativité esthétique

chez Mackjoss ? Comment concourent-elles à produire des effets mélodieux ?

Tout comme l'histoire, la musique peut, dans certains cas, jouer un rôle dans le projet de libération des individus (Massima Louwongou, 2022, p. 135-156). L'histoire de Mackjoss est celle d'un enfant arraché très tôt à l'affection parentale. En 1959, l'obtention de son certificat d'études primaires et de son concours d'entrée en sixième l'amène à quitter Mimongo pour Libreville. La musique est pour lui le moyen d'expression par excellence. Expression personnelle au sens où elle lui permet de traduire en toute liberté ses idées. Expression intentionnelle tout de même, car l'artiste ne s'inscrit nullement dans une démarche solipsiste qui l'amènerait à ne chanter que pour lui-même. Il chante toujours à l'adresse du public auquel il tente de communiquer son histoire, ses déceptions, son espoir, ses émotions. Chanter pour les autres constitue une sorte de mission qu'il se doit d'accomplir. La réussite de celle-ci passe nécessairement par la créativité affective de l'artiste : il doit pouvoir communiquer ses émotions et provoquer en retour une reconnaissance non pas au sens d'une gratitude, mais une identification par laquelle le public verra en lui, l'un des siens ; donc un *Mackaya* comme tout le monde. Car, chanter la vie n'est rien d'autre qu'une manière de s'extérioriser mélodieusement par le truchement de ses émotions. C'est un moyen de se dévoiler à l'autre. Et la chanson est « l'espace » de rencontre entre l'artiste (qui chante) et le public (qui l'écoute, voire chante avec lui). Or, cette rencontre n'est pas physique. Elle est plutôt émotionnelle, autrement dit, psychologique. Au moyen de sa musique, l'artiste crée donc une espèce de lieu et de temps métaphysique où les hommes s'unissent inconsciemment.

Conclusion

La réflexion qui s'achève répond à la préoccupation suivante : la population gabonaise située non seulement en marge de la gestion des affaires publiques, mais surtout confrontée à une

précarité frappante, est-elle dépourvue d'une représentation symbolique de soi ? Contrairement à G. Balandier qui évoquait l'indigence conceptuelle de l'Afrique quant à la distinction des différentes classes sociales, notre étude a démontré, à partir des signifiants *Makaya* et *Mamadou* l'existence effective de deux classes sociales au Gabon. La classe des *Makaya* est née des inégalités sociales, de la précarisation des hommes et des femmes qui peinent à subvenir à leurs besoins élémentaires. L'un des mérites de G. Balandier est de montrer qu'avec la décolonisation, les sociétés africaines ont été confrontées à des transformations structurelles ayant favorisé des mouvements divers des différents acteurs en vue de faire partie ou de se maintenir au sein de l'appareil étatique. Une telle distinction des classes existait-elle déjà avant l'époque coloniale ? Comme nous l'avons vu ci-dessus, la distinction des classes au Gabon s'est davantage nourrie des effets de la colonisation. Il est vrai que le nom *Mamadou* n'est pas gabonais (c'est un nom de personne originaire d'Afrique de l'ouest qui n'est rentré dans la représentation gabonaise que pendant et après la colonisation. L'origine étrangère des ressortissants ouest-africains n'était pas un obstacle à la prospérité de leurs activités économiques, bien au contraire).

La distinction entre riche et pauvre ne naît pas pendant ou après la colonisation. Elle a toujours été constatée dans chaque société humaine. Il est vrai, comme le disent les présidents Sékou Touré et Omar Bongo que la solidarité a toujours prévalu en Afrique à tel point qu'il n'y avait presque pas de laissés-pour-compte. Toutefois, cet élan de solidarité était accompagné de l'idée de deux catégories d'individus : celle qui aide et celle qui reçoit de l'aide. Cette dernière a toujours su exactement la place qui est la sienne au sein de la société ; elle a conscience de la différence qu'il y a entre la personne qui a les moyens (*wu'u-li na matsôn-gu*) et celle qui n'en a pas (*wu-wa vèh-ba na matsôn-gu*)³. Toute chose qui concourt à dire que les signifiants *Makaya* et *Mamadou* n'ont fait que s'insérer

³ En langue Nzebi

dans une représentation qui préexistait déjà à leur conceptualisation actuelle.

Certaines chansons de Mackjoss ont ceci de particulier qu'elles nous confrontent à une évidence indubitable : la lutte des classes au Gabon. Qu'elle soit larvée ou ouverte, cette lutte est bien effective. De ce qui ressort de l'imaginaire collectif, elle se traduit d'une part par ce que nous appelons un *habitus dynastico-clanique*. Toute union d'hommes et de femmes contribue à la formation d'une organisation, d'un corps homogène dont les membres des familles sont *de facto* des parties constitutives, auxquels viennent se greffer les amis et connaissances. Une fois formé, ce corps politique, régi par un ordre et une connexion interne, prend vie puis, s'efforce de conserver sa dynamique. Ce qui se donne à lire à travers la volonté manifeste de la classe dirigeante de demeurer toujours aux postes stratégiques du pays, en promouvant les membres de la famille et du clan. Le désir de conservation et d'affirmation de ce *corps dynastico-clanique* se fait souvent au prix du sacrifice de la compétence au profit de la familiarité. Voilà pourquoi, autant les *Makaya* se sentent exclus, écartés de la gouvernance du pays, autant Mackjoss, qui en est le porte-parole, exclue à son tour les gouvernants de la famille des *Makaya*. A ses yeux, le recours de l'autorité politique au signifiant *Makaya* n'est pas expressif de son appartenance effective à cette classe sociale. C'est plutôt une ruse tendant à neutraliser les revendications collectives.

Cette lutte de classe se traduit, d'autre part, par l'indignation permanente des *Makaya*, conscients de leur mise à l'écart par les gouvernants. Mais, loin d'être une réaction contre les seuls dirigeants, cette indignation, ayant tellement poussé ses racines dans les esprits, finit par se manifester contre tout individu, *Mamadou* ou *Makaya*, qui connaît le succès dans sa vie (obtention de diplômes, mariage, emploi, promotion). Il y a comme une normalisation de l'échec et de la précarité, à tel point que celui qui sort de cette « impasse » est pris pour un « traître », un « suspect ». Par sa production musicale, l'artiste cherche à réinscrire la

reconnaissance des droits populaires en distinguant les « vrais » *Makaya* (les sujets subissant et résistants) du *Makaya* d'en haut.

A partir de Mackjoss, nous avons démontré que, pour que la musique suscite des émotions, il faut d'abord qu'elle exprime des émotions. Mais, en disant de la musique qu'elle exprime des émotions, nous nous démarquons du sens que V. Verdier donne à cette formule, qui, comme nous l'avons souligné, insiste plus sur l'impact que la musique a sur l'affectivité que sur le rôle de celle-ci dans la créativité musicale :

« La musique éveille en nous la puissance d'être ému. Loin d'exprimer terme à terme une émotion particulière, ou de renvoyer à une abstraction conceptuelle, telle la chose-en-soi, la musique en elle-même et par elle-même, de façon immanente, nous touche et nous émeut. Ici s'engage une relation étroite entre l'écoute du monde sensible sonore, de la matière musicale et l'émotion qui en émerge. » (V. Verdier, *Op. cit.*, p. 75)

En toute logique, l'émotion qui émerge de l'écoute du « monde sensible sonore, de la matière musicale » a pour cause première l'émotion créatrice de l'artiste ; c'est-à-dire le complexe affectif sous l'effet duquel il a concouru à la création de son œuvre. La grandeur d'une œuvre est tributaire d'une passion qui constitue l'énergie nécessaire à la concrétion de l'œuvre. Hegel ne disait pas autre chose. L'absence effective des droits d'auteur au Gabon a-t-elle plongé Mackjoss dans l'aliénation ? Plusieurs mois avant son décès, au cours d'une émission qui lui était consacrée (et bien avant qu'il ne perçoive une partie de ses droits de la part du ministre de la Culture), Mackjoss laissait entendre sur les écrans de Gabon Télévision que les auteurs gabonais ne vivent pas du produit de leur travail ; et que seule la France lui permettait quelquefois de rentrer dans ses droits par l'entremise de la SARCEL, une maison de disque.

Malgré la dépossession du produit de son art, Mackjoss n'était pas aliéné. Car son stoïcisme l'avait conduit à comprendre

qu'il fallait toujours avoir le cœur gai. C'est cette gaité de cœur qui va alimenter son idée créatrice, pour que la musique qui en résulte ne soit nullement expressive d'aliénation. En effet, si pour Karl Marx, « l'aliénation n'apparaît pas seulement dans le résultat, mais aussi dans l'acte de production, à l'intérieur de l'activité productrice elle-même » (K. Marx, *Op. cit.*), Mackjoss ne peut être étranger au produit de son activité parce que celle-ci n'est pas une reproduction des traces mnésiques, mais plutôt une production, une activité créatrice qui atteste qu'il n'est pas dépossédé de son être : telle est la nature même d'un baobab.

Bibliographie

BALANDIER Georges, « Problématique des classes sociales en Afrique noire », in *Cahiers Internationaux de Sociologie*, Nouvelle série, Vol. 38, 1965, Les classes sociales dans le monde aujourd'hui, PUF, Paris, p. 131-142.

BEKALE Fabrice, 1987, « Le « Makaya » gabonais », in *Politique africaine*, n°26, 1987. *Classes, État, Marchés*, p. 112-114, [en ligne] <http://www.politique-africaine.com/numeros/pdf/026112.pdf>

JANKELEVITCH Vladmir, 1983, *La musique et l'ineffable*, Seuil, Paris, 208 p.

MARX Karl, 1968, *Manuscrits de 1844* (Économie et philosophie), trad. J. Malaquais et C. Orsoni, in *Œuvres*, coll. Pléiade, tome II, Gallimard, Paris, 139 p.

MASSIMA LOUWOUNGOU, 2022, « Histoire et mémoire d'Afrique dans la chanson de Pierre-Claver Akendengue », in ENONGOUE Flavien, *L'Afrique dans la chanson gabonaise*, Descartes et Cie, Paris, p. 135-156.

MOUNGUENGUI MIHINDOU Blaise-Arnaud, 2018, *Rencontres avec Mackjoss. De l'artiste à l'enfant*, Edilivre, Paris, 220 p.

BONGO Omar, 1998, *Les chances du Gabon pour l'An 2000. Le chemin du futur*, éd. Multipress Libreville, 168 p.

Côté Gérald, 2015, « Musiques et identités remixées », *Intersections*, Intersections Canadian Journal of Music Revue canadienne de musique, 35(1), 53–78. <https://doi.org/10.7202/1038944ar>

SCHOPENHAUER Arthur, 1984, *Le monde comme volonté et comme représentation*, trad. A. Burdeau, PUF, Paris.

SPINOZA Baruch, 1999, *Éthique*, trad. B. Pautrat, Points-Seuil, Paris.

SPINOZA Baruch, 1842, *Traité théologico-politique*, tard. E. Saisset, [en ligne]

<https://www.spinozaetnous.org/telechargement/TTP.pdf>

VERDIER Véronique, « Des affects en musique : de la création à l'expérience esthétique », *Instance* (n°5), 2011, *L'inconscient et ses musiques*, p. 69-81 [en ligne]

<https://shs.cairn.info/revue-insistance-2011-1-page-69?lang=fr>

WUNENBURGER Jean-Jacques, 2006, « La créativité imaginative, le paradigme autopoïétique (E. Kant, G. Bachelard, H. Corbin) », in *Imagination, imaginaire, imaginal*, coordonné par Cynthia Fleury, PUF, Paris, p. 153-182.

Discographie :

Mackjoss, « Makaya Ma mboumb »

Mackjoss, « La vie »

Mackjoss, « Jamais de la vie »

Mackjoss, « Merci Sida »

Mackjoss, « Koghodo »