

Une figure artistique du contre-pouvoir politique au Gabon : Mackjoss. Pour une sociologie des marges

Aimé MOUDJEGOU MOUSSAVOU, Département Sociologie, Université Omar Bongo
moudjegouaime@gmail.com

Résumé

Cette étude explore le contexte de l'imposition de la pensée unique (1968-1990). Toute contestation y est interdite. Pourtant, des artistes musiciens y émergent comme acteurs du contre-pouvoir politique. L'œuvre de Mackjoss fait partie de cette musique engagée. Le problème posé est de comprendre comment, par le vecteur de la chanson populaire, une stratégie de lutte politico-artistique est construite en période carcérale. Sachant qu'un tel engagement contre le pouvoir paraît d'abord, dans les années 1970 et 1980, comme une faible opportunité de changement social, donc comme un phénomène marginal. Dès lors, l'objectif de la réflexion est de montrer qu'en visant la conscientisation de masses populaires, la production artistique étudiée participait déjà au processus de démocratisation de l'appareil d'Etat.

Le cadre théorique convoqué est la sociologie des marges. La démarche méthodologique repose sur l'analyse de contenu thématique d'un corpus constitué de 6 chansons sélectionnées à partir de deux critères qualitatifs. À savoir, l'année de production de chaque chanson, en référence à l'avènement de la conférence nationale en 1990 ; puis le développement du thème politique dans chacune d'elle. Les résultats de l'analyse montrent globalement que la production musicale étudiée est à classer dans le mouvement musical d'opposition politique. Celui-ci émerge dès les premières années de la décennie 1970, sous le régime autoritariste naissant. Ainsi, la grille de lecture retenue, articulant les dimensions historique et politique de ce phénomène, permet de déduire qu'il s'est mué en un nouveau mouvement social (NMS) que la société gabonaise n'a connu qu'après l'instauration du parti unique.

Mots-clés : Démocratisation, Contre-pouvoir, Marges, Nouveau mouvement social, Parti unique.

Abstract

This study explores the context of the One Thought Imposition (1968-1990). Any dispute is prohibited there. However, musicians emerge there as actors of the political counter-power. Mackjoss's work is part of this committed music. The problem posed is to understand how, through the vector of popular song, a political-artistic struggle strategy is constructed during prison time. Knowing that such a commitment against

power appears first, in the 1970s and 1980s, as a weak opportunity for social change, and therefore as a marginal phenomenon. Therefore, the objective of the reflection is to show that by aiming to raise the awareness of the popular masses, the artistic production studied was already participating in the process of democratization of the state apparatus. The theoretical framework called upon is the sociology of the margins.

The methodological approach is based on the thematic content analysis of a corpus made up of 6 songs selected on the basis of two qualitative criteria. Namely, the year of production of each song, in reference to the advent of the national conference in 1990; then the development of the political theme in each song. The results of the analysis show overall that the musical production studied is to be classified within the musical movement of political opposition. This emerges in the early years of the 1970s, under the nascent authoritarian regime. Thus, the chosen reading grid, articulating the historical and political dimensions of this phenomenon, makes it possible to deduce that it has evolved into a new social movement (NMS) that gabonese society only experienced after the establishment of the single party.

Keywords: Democratization, Counter-power, Margins, New social movement, Single party.

Introduction

Comment un contre-pouvoir politique a-t-il pu se construire en contexte de règne de « *prisons idéologiques des monopartismes africains* »¹, c'est-à-dire, dans une société soumise à la violence ambiante de l'imaginaire? C'est la question de départ de l'étude. Elle se reflète dans cette notion sociologique construite par A. Moudjégou Moussavou (2020, p. 183-185). Pour lui, les pensées politiques uniques en Afrique subsaharienne, sont des lieux d'emprisonnement de consciences individuelles et collectives des peuples. Ce sont des univers idéologiques carcéraux. Cette explication mène à l'hypothèse de recherche selon laquelle, au début des années 1970, l'art musical de Mackjoss n'est vu qu'à travers sa fonction de divertissement ; alors qu'il est progressivement devenu un vecteur de la prise de conscience populaire, face à la domination du régime politique au pouvoir. En endossant cette hypothèse à la théorie des marges sociales, deux autres hypothèses se précisent. L'une permet de déceler dans la fonction de divertissement de la musique, un point de départ de la conscientisation politique des populations. L'autre est que les artistes musiciens gabonais, à l'instar de celui dont l'œuvre est étudiée ici, sont aussi des forces sociales qui ont contribué à impulser le processus de démocratisation dans leur pays. Il s'agira donc de montrer que, dans un premier temps, la musique politique contestataire compte parmi les mouvements nationaux pionniers de l'appel au changement politique. Puis, sera mise en exergue, la démarche stratégique qui permet à l'artiste de parvenir à développer sa critique musicale.

1. Cadre méthodologique de l'étude

1.1. Objet de l'étude

L'objet précis de cette étude est l'engagement artistique contre le pouvoir politique au Gabon. Il est décrypté à partir d'un échantillon de six chansons sélectionnées dans l'œuvre musicale de Mackjoss : *Les Grands guides* (1967), *Mourou tabe* (1973), *Mouila Magondou* (1983), *Hommage au Général Nazaire Boulingui* (1984), *Ni Ma Kambe* (1985), *Itsiendi* (1994). Leurs contenus se caractérisent par leur double nature : la dénonciation du système de la domination, la conscientisation des populations et l'appel à la démocratisation du pays.

1.2. Méthode d'enquête

L'œuvre étudiée est si vaste qu'elle a nécessité la constitution d'un échantillon, notamment un corpus. L'approche qualitative a été privilégiée. Elle combine deux critères qui ont un lien avec l'œuvre étudiée. D'une part, il y a le critère du sens des chansons. À travers ces significations, l'œuvre de Mackjoss a un lien avec le processus de démocratisation. D'autre part, il y a le critère lié à la stratégie de construction du discours

¹ Notion sociologique construite par A. Moudjégou Moussavou.

artistique critique et sa mise en musique. Sous cet angle, l'œuvre visée fait corps avec l'émergence de nouveaux mouvements sociaux au Gabon.

La technique d'analyse de données est l'analyse de contenu thématique. À ce sujet, J. Copans (1996, p. 110) pense que « *l'analyse de stratégies textuelles, de manières d'écrire, de lire, de traduire [...] ce que les autres disent ou nous disent est non seulement une forme de critique littéraire, voire d'histoire des idées, mais aussi une sociologie du pouvoir à l'œuvre* ».

2. Cadre théorique de l'étude

2.1. Problématique

Le corpus constitué mène à l'analyse d'un phénomène émergent, dans l'espace de l'invisibilité sociale du champ politique national. Ce phénomène se produit à l'époque du monopartisme dont la nature de la pensée unique constitue un système carcéral. Autrement dit, un système qui verrouille les libertés dans tous les secteurs d'activités : politique, idéologique, économique, social et culturel. En cela, cette emprise tentaculaire de la seule volonté du régime monopartite sur l'ensemble du système social, relève "d'une nature systémique carcérale".

En général, les recherches en sciences sociales portant sur la musique ne sont pas nouvelles en Afrique subsaharienne. Toutefois, sans tenir compte du reste du continent, il est nécessaire de noter préalablement que, contrairement à la situation des pays d'Afrique de l'Ouest d'expression française, lesdites recherches portant sur l'Afrique centrale de même expression, sont demeurées timides depuis leurs débuts que l'on peut situer à l'entame de la décennie 1990. Cette borne chronologique correspond à l'avènement des conférences nationales. À titre d'illustrations, au Cameroun, c'est ce que conduisent à comprendre P. Awondo et J.-M. Manga (2016) qui étudient le rap engagé, ou D. Mokam (2017) dont la réflexion porte sur le cas précis de l'artiste nommé Lapiro de Mbanga, d'ailleurs emprisonné de 2008 à 2011 à cause de son positionnement contre le pouvoir ([En ligne], <https://information.tv5monde.com>, 2014). En effet, le contexte des partis uniques était fermé à l'analyse objective de la revendication démocratique chantée.

Au Gabon, pourquoi et comment Mackjoss², à travers son œuvre musicale, peut-il être considéré comme un précurseur du mouvement artistique gabonais, voire africain, de dénonciation de la domination de l'Etat post-colonial ? Cette problématique a déjà été proposée dans des analyses de l'œuvre musicale de Pierre-Claver Akendengué, par J.

² Mackjoss (20 juin 1946-17 avril 2018) est le nom d'artiste de Jean-Christian Mackaya Mboumba, né à Mimongo, dans la Ngounié, une province du Sud du Gabon. Il a été auteur, compositeur et chanteur dès son entrée au Collège Félix Eboué, devenu successivement Collège classique et moderne Félix Eboué, puis lycée national Léon Mba. Il connaît son premier succès à l'âge de 17 ans, est incorporé dans l'armée nationale en 1971, à l'âge de 25 ans. Sa longévité artistique qui lui a valu le surnom de « baobab » de la musique gabonaise, ne s'achève qu'à sa disparition (au sujet de sa biographie, on peut lire Jean Latusse ([En ligne], blog Dungandzi).

Tindy Poaty (2008), K.M. Milébou Ndjavé (2013) et S. K. Biyoghé (2019). La même problématique a été développée par J.-R. Ovono Mendame (2015), à propos de l'artiste Pierre-Claver Zeng Ebome. Peut-on, d'une part, établir une corrélation entre les textes chantés par Mackjoss, en tant qu'art musical en soi, pour les publics, national et internationaux ; et, d'autre part, la construction rationnelle d'un discours artistico-politique destiné à orienter les consciences vers les réalités d'un système politique au sein duquel, comme le dit en d'autres termes L. M. Midépani (2009), l'oligarchie gouvernante est plus intéressée à multiplier les avantages de sa domination ? Et ce, faut-il ajouter, au détriment du bien-être de la majorité des populations confinées dans les espaces sociaux où elles vivent les expériences de leur paupérisation croissante ?

2.2. Modèle d'analyse

La théorie sociologique des marges postule fondamentalement que, le changement social peut être le produit de phénomènes qui naissent dans les marges sociales. En général, les regards traditionnels portés sur les phénomènes de marges sociales laissent penser que ces dernières sont des lieux où émergeraient des activités sociales insignifiantes. Il y a, là, une sorte d'invisibilité épistémologique que la théorie des marges déconstruit en proposant une autre lecture des dynamiques de mutations sociales. Le postulat est que ces mutations émergent, non pas à l'ombre mais, dans l'ombre de l'invisibilité sociale.

Recentrée sur l'objet de la présente étude, la théorie des marges révèle que, pour l'œuvre de Mackjoss, l'ombre de l'invisibilité sociale ou les marges sociales, c'est le divertissement populaire. Alors que derrière le rideau de la scène de ce divertissement, l'artiste s'assigne également une seconde mission, à savoir, lutter à sa manière contre le parti unique. Dans sa préface à l'ouvrage d'I. M. Ngoua Nguéma et R. Nguéma-Obame, le sociologue F.-P. Nzé-Nguéma (2021, p. 7) affirme :

Les sciences sociales et humaines ne peuvent plus faire tombeau sur cette sociologie de la quotidienneté, dont les trames [...] ont souvent été considérées comme des marqueurs singuliers, voire insignifiants, par un certain scientisme [...]. La sociologie des marges a pour objectif de saisir "les pulsions du corps social" à partir des non-dits, de l'implicite [...] des sites insolites, des non-lieux.

Ainsi, dans l'œuvre de Mackjoss, le décryptage du divertissement quotidien par la théorie des marges conduit vers une visibilité sociologique de l'engagement politique de l'artiste. Cela est en effet observable, à travers son action visant le contre-formatage de la conscience collective dans le contexte de la domination du parti unique, ainsi qu'à travers la reconstitution de la logique de son engagement. On sait, rappelle P.-M. Menger (2010, p. 333), que la sociologie de la musique doit analyser les contextes de productions des

œuvres musicales, ainsi que leurs modes d'influence à travers leurs réceptions et/ou consommations sociales. Mais, précise-t-il, ce courant sociologique doit aussi « *déchiffrer la substance sociale des œuvres considérées dans leur particularité* ». Autrement dit, dans cette réflexion, il est considéré que l'œuvre musicale, par son processus de production artistique et de réception sociale, peut contribuer à la construction, la déconstruction, ou la reconstruction de l'imaginaire social.

3. Résultats de l'enquête

Les résultats de l'enquête sont synthétisés dans deux figures. La figure n°1, en référence à l'année de l'organisation de la conférence nationale, contient les titres des chansons du corpus, leur traduction en langue française, leur année de production et la langue d'expression utilisée par le chanteur. La figure n° 2 contient la classification, par thèmes, des significations des textes chantés.

Figure n°1 : repérage chronologique des compositions de Mackjoss.

Titres	<i>Les Grands guides</i>	<i>Mourou Tabé</i>	<i>Mouila Magondou</i>	<i>Hommage au Général Nazaire Boulingui</i>	<i>Ni Ma Kambe</i>	<i>Itsiendi</i>
Traduction en français		Les yeux du mouton, même égorgé, restent ouverts	Capitale de la province de la Ngounié		Je suis dans le désespoir	Le panaris (infection à staphylocoque très douloureuse, du doigt ou de l'orteil)
Année de composition	1967	1973	1983	1984	1985	1994
Langue utilisée	français	Iponu	Iponu	Iponu	Iponu	français

Source : notre enquête.

Figure n°2 : répartition thématique de contenus de l'échantillon des compositions de Mackjoss.

Titres	Thèmes					
	Vie politique	Origines et culture du peuple punu	la mort	Contes et proverbes punu	et amour	Autres aspects de la vie en société
<i>Les Grands guides</i>	X					
<i>Mourou Tabe</i>	X	X			X	
<i>Mouila Magondou</i>	X			X		X
<i>Hommage au Général Nazaire Boulingui</i>	X		X	X		
<i>Ni Ma Kambe</i>	X		X			X
<i>Itsiendi</i>	X					

Source : notre enquête.

Les résultats synthétisés dans la figure n°1 montrent, conformément à la problématique de cette analyse, l'action pionnière et constante d'engagement politique dans l'œuvre de Mackjoss, de ses débuts à l'âge de 17 ans (1963, avec le titre *Tate na Mame* ou *Mon père et ma Mère*³) jusqu'à la fin des années 1980. C'est l'époque au cours de laquelle il est enrôlé de façon autoritaire dans l'armée nationale (à 25 ans, en 1971), selon son propre témoignage dans une émission du média télévisé Gabon 1^{ère}, animée par S. Nzamba (2018). Ces résultats montrent, par ailleurs, que la plupart des chansons engagées sont chantées dans sa langue maternelle (ipunu). Ce choix n'est pas fortuit. Il permet de minimiser les risques d'interprétation suspicieuse du pouvoir politique, donc d'échapper à la répression du discours artistique conscientisant.

Dans la figure n° 2, ce sont les thématiques abordées dans chaque chanson qui sont mises en évidence. À l'exception des titres *Les Grands guides* et *Itsiendi*, dans chaque titre à connotation thématique presque exclusivement politique, au moins un thème secondaire

³ Traduction de l'auteur du présent travail.

y est associé. Cette stratégie, comme celle observée dans la figure n°1, vise également la dissimulation de l'engagement politique de l'artiste. C'est-à-dire, la dissimulation de la fonction contestataire de cette œuvre, derrière sa polyfonctionnalité (divertissement, promotion de la culture, etc.). La diversification des thèmes dans un même titre, renforce alors la tactique de la dissimulation du parti pris politique. Au constat de l'ensemble des documents exploités, Mackjoss n'a jamais évoqué un quelconque rapprochement avec l'opposition politique. Est-ce par affinité avec les plus hautes autorités de la République, par peur d'entrer en contradiction avec son devoir militaire de réserve, ou par peur de la répression systématique des libertés démocratiques à cette époque ?

4. Discussion sur les résultats de l'enquête

Elle s'articule autour de l'invisibilité sociale de l'émergence de la contestation politique dans l'œuvre artistique de Mackjoss.

Entre 1963 et 1967, l'artiste donne à son œuvre une double orientation : divertir et participer à la propagande politique du président Léon Mba⁴ qui va se présenter pour la deuxième fois, en 1967, à l'élection présidentielle. Il s'engage de la même manière, dans la mouvance du soutien à Albert Bernard Bongo, dès sa prise de pouvoir.

4.1. Affinités par le haut et invisibilité sociale de l'émergence du phénomène de la critique artistique du pouvoir politique au Gabon

Léon Mba présente sa candidature aux élections présidentielle et législative jumelées du 19 mars 1967. Concernant l'élection présidentielle, la constitution, qui vient d'être modifiée le 17 février 1967, prévoit désormais des candidatures de listes devant être composées, chacune, d'un candidat à la fonction de Président de la République et d'un autre candidat à la fonction de Vice-président de la République. Mais aucune candidature, en dehors de celle de Léon Mba et son colistier Albert Bernard Bongo, n'est finalement enregistrée pour le compte de l'élection du Président et du Vice-président. Ainsi, par effet de la révision constitutionnelle, après la mort du « *père de l'indépendance* », officiellement déclarée le 28 novembre 1967, Albert Bernard Bongo lui succède mécaniquement au sommet de l'Etat. Cette succession intervient officiellement le 2 décembre 1967 ([en ligne], <https://www.legigabon.com>). C'est dans le contexte de la campagne politique de 1967 que Mackjoss et son orchestre, invités à l'animer, produisent l'une des chansons du corpus constitué : *Les Grands guides*. Lors d'un entretien ([en ligne], <https://www.rfi.fr>, 2010) avec Y. L. Goma, correspondant de Radio France International (RFI) au Gabon, Mackjoss rappelle lui-même, les raisons de cette production : « [*c'était une chanson*] pour la campagne électorale [...]. J'étais le seul artiste gabonais qui avait accompagné le Vice-président Bongo [...] dans les coins et recoins de tout le Gabon ». Les paroles

⁴ Léon Mba est élu pour la première fois à la tête de l'Etat gabonais indépendant le 13 février 1961.

de la chanson célèbrent les mérites des nouveaux gouvernants du pays. Pendant cet entretien, il en rappelle lui-même le contenu essentiel :

Je disais [*Les Grands guides*] : bientôt traversera nos forêts, ce chemin de fer tant attendu. Et dans notre vaste estuaire, est construit le grand port d'Owendo, pour vous Gabonais, il a consolidé l'unité nationale [...]. Il a supprimé la dot. Pour que le Gabon continue sur la voie du progrès, unissez Albert Bernard Bongo au grand guide Léon Mba. À l'isoloir, Gabonais, sachez que vous mettrez dans l'urne notre avenir en votant Léon Mba et Albert Bernard Bongo.

Ainsi, la campagne électorale de 1967 n'est donc que l'étape de maturation du lien d'amitié qui se crée entre l'artiste et le futur Vice-président de la République. En réalité, les deux personnages commencent leur amitié, dès 1966, lorsque Mackjoss chante dans l'orchestre « Afro succès », encore appelé « Bantous succès », avant la création de son propre premier orchestre, le « Négro Tropical » dont le financement est offert en 1968, selon son témoignage lors d'une émission présentée par J. Nupsia sur le média public télévisé Gabon 1^{ère} ([en ligne], <http://www.youtube.com>, 2017), par le Président de la République Albert Bernard Bongo. « Afro succès » se produisait au quartier « Derrière l'hôpital », dans un grand bar populaire baptisé « la canne à sucre », rebaptisé « Gabon bar ». Un entretien avec E. B. M⁵ a permis de recueillir que « dans Afro succès, il rencontre d'autres musiciens, comme Yvon Dawems, Hilarion Nguéma, Richard Nguéma Békalé (ancien Ministre en charge de l'Intérieur, sous le règne de Albert Bernard Bongo), et Albert Bernard Bongo qui était leur chef d'orchestre ». Élu Vice-président de la République, le chef d'orchestre met un terme à son parcours musical. Au sein du groupe, cette responsabilité incombe désormais à Richard Nguéma Békalé.

Après les élections présidentielle et législative de 1967, Mackjoss continue d'accompagner le Vice-président de la République devenu Chef de l'Etat. Ses collègues musiciens lui reprochent d'être le musicien de la présidence de la République. Il répond à cette critique, en produisant le titre *Nga pindze* (1969)⁶ ou « Je ne suis pas le seul qui le fait »⁷. Un extrait de ce texte montre que l'artiste justifie son lien avec le pouvoir :

Dou yene nkele, bambatsi (vous me faites des reproches, les amis)

Ni goulou, ni wimbili yike politique ngabe orchestre national (j'entends que je chante la politique pour devenir orchestre national)

Mé ngué rondi course au pouvoir (moi, je ne veux pas de course au pouvoir)

Mais l'union des musiciens (mais l'union des musiciens)

⁵ Entretien avec E. B. M. (habitant du quartier « Derrière l'hôpital » dans les années 1960), réalisé le 3 février 2019.

⁶ Lire la traduction de l'auteur en italique.

⁷ Traduction de l'auteur de ce travail.

Nane ménou, dou ndziabi (comme moi, vous savez que)

Yi un musicien est aussi un propagandiste (un musicien est aussi un propagandiste)

Franco a chanté « Loumoumba, héros national »

Abessolo a chanté « Gabon nouveau » [...]

Mackjoss a chanté « vive l'UDEAC.

In fine, le début de la carrière musicale de l'artiste est teinté d'amitié avec celui qui devient, peu de temps après leur première rencontre, le Président de la République. Les deux amis conservent leur lien jusqu'à leur mort, malgré les contradictions qui ne vont pas tarder à les opposer sur le plan de la vision politique.

4.2. Divertissement au début de l'indépendance et invisibilité sociale de l'émergence du phénomène de la critique artistique du pouvoir politique au Gabon

Dès l'acquisition des indépendances africaines, divertir, c'est la mission assignée à la musique autochtone des pays nouvellement indépendants, autant par les anciens dirigeants coloniaux que par les nouveaux gouvernants. P. C. Akendengué l'affirme lors d'un entretien transcrit par S. K. Biyoghé (2019, p. 27), dans un ouvrage qu'il dédie à ce précurseur gabonais de la contestation politique musicale africaine : « *Akendengué pense profondément que [...] pendant longtemps, l'artiste [africain] était confiné dans un rôle d'amuseur [...]. Les artistes croyaient que leur seule mission, c'était de faire danser* ». Il ajoute que « *c'est quand-même curieux, parce que, pendant que la minorité blanche d'Afrique du Sud sévissait contre la majorité noire, qui croupissait dans la misère, les artistes croyaient que leur seule mission c'était de faire danser* ».

Or, c'est exactement à la marge du divertissement populaire, que l'action musicale contestataire amorçait sa structuration progressive. C'est effectivement dans ce sens que la sociologie des marges est mise à contribution. Au demeurant, pour rechercher, à la lisière du divertissement populaire suscité par la musique, les traces de l'émergence d'une nouvelle forme de contestation politique : le chant, rythmé par des symphonies musicales, et se transformant en une sorte de discours politique populaire. Certes, du fait du contexte politique carcéral, cette dynamique naissante ne se livre pas aisément à la visibilité sociale au stade foetal de son développement, ce qui explique pourquoi elle ne paraît encore que comme un objet sociologique à visibilité réduite. Mais elle n'en est pas moins une dynamique sociale souterraine, déjà en travail.

En d'autres termes, à propos du manque de perception sociale de l'émergence de cette nouvelle force socio-artistique, cette partie de l'analyse de l'œuvre de Mackjoss conduit à noter que les générations des décennies 60 et 70 sont d'abord particulièrement ouvertes à la célébration de l'indépendance et ses conséquences positives sur leurs conditions de vie et de travail. C'est seulement dans la suite des événements qu'elles vont être touchées, surtout inconsciemment, par le mode de gouvernance post-colonial qui va générer de nouveaux problèmes sociaux qu'à cette époque, la conscience populaire ne perçoit que de façon imprécise, dès leur apparition. Ces deux tendances constituent les voiles sociaux qui brouillent la visibilité sociale de l'émergence de la contestation politique musicale à l'échelle nationale. L'œuvre de Mackjoss débute donc dans la mouvance de cette célébration, dans le divertissement, des indépendances et des nouveaux pouvoirs politiques africains. C'est le sens du titre intitulé *Le Boucher* (1966). Cette chanson lui a valu la reconnaissance et l'amitié du célèbre chanteur congolais, Franco de l'orchestre *OK Jazz*. Mais, dans le même temps, le parti unique est idéologiquement imposé comme le garant institutionnel de l'unité nationale, de la paix et comme l'initiateur de l'action de l'Etat.

4.3. Prison idéologique du monopartisme gabonais et invisibilité sociale de l'émergence du phénomène de la critique artistique du pouvoir politique au Gabon

Une autre question du journaliste Y. L. Goma cité *supra*, portait sur l'obligation ou la liberté des artistes, de se conformer, ou ne pas se conformer, à l'ordre politique dominant : « pendant cette période de monopartisme, les artistes aussi devaient être alignés ? ». La réponse de Mackjoss est sans équivoque : « sûr et certain ».

Six ans seulement, après avoir accompagné Albert Bernard Bongo dans la campagne qui le conduit à la fonction de Vice-président de la République, Mackjoss produit sa première chanson contestataire : *Mourou tabe* (1973). Littéralement, cette expression signifie « la tête du mouton ». Mais allégoriquement, sa signification est : « les yeux du mouton, même égorgé, restent ouverts et voient ce qui se trame »⁸. Au Gabon, après des efforts de prospection durant les années 1950, la production pétrolière débute dès la première décennie de l'indépendance et s'accélère au cours de la décennie suivante. Le contexte pétrolier gabonais des années 1970 suscite par conséquent, chez les populations, l'espoir généralisé d'une meilleure offre politique de conditions d'instruction, de travail et de vie. Les paroles de ce titre dénoncent le fait que rien n'ait été significativement réalisé dans ce sens. Elles dénoncent la répartition inégale des richesses nationales entre la minorité gouvernante et la majorité oubliée des populations. Mackjoss choisit stratégiquement de lancer ce message de dénonciation et de conscientisation dans sa

⁸ Traduction de l'auteur de ce travail.

langue maternelle : l'ipunu. L'extrait suivant de *Mourou tabe*⁹ dévoile cet angle de la critique politique dans la chanson, associé à ceux de l'amour et de la valorisation de la culture punu et vili¹⁰ :

1^{er} thème (politique)

Koumbouami mourou taba mbatsiè (ma devise est la tête du mouton)

O wi wé makabou ni labi (je suis égorgé, mais je vois où partent les parties de ma chaire)

Dibi wi va bambatsi, bassoussou bo gu gaboussila (le mal que tu fais à autrui, d'autres te le rendront)

Boulongou tsri bwagu, mbatsi nyambi gé garou nana (le pays ne t'appartient pas, cher ami, Dieu n'aime pas ça)

Gounou ngabou, ndé wi tassi ri ndé la nzambi poungou (au Gabon, tu te fais passer pour un Dieu)

Toumbe va goussou nyambi, ndjétou bôtou tudji dédi (Mais devant le tout puissant, nous sommes tous égaux)

Kwana mbatsi, camarade bassoussou bo gu gaboussila (saches que le tord que tu causes aux autres, d'autres te feront la même chose).

2^{ème} thème (amour : description de l'acte sexuel)

Football, ya sana na bou brutalité (le football, on ne le joue pas avec brutalité)

Gu driblanga na burangua, ô mabala, tê no magetouè mamè (il faut dribbler délicatement, de droite à gauche)

Ta yi l'arbitre é rondi ouvioga (quand l'arbitre veut passer)

Ya boussa kokolou tsiwé (s'il-te-plait, ne refuse pas)

Moumba football est un jeu collectif (parce que le football est un jeu collectif)

3^{ème} thème (culture vili, une ethnie du Sud-est du Gabon : rôle d'une femme au foyer)

Ka mbégi ô boualé (bis) (emmène-moi au village)

Mé ni gu rokile matouka (je pileraï des boulettes pour toi)

⁹ Les traductions des paroles par l'auteur de ce travail sont mises entre parenthèses et en italique.

¹⁰ Mackjoss dit lui-même qu'il a une origine vili : un groupe ethnique du Sud-est du Gabon ([En ligne], <http://www.youtube.com> 2017).

Afin de suivre la double orientation de son œuvre, l'artiste doit tenir compte de deux contraintes. *Primo*, il est militaire, donc homme de rang astreint à obéir aux ordres hiérarchiques. *Secundo*, pendant la campagne présidentielle de 1967¹¹, le lien d'amitié entre les deux hommes se renforce. Ils se connaissent depuis le temps où ils évoluaient tous dans l'orchestre Afro succès. Mackjoss ne cache pas que parallèlement à son devoir de réserve et à ce lien d'amitié qui le rapproche du sommet de l'Etat, il doit également assumer le devoir d'éclaireur des consciences. Au cours d'une émission télévisée de Gabon 1^{ère}, déjà citée plus haut ([en ligne], <http://www.youtube.com>, 2017), il répond sans détour à la question de savoir comment il concilie sa proximité avec le système politique au pouvoir et la production de moins en moins masquée d'un discours politique opposé audit pouvoir : « *qui aime bien châtie bien* ». Par conséquent, une question fondamentale est de savoir comment l'artiste réussit à « *châtier* » ce pouvoir qu'il « *aime bien* » ? Comment arrive-t-il à se produire publiquement en dénonçant les problèmes auxquels les populations étaient de plus en plus confrontées ? Au total, quelles sont ses stratégies, pendant la période de l'interdiction autoritariste de la liberté d'expression démocratique, pour arriver à greffer à la mémoire populaire, son discours politique de conscientisation ? En effet, c'est justement dans cette invisibilité sociale, ou invisibilité du sens commun, que la visibilité épistémologique de l'objet de cette étude amène à la démonstration suivante.

5. Discussion sur les résultats de l'enquête,

Elle a lieu autour des trois axes stratégiques de la production du discours politique contestataire dans l'œuvre artistique de Mackjoss.

Pour cultiver dans l'imaginaire populaire, le besoin d'évolution de la politique prônée par le parti unique au pouvoir, tout en tenant compte de la nature de l'environnement politique et ses contraintes, Mackjoss repose son œuvre musicale sur trois fondements stratégiques. Il s'agit de l'utilisation de sa langue maternelle, la personnification et la variabilité des thèmes dans une même chanson.

5.1. L'utilisation de la langue maternelle comme stratégie de dissimulation du discours artistique de contestation du pouvoir politique

Du fait de son herméneutique linguistique, la langue maternelle peut être utilisée comme un écran culturel, pour se prémunir de la censure ou de toute autre forme de violence contre la contestation politique contenue dans l'œuvre musicale étudiée. Comme une idéologie, à travers ses métaphores, sa syntaxe et sa morphologie, la langue maternelle, en tant que support culturel de la musique, est une stratégie de production

¹¹ Le Président candidat Léon Mba étant très malade à Paris, c'est le colistier candidat (au titre de Vice-président de la République) qui mène la campagne sur l'ensemble du territoire national.

artistique. Elle remplit une fonction de dissimulation face aux menaces potentielles du régime carcéral monopartite. Chanter en langue maternelle permet, par ailleurs, à l'artiste d'atteindre le public le plus large, en évitant l'écueil de la faiblesse du niveau de maîtrise de la langue française (unique langue officielle au Gabon) à l'échelle populaire. En ciblant un public par le biais d'une langue locale, l'artiste fait de son groupe ethnique, une interface utile à la diffusion de son message vers les autres groupes ethniques. Car, on peut trouver, au sein de chaque groupe ethnique, une frange d'individus qui peuvent interpréter « *les paliers en profondeur* » des textes chantés, puis les expliquer à des membres d'autres groupes linguistiques par le biais de la langue commune qu'est le français. Ici, on peut flécher au moins deux enjeux dans le choix de la langue punu comme support linguistique de la musique. Notamment, la promotion d'une langue locale et la construction identitaire.

Dans une analyse des enjeux des langues chantées dans les musiques populaires en France, M. Spanu (2019) montre par exemple comment le choix d'une langue chantée prend corps avec des finalités comme le transfert culturel ou l'appel à la justice sociale. En Afrique, l'apprentissage syntaxique et sémantique de langues locales, et les processus de construction identitaire s'opèrent aussi à travers la production musicale en ces langues. K. M. Milébou Ndjavé (2013) montre comment l'artiste gabonais, Pierre-Claver Akendengué, utilise la chanson comme un outil d'apprentissage de contes en langue « *myènènkomi*¹² », donc comme mode de diffusion et d'appropriation de la culture que cette langue transporte. On trouve une illustration de l'enjeu identitaire chez M. Auzanneau (2001) qui décrypte le rap, au Gabon et au Sénégal, comme « *point [...] d'ancrage socioculturel [et comme] espace de circulation, d'appropriation et de production des modèles comportementaux urbains divers qui sont à la base de processus identitaires* ». Aussi, note-t-on, un certain niveau de langue est utilisé par les artistes en général, dans le but de dénoncer en se masquant avec l'usage de métaphores qui rendent assez difficiles, la compréhension des textes chantés. Pour preuve, concernant Mackjoss, il se souvient, au cours de l'émission présentée par J. Nupsia (2014), qu'en 1984, à la demande du Chef de l'Etat, il se rend à la cité de la démocratie. Là-bas, il trouve, à côté de son hôte, le président Thomas Sankara de la Haute Volta (actuel Burkina Faso) qui le félicite pour la profondeur du texte de la chanson *Mourou Tabé*. « *Vous avez longuement réfléchi, pour faire une chanson comme celle-là* », dit le président Sankara. À la suite de son homologue, le président Bongo demande : « *pourquoi cette chanson ?* ». Le président Sankara répond : « *c'est une chanson qui parle de beaucoup de choses. Il faut être vraiment Africain, pour apprécier cette chanson* ». Un média ([en ligne], <http://www.Alibreville.com>), rapporte que « *Mackjoss va se muer en musicien proche de ses contemporains, avec des titres comme "Mourou tabé" qui vont lui valoir d'être convoqué plusieurs fois par le pouvoir avide d'explications sur des sujets qu'il pensait subversifs* ». La métaphore s'utilise alors comme une technique discursive dont le niveau

¹² Langue maternelle de P.-C. Akendengué.

de complexité de la langue permet de contourner la surveillance et la répression de la liberté d'expression artistique au Gabon, pendant l'ère du monopartisme. Les exemples de surveillance autoritariste des artistes ne sont pas rares en Afrique subsaharienne. Au Cameroun, où les allures hégémoniques de la domination politique sont comparables à celles du Gabon, un média en ligne relate l'arrestation, la séquestration et l'humiliation en 1991 par la police, de l'artiste Ben Decca. Ces forces de l'ordre lui reprochaient d'avoir assisté au procès de sieurs Célestin Monga et Pius Njawè (Agendaculturel, juin 2019).

5.2. L'utilisation de la personnification comme stratégie de dissimulation du discours artistique de contestation du pouvoir politique

Cette figure de style consiste à attribuer à des choses ou à des animaux, les caractéristiques d'un être humain. On la retrouve par exemple, dans la chanson du corpus intitulée *Itsiendi* (1986). C'est le nom du panaris en langue punu, une infection très douloureuse du doigt ou de l'orteil. Le contexte de production de cette chanson est le contre-choc pétrolier que subissent les pays producteurs de pétrole, au cours de la première moitié des années 1980. Le Gabon qui fait partie de ce groupe, enregistre une baisse draconienne de ses recettes budgétaires. Consécutivement à cette situation, le premier plan d'ajustement économique structurel intervient en 1987. La faiblesse de la protection sociale de l'Etat et les pertes d'emplois dues au ralentissement des économies nationale et mondiale, accentuent la précarité sociale des populations. S'ajoutent à ces menaces, le démantèlement de l'URSS, suivi de ses multiples effets transcontinentaux, parmi lesquels on compte l'amorce de la fin des partis uniques en Afrique. L'artiste perçoit l'approche de ce bouleversement planétaire à l'échelle du Gabon et produit cette chanson. En substance, il s'adresse au président de la République en ces termes :

Tous tes membres sont attaqués par le panaris. Ce mal insupportable est comme un génie. Si tu t'approprie ce qui appartient à autrui, le panaris t'attaquera. Abuse des mamelles du Gabon, demain le panaris t'attaquera. C'est un mal très douloureux. Tu n'auras plus que tes larmes à faire couler. Glouton (django), on ne fait pas ça. Tu as toi-même cherché ce mal. Aujourd'hui tu te retrouves avec le panaris. Aujourd'hui, le monde change. Le Gabon doit changer¹³.

Dans les contes punu, django est un animal qui a tendance à s'imposer à tous ses semblables par la ruse, la raison du plus fort et l'envie de tout posséder. Du conte en général et du conte punu en particulier, G. F. Matsanga Mackossot (2018) dit :

¹³ Traduction condensée de l'auteur de ce travail.

Le conte se caractérise par l'exposé pratique d'une idée (la méchanceté, la ruse, l'hospitalité, la bonté, la trahison, l'amour...) à travers des personnages qui agissent en vue de concrétiser cette idée ; mais aussi à travers un thème central dans le but d'éveiller certains sentiments ou une conduite que l'on voudrait valoriser dans la société.

Ici aussi, la technique de la personnification permet à l'artiste d'éviter la critique politique frontale, certainement par peur de subir la répression de la machine politique du parti unique. Mais, d'un point de vue sociologique, les représentations sociales contenues dans tout conte, sont toujours en lien avec les pratiques sociales. Soit ces pratiques sont dénoncées soit elles sont mises en valeur.

5.3. L'utilisation de la variabilité des thèmes dans une même chanson comme stratégie de dissimulation du discours artistique de contestation du pouvoir politique

C'est le troisième axe stratégique dans la production musicale de Mackjoss. Comme on l'observe dans la répartition thématique des chansons du corpus constitué (figure 2), et à l'instar du découpage thématique de la chanson *Mourou tabe* (début de la deuxième partie de l'analyse), chaque chanson politiquement engagée comprend au moins un autre thème qui sert de moyen de camouflage. L'écoute de toutes les chansons du corpus a permis de relever qu'après le premier ou le deuxième couplet souvent rythmiquement lent et peu accompagné d'instrumentation, les paroles sont plus audibles. Elles comprennent essentiellement la partie politique du discours musical. Dans les titres du corpus, c'est seulement à partir des couplets suivants que l'artiste introduit la variation thématique sur fond de cadence accélérée qui invite à la réjouissance populaire, non compte tenu des deux exceptions déjà mentionnées plus haut (*Les Grands guides* et *Itsiendi*). Le but de cette technique musicale est de permettre au public de prêter une attention suffisante au message politique, avant de l'inviter à la tournure divertissante ou quasi-festive de la chanson. Dans le titre *Mouila magondou*, dédié à la ville de Mouila où est fêté le 23^{ème} anniversaire de l'indépendance nationale en 1983, cette tournure n'est introduite qu'à partir du cinquième couplet. Les lignes récurrentes des trois premiers couplets sont : « ou ya konde mbandoué », « ou ya konde oussouéma » (1^{er} couplet), « ô tou rouli ou ke vale », « ô tou wendi ou ke bélié », « issoni tsi ke oudage », « l'accide tsike l'autoué bané » (2^{ème} couplet), « 84 a ke bélié », « dourembou a ma doume toulou », « tsié tou gukiyanou bigoume », « tou sobinianou makake » (3^{ème} couplet), « a ma kale tou ndziabié », « tou doumi kou mô mé rugi na goussou », « mambe ma ki mou makoulou é lé é », « tou sobinianou makake » (4^{ème} couplet). Globalement, le sens de ces premiers couplets peut se résumer à « un appel lancé au Président de la République, pour qu'il prenne conscience de l'urgence à ouvrir son régime autoritaire à la démocratisation (« tsié tou gukiyanou bigoume », « tou sobinianou makake »). Le régime est en train de se noyer.

L'eau a déjà atteint le niveau de ses pieds. Avant qu'il ne soit trop tard, asseyons-nous autour d'une table pour décider ensemble de ce que doit être le Gabon de demain »¹⁴ Dès le cinquième couplet, le rythme des instruments et l'énonciation des paroles s'accélèrent. Le changement de thématique intervient à ce moment. Il invite les populations de toutes les provinces du pays à Mouila pour célébrer le 23^{ème} anniversaire de l'indépendance, avant de terminer les paroles dans le sixième couplet qui reprend un conte punu sur fond d'un autre type de danse (ikokou, danse traditionnelle chez les punu) que la rumba.

En 1984, Mackjoss chante *Hommage au Général Nazaire Boulougui*¹⁵, l'un de ses titres les plus politiquement colorés. Il le dédie à la mémoire de ce militaire historique gabonais de même origine ethnique que lui, décédé le 18 mai 1984. À la différence non significative que les deux premiers thèmes sont relatifs à la mort, puis aux contes et proverbes punu, on y retrouve aussi une variation thématique. Dans sa métaphore du repas de Dieu, Mackjoss pense que la mort est une fatalité. En réalité, cette fatalité est la volonté de Dieu qui mange l'Homme lors de tous ses repas. Lorsqu'il évoque les proverbes punu, il explique que, le Général a été au peuple punu, ce qu'est le poteau à la maison, ou ce que sont le coq et la perdrix à la mesure du temps. Dans la tradition culturelle punu, les cris de ces deux animaux annoncent toujours le lever du jour. Les punu sont démographiquement majoritaire dans les provinces de la Nyanga et la Ngounié (en abrégé, «nyangou » et qui signifie en ipunu : le soleil). Le troisième thème est politique, Il signifie que les enfants de « nyangou », sont devenus orphelins. Ils ont perdu celui qui les protégeait ; pendant que le dieu du Gabon continue de tout prendre pour lui, de tout arracher au peuple. Voici un extrait de ce texte :

1^{er} thème (la mort)

Nyambi gédzi kouni, ô batou namianoué é (Dieu ne mange jamais sans accompagnement, ô vous qui écoutez)

Nyambi gédzi kouni, ditongue diandi nyame moutou (Dieu ne mange jamais sans accompagnement, la chaire de son repas, c'est l'Homme)

Na moulèmbè, nyame moutou [...] (avec le manioc, il mange cette chaire)

Mou boukoulou, nyame moutou (avec l'oseille, il mange cette chaire)

Oô mou mougoubè, nyame moutou (avec les feuilles de taro, il mange cette chaire)

Na moudikè, nyame moutou [...] (avec le chocolat indigène, il mange cette chaire)

¹⁴ Traduction de l'auteur de ce travail.

¹⁵ Lire la traduction de l'auteur en italique.

2^{ème} thème (contes et proverbes punu)

Nzambi poungou, ndébé wi ndziabi (dieu du Gabon, tu sais toi-même)

ndébé wi ndziabi, a wé warissi ndaou vengou dikoutou (tu sais toi-même que le poteau est la vraie force d'une maison)

A wé téboussi wissi, vengou kokou na ngouali (tu sais toi-même que ce sont le coq et la perdrix qui annoncent le lever du jour)

Boulingui bou Koumbe tutsi vala itouè (Boulingui Koumbe qui était notre espoir)

Ngùèbe nyangou ôô ô (quelle pitié pour nyangou ôô ô)

ôô ngùèbe nyangou ôô ô [...] (ôô quelle pitié pour nyangou ôô ô)

3^{ème} thème (politique)

Moune pisseme è (C'est le noir total)

Ngouali o moussirou, ou ma patoulè è, ou ma patoulè [...] (dans la forêt, tu as arraché la perdrix)

Kokou o dimbou, ou ma patoulè è, ou ma patoulè (au village, tu as arraché le coq)

Boulingui bou koumbe, ou ma patoulè (Boulingui Koumbe, tu as arraché)

Refrain

Bane ba kangue béliliè, ô bé liliè (les enfants de l'aigle pleurent)

Nzia Boulingui, ou tsouna ndzimè (grand frère Boulingui, regarde toujours derrière toi)

Massige ni bè moundoumbè, tsi oufoura (hier, j'étais un notable, ce n'est pas une vue de l'esprit)

Na niangou mè nga idziagè, a di nguèntse (aujourd'hui, je deviens un désœuvré, c'est la réalité)

Ni sane dikoutou nyou vagile itou (je n'ai plus de poteau sur lequel je puis m'appuyer)

Tou ma rékou na kokou ôô, na taba (tes enfants deviennent la risée du coq et du mouton)

Tou ma rékou na tsoli, na iboudzi (tes enfants deviennent la risée de l'oiseau et du sanglier)

Bane ba nyangou bé liliè, ô bé liliè (les enfants de nyangou pleurent, ô ils pleurent)

Nzia Boulingui ééé tou kane gomé (grand frère Boulingui, nous avons maintenant peur)

Conclusion

Dans l'introduction à ce travail, le problème posé est de comprendre comment l'œuvre musicale de Mackjoss est arrivée à se structurer en contre-pouvoir politique dans un contexte de domination du parti unique. Au point d'arrivée de la réflexion, la réponse à cette question de départ se trouve dans la mise en évidence de l'existence d'un message artistique construit par l'artiste-musicien, pour dénoncer l'échec du pouvoir politique au Gabon, conscientiser les populations et lancer un appel populaire à la démocratisation du pays. Les premières lignes de l'analyse montrent comment, sous la triple contrainte de son affinité avec le sommet de l'Etat, de l'euphorie du début de l'indépendance et de l'emprisonnement idéologique du système social par le régime monopartite gabonais, il s'adapte afin d'échapper à la menace répressive du régime. Les dernières lignes de l'analyse montrent comment l'utilisation de la langue maternelle, de la technique littéraire de la personnification, et de la variabilité des thèmes dans la composition des chansons constitutives de l'échantillon d'enquête, lui ont servi de stratégies de dissimulation du discours artistique de contestation du pouvoir politique.

Par ailleurs, il est utile de noter que cette étude montre un intérêt d'ordre épistémologique. Il dérive de la capacité heuristique de la théorie sociologique des marges. En effet, elle montre comment les contraintes liées au fonctionnement d'un contexte social peuvent produire l'invisibilité sociale d'un objet d'étude sociologique. Alors que dans ce même contexte, cette théorie permet de reconstituer un objet sociologique à visibilité réduite, en un objet sociologique à visibilité évidente. À ses débuts, le mouvement d'opposition politique musicale au Gabon n'est pas socialement perceptible. Malgré cette invisibilité sociale, la grille de lecture des activités sociales des marges conduit à déduire que, l'engagement artistique de Mackjoss est un indice pertinent de la naissance de la contestation politique musicale en tant que NMS dès le début des années 1970.

Or, le premier mouvement politique contre le parti unique ne naît qu'en 1981, soit une décennie après l'émergence du contre-pouvoir politique musical. Il s'agit du Mouvement de Redressement National (MORENA). Après la mission de divertissement assignée aux mouvements musicaux africains des premières années des indépendances, P.-C. Akendengué pense qu' « *il est une jeunesse gabonaise [de chanteurs] qui semble décidée à [la porter]. Dégoutée par une classe politique en laquelle elle ne croit plus* » (S. K. Biyoghe, 2019). Il est logique de déduire que cette « *jeunesse* » s'inspire des œuvres pionnières dont fait partie celle de l'artiste Mackjoss. L'ampleur de la dimension politique de son œuvre artistique peut se mesurer à l'aune de sa célébrité. Celle-ci devient de plus en plus le reflet de l'acuité des problèmes que la majorité des populations gabonaises connaissent depuis longtemps. Ce qui explique la réception sociale positive de son discours artistico-

politique de contestation. Par ricochet, ce type de discours devient un reflet social des attentes populaires, légitimes, d'une véritable offre démocratique de justice sociale.

Références bibliographiques

BIYOGHE Serge Kévin, 2019, *Pierre-Claver Akendengué – Le clairon de la société*, Paris, Edilivre.

COPANS Jean., 1996, *Introduction à l'ethnologie et à l'anthropologie*, Paris, Nathan/Université, coll. « 128 ».

MOUDJEGOU MOUSSAVOU Aimé, 2020, « Représentations sociales et absence de dispositifs d'observation et d'analyse des conflits sociaux par l'Etat et les syndicats au Gabon », *Annales de l'Université de Parakou – Série Lettres, Arts et Sciences Humaines*, vol. 3, n° 1, p. 174-190.

NGOUA NGUEMA Ignace, NGUEMA-OBAME Roger, 2021, *Marge, pauvreté et jeunesse au Gabon*, Saint-Denis, Publibook.

NZE-NGUEMA Fidèle-Pierre, 2001, « Sociologie des marges », in I. M. Ngoua Nguema, R. Nguema-Obame, *Marge, pauvreté et jeunesse au Gabon*, Saint-Denis, Publibook, p. 7-10.

OVONO MENDAME Jean-René, 2015, *Le Disque dur de Pierre-Claver Zeng : paroles, rythmes et symboles*, Dole, Editions Gunten.

TINDY POATY Juste, 2008, *Pierre Claver Akendengue ou l'épreuve du miroir*, Paris, L'Harmattan, coll. « Points de vue ».

Webographie

Agenda Culturel (la rédaction), juin 2019, « Procès de Célestin Monga et Pius Njawè : quand la GMI enfermait Ben Decca en cellule », [En ligne], <https://www.agendaculturelducameroun.com> (consulté le 10 juin 2021).

AWONDO Patrick, MANGA Jean-Marcellin, 2016, « Devenir rappeur engagé : l'émergence controversée du rap dans l'espace public camerounais », *Politique africaine*, n° 141, p. 123-145, [En ligne], <https://www.cairn.info> (consulté le 2 juin 2021).

AZANNEAU Michelle, 2001, « Identités africaines : le rap comme lieu d'expression », *Cahiers d'études africaines*, Vol. 41, n° 163-164, p. 711-734, [En ligne], <https://journals.openedition.org> (consulté le 11 juin 2021).

DOUNGUENDZOLOU, 2018, « Hommage post-mortem à Mackjoss : nec pluribus impar ! », [En ligne], <https://news.alibreville.com> (consulté le 6 juin 2021).

LATUSSE Jean, 2018, « Qui est Jean-Christian Mackaya Mboumba ? », *le blog Dungandzi*, [En ligne], <http://bajag-mujabitsi.blogspot.com> (consulté le 7 juin 2021).

MATSANGA MACKOSSOT Ginette. F., 2018, « Conte et apprentissage dans la société gabonaise d’hier et d’aujourd’hui », *La revue des ressources*, [En ligne], <https://www.larevuedesressources.org> (consulté le 5 juin 2021).

MENGER Pierre-Michel, 2010, « Y a-t-il une sociologie possible de l’œuvre musicale ? ADORNO et au-delà », *L’année sociologique*, Vol. 60, n° 2, p. 331-360, [En ligne], <https://www.college-de-france.fr> (consulté le 4 juin 2021).

MIDEPANI Lévi Martial, 2009, « Pratiques électorales et reproduction oligarchique au Gabon - Analyse à partir des élections législatives de 2006 », *Politique africaine*, Paris, Karthala (Coll. « Politique africaine », n° 115), p.47-65, [En ligne], <https://www.cairn.info> (consulté le 4 juin 2021).

MILEBOU NDJAVE Kelly Marlène, 2013, « Pierre-Claver AKENDENGUE et l’art de chanter le conte (Gabon) », in BAUMGARDT Ursula et DERIVE Jean, *Littérature africaine et oralité*, Paris, Karthala, [En ligne], <https://www.carin.info> (consulté le 29 mai 2021).

MOKAM David, 2017, « Quel engagement politique pour les artistes musiciens au Cameroun de 1990 à 2012 ? Le cas de Lapiro de MBANGA », [En ligne], <https://www.researchgate.net> (consulté le 28 mai 2021).

« Révisions constitutionnelles au Gabon », [En ligne], <https://www.legigabon.com>, (consulté le 6 juin 2021).

SPANU Michael, 2019, « Pour une approche critique de la diversité des langues chantées dans les musiques populaires à l’ère de la mondialisation numérique », *Questions de communication*, Vol. 1, n° 35, p. 281-303, [En ligne], <https://www.cairn.info> (consulté le 5 juin 2021).

Documents filmiques et audiophoniques

France 24, « Cameroun, la musique pour la paix », une émission du 1^{er} octobre 2018, [En ligne], <http://www.youtube.com> (visualisée le 10 juin 2021).

GOMA Yves L., « Mackjoss », entretien publié le 6 août 2010, [En ligne], <https://www.rfi.fr> (consulté le 9 juin 2021).

« Les 1001 visages de la censure culturelle en Afrique », une émission du 10 février 2017, [En ligne], <https://www.rfi.fr> (consultée le 9 juin 2021).

« La censure musicale en Afrique », une émission du 18 juin 2019, [En ligne], <https://www.rfi.fr> (consultée le 9 juin 2021).

MOUSSET Laura, « Afrique : ces artistes engagés, amoureux de leurs continents », une émission du 18 mars 2014, [En ligne], <https://information.tv5monde.com> (visualisée le 10 juin 2021).

« Musique : Général Valsero, rappeur engagé », une émission du 4 juillet 2020, [En ligne], <https://information.tv5monde.com> (visualisée le 10 juin 2021).

NUPSIA Jennifer, « Au cœur de la musique gabonaise. Mackjoss », une émission du 12 octobre 2017, [En ligne], <http://www.youtube.com> (visualisée le 2 juin 2021).

NZAMBA Sylvain, « Les confidences du baobab Mackjoss », une émission du 19 avril 2018, [En ligne], <http://www.youtube.com> (visualisée le 10 juin 2021).