

La représentation de la femme gabonaise dans la chanson de Mackjoss

Lucie Eliane DISSOUVA, Département d'Etudes Ibériques et hispano-américaine, CERAFIA,
Université Omar Bongo

luciedissouva@gmail.com

Résumé

Partant du constat de la causticité de l'expression de son chant à l'égard de la femme, cet article est une approche sémantique de la représentation de la femme gabonaise dans la chanson de MackJoss, chanteur, auteur, compositeur et interprète gabonais. Il observe, identifie et analyse des extraits de titres, de textes choisis pour répondre à un triple questionnement: quelle est la place de la femme dans son chant?, quelle est la représentation de la femme gabonaise et quel est l'enjeu de cette représentation?

Il démontre que le ton sarcastique de l'artiste est une stratégie, une marque identitaire qui met en évidence la femme et le chant dans le protocole culturel punu ainsi que leur portée sociale. L'enjeu étant la perte de repères de la femme gabonaise. MackJoss interpelle sur la nécessité de changement de paradigme par la réappropriation des valeurs sociales et culturelles endogènes afin qu'elle recouvre sa signification particulière:«*Mughisi*».

Mots-clés : Femme gabonaise, MackJoss, Représentation, Sémantique.

Abstract

Starting from the observation of the causticity of the expression of his singing towards the woman, this article is a semantic approach of the representation of the Gabonese woman in the song of MackJoss, singer, author, composer and interpreter Gabonese. He observes, identifies and analyzes excerpts of titles, selected texts to answer a triple questioning: What is the place of the woman in his song ? what is the representation of the Gabonese woman and what is the stake of this representation? ? He demonstrates that the sarcastic tone of the artist is a strategy, an identity mark that highlights the woman and the song in the punished cultural protocol and their social significance. The stake is the loss of landmarks of the Gabonese woman. MackJoss questions the need for a paradigm shift through the reappropriation of endogenous social and cultural values so that it recovers its particular meaning: "Mughisi".

Keywords: Gabonese woman, MackJoss, Representation, Semantic.

Introduction

La femme est une source d'inspiration inépuisable dans la littérature, pour les poètes et dans les œuvres anthropologiques. Mackjoss, Jean Christian Mboumba Makaya¹ de son vrai nom, est un auteur, chanteur, compositeur et interprète gabonais très populaire qui a diversement chanté la femme. Cette notoriété peu commune est à la dimension de l'arbre monumental des terres africaines auquel le public gabonais l'identifiait affectueusement par le surnom "*le baobab national*". Le thème de la femme, très récurrent dans le chant de Mackjoss est une interpellation alors que *a priori* une apparente grossièreté et outrancière grivoiserie, voire misogynie est attachée à l'artiste, dans tous les microcosmes dans lesquels il a évolué. Ce travail est l'initiative d'une âme bercée dans la prime enfance par les sons évadés du Bar Moukagni². Cette indication constitue un motif supplémentaire ayant suscité une investigation dont la préoccupation majeure est de cerner quelques aspects de la représentation de la femme, de manière générale, et, plus concrètement, celle de la femme gabonaise à travers ce chant.

Quelle est l'expression de ce qui est énoncé par le chanteur ? Partant des indices textuels, quelles sont les réalités linguistiques et/ou extralinguistiques qui permettent de saisir l'intention particulière de cette représentation ?

Cette réflexion se base sur une double hypothèse :

a) Il y a un sémantisme inhérent à la représentation de la femme dans le chant de Mackjoss qui s'articule autour d'une sémantique identitaire. Cette représentation est construite sur l'expression des stéréotypes, attitudes et comportements transgressifs de la femme gabonaise qui montrent qu'elle a perdu ses repères;

b) Le chant de Mackjoss est un « discours » au sens qu'Olivier Reboul (1984, p. 7) donne à ce terme : « *un ensemble organisé de phrases sur un sujet donné* », mieux encore, dans l'acception de Georges Martin (1997, p. 17) : « *une formalisation du savoir pourvu d'une thématique, d'une fonction et de moyens d'expression qui lui sont propres* ». De ce point de vue, il s'impose comme un protocole socioculturel qui émet des messages pour dénoncer, conseiller, enseigner corriger et réconcilier la femme gabonaise dans sa conduite avec elle-

¹ Jean Christian Mboumba Makaya est né le 20 Juin 1946 à Mimongo une ville sise au sud du Gabon, dans la province de la Ngounié. Il est mort le 17 avril 2018 à Libreville, la capitale administrative et politique.

² C'est le nom du très célèbre « bar dancing » qui se situait, pendant les années 70, sur l'ancienne route menant à l'aéroport de Mouila, entre la zone résidentielle dite « Camp de silence » et le quartier Ghékoba, actuel Diouronda.

même , avec les autres dans la société et induire un modèle de comportement universel par la restauration des valeurs culturelles endogènes.

Le développement qui suit s'articule autour de trois axes : les considérations théoriques et conceptuelles, les moyens d'expression, l'ancrage sémantique de la représentation de la femme et le commentaire.

1. Considérations théoriques et méthodologiques

1.1. Cadre conceptuel

Le terme représentation recouvre plusieurs définitions. Etymologiquement issu du latin médiéval, au XIII^e siècle « *reproesentatio* » de « *reproesentare* » est défini comme « *remplacer devant les yeux de quelqu'un* »³. C'est aussi « *le fait de rendre sensible un concept ou un objet absent au moyen d'une image, d'une figure, d'un signe* »⁴. La notion de représentation admet une acception sociale associée pour une compréhension psychologique : « *désigner les images de la réalité collective fortement suggérées à l'individu par la société* »⁵. C'est précisément cette acception en rapport avec la psychologie générale et la psychologie sociale qui est intéressante pour comprendre la conceptualisation et l'expression de la représentation de la femme, en général, et, particulièrement, celle de la femme gabonaise dans le chant de Mackjoss et les images précises auxquelles il renvoie.

Parmi les auteurs qui permettent d'aborder la problématique en rapport avec l'approche des valeurs dans la société gabonaise, relevons qu'Eugénie Eyeang (2015) examine les aspects qui peuvent être pris en compte dans la perspective d'une évaluation des normes dans l'éducation au sein de la société gabonaise ; Marcelle Ibinga et Alexandre Moussavou (2017) décodent les caricatures de Lybek autour de la problématique de la femme gabonaise et le goût du lucre. On notera également, Lucie Eliane Dissouva (2017) dont l'analyse critique de la rhétorique publicitaire démontre la prégnance, dans le contexte urbain et péri-urbain au Gabon, d'un environnement social et interculturel qui exerce une influence négative dans la constitution des modèles, valeurs et attitudes des citoyens et, enfin, Christian Bethune (1999) qui révèle l'intérêt de la musique dans la dynamique sociale.

³ *Dictionnaire*, [En ligne], URL : <https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Représentation...> (consulté le 27/12/2018).

⁴ *Idem*.

⁵ *Idem*.

1.2. Cadre méthodologique

La méthodologie est qualitative. Il s'agit d'une analyse de contenu sémantique et conceptuel qui met en évidence la compréhension des mentalités et des valeurs dans la société gabonaise. Son objectif est d'inscrire le chant de Mackjoss dans sa fonction sociale en rendant compte des contenus des messages, leurs significations et les paradigmes sur lesquels l'auteur se définit pour faire une *mimesis* au sens Aristotélicien⁶ ou celui d'Erich Auerbach (1948, p. 325) qui lie l'initiative de création de l'homme à sa conscience des valeurs de sa société.

Le corpus est constitué sur la base de titres et extraits de textes de morceaux choisis dans son chant. Au regard de l'importance de celui-ci, il n'est pas question de rappeler ici son œuvre intégrale. De ce fait, une sélection s'est imposée. Ce choix n'est pas guidé par des considérations chronologiques. Pour des raisons de cohérence de l'exposé des données, sont retenus: les titres, les morceaux dont les contenus interpellent au plan sémantique, les modes de représentations, c'est-à-dire, l'idée que le chanteur se fait de la femme, ce qu'il en communique, comment il la projette et l'expose aux auditeurs.

L'accent est mis, notamment, sur les énoncés, les langues et les procédés linguistiques ou extralinguistiques mis en œuvre pour mettre en relief les caractéristiques de la femme gabonaise, les messages transmis et leurs significations sociales. Une enquête semi-directive préalable a été menée pour recueillir les avis de contemporains pour étayer l'analyse.

1.2.1. L'enquête et le questionnaire

L'enquête a été réalisée sur un échantillon de quinze (15) personnes en activité scolaire, académique et professionnelle : cinq (5) hommes, cinq (5) femmes dont la tranche d'âge varie entre trente (30) et soixante (60) ans et, cinq (5) jeunes (3 filles et 2 garçons) âgés entre quinze (15) et vingt-cinq (25) ans.

Le questionnaire repose sur trois questions :

1/Connaissez-vous Mackjoss ?

Avez-vous écouté ses morceaux ? Si oui, lesquels ?

Que dit-il de la femme dans ses chansons ?

Le développement qui suit présente les résultats de l'enquête.

⁶ *Dictionnaire*, [En ligne], URL : <https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Mimesis> ... (consulté le 25/04/2019).

1.2.2. Résultat de l'enquête et analyse des données

On retient que dans sa totalité, l'échantillon connaît l'artiste, s'exprime et donne son opinion sur l'attitude de Mackjoss à l'égard de la femme. A ce propos, les hommes déclarent :

- *Oui, mais... il n'était pas très tendre avec les femmes ;*
- *..Ah, ah, ah j'aimais beaucoup Mackjoss...euh c'était un bon vivant ;*
- *...Il était grossier ;*
- *Ses chansons disaient la vérité parce que tout le monde aimait ça.*

Les femmes répondent :

- *Il était très grossier ;*
- *Il insulte les femmes gabonaises dans ses chansons mais c'est bien ça met l'ambiance ;*
- *Il aimait trop parler des femmes ;*
- *Il était toujours en train de parler des femmes, je ne sais pas s'il insultait mais c'est la vérité ;*
- *C'était un bon bapunu, il aimait dire des grossièretés.*

Les jeunes, quant à eux, s'accordent sur le fait que ce n'est pas leur style de musique. Toutefois, ils avouent qu'ils ne l'écoutent généralement pas, excepté lorsqu'une chanson leur plaît. Une jeune fille âgée de vingt-cinq ans (25) déclare :

- *Moi, la chanson que j'aime c'est celle qui dit « si tu ne m'aimes plus dis-moi la vérité ».*

Dans cette perspective, toutes les tranches confondues affirment et précisent :

- *La chanson qui dit « Tsakidi » ;*
- *C'est entraînant même quand tu n'as pas envie de danser tu danses quand même.*

Ces déclarations sont importantes du point de vue des indications qu'elles donnent sur les l'artiste et la manière dont ils le perçoivent. Cependant, elles ne suffisent pas pour préciser la représentation de la femme gabonaise dans le chant de Mackjoss. En effet, si

les personnes enquêtées attestent qu'« il aimait parler des femmes » qu'elles sont les éléments qui permettent de vérifier cette affirmation ?

2. Les moyens d'expression

Il y a des moyens d'expression manifestes qui mettent en exergue la présence de la femme de manière générale et son importance dans le chant de Mackjoss. A ce propos, la langue ou code apparaît à la fois comme medium entre le chanteur et la femme mais aussi comme manifestation porteuse d'informations, selon Jacques Lerot (1993, p. 32), dans le dispositif particulier du chant à l'intérieur duquel la femme en question est soit, identifiée par son nom, son état civil, ou par son appartenance linguistique et son inscription dans une hiérarchisation socioculturelle.

2.1. Identification nominative de la femme

L'identification de la femme est le premier indice de la présence de la femme. En ce sens, la femme est considérée par un nom, un prénom ou des sociolectes. C'est un procédé linguistique qui a une valeur spécifique dans la chanson de Mackjoss. Par le nom, la femme est présentée non seulement dans son immédiateté mais aussi déterminée par la définition géolinguistique de manière précise. La femme est ainsi présente dans sa diversité linguistique nationale et internationale.

Les noms ainsi que les prénoms de femmes, qui sont cités ci-dessous, ne sont pas exhaustifs pour des raisons déjà évoquées. Des attestations de cette présence, il est à noter :

Dans les langues gabonaises, on relève :

« Maroundou Ma Mboumba ⁷», « Maroundou na Moussavou »⁸ en yipunu⁹. Dindzona en ghetsogho¹⁰ (des langues parlées essentiellement dans la Ngounié et la Nyanga). Les sociolectes affectifs tels que : « mbatsiami » en yipunu, (littéralement, ma chère amie),

⁷ Ce nom composé informe sur la morphologie du nom dans la langue yipunu.

⁸ Noms attribués à des jumelles chez les Punu.

⁹ Cette langue dont les locuteurs sont les Punu, un groupe ethnique bantou localisé dans le sud-ouest du Gabon et au Congo, appartient au groupe ethnolinguistique B43 dans la classification des langues du Gabon de Jérôme T. Kwenzi-Mickala présentée et validée par la Table ronde « Recherches Linguistiques et Enseignement des Langues au Gabon » (Libreville, 9-11 décembre 1997). Elle est l'un des dix (10) parlers de l'unité-langue Merye.

¹⁰ Le ghetsogho est une langue bantou du Gabon appartenant au groupe linguistique B30 Tsogho-Apindji dont les locuteurs sont les Tsogo que l'on retrouve essentiellement sur la rive droite du fleuve Ngounié et dans la province éponyme, à Mimongo, Ekobé et, minoritairement, dans la province de la Nyanga.

« chéri Mutema ngengui » (littéralement chéri de mon cœur en langue nzébi¹¹) ; « moghadiami » (ma femme, mon épouse en langue ghetsoho) ; « nianto » (la jeune fille en omiènè) ; nana (en langue fang) et les sociolectes affectifs « bijou », « amie », « chou » dans la variété française du Gabon.

Les prénoms féminins, ce sont des unités lexicales qui constituent un ensemble référent par leur contenu linguistique et expressif et des codes variés :

En français, on note :

« Alphonsine », « Collette », « Joséphine », « Jacqueline ». Dans « Le boucher », un titre phare de son répertoire, Mackjoss invite tour à tour, « Marie » et « Jacqueline » à danser. On soulignera l'emploi des vocables socio-affectifs : « chouchou », « chérie » et « doudou à moi » (ma chérie en créole des Antilles françaises).

En espagnol, deux aspects apparaissent :

« Maria » et les hypocoristiques : « mi querida » (ma chérie) et « Mamita » (un diminutif très affectif pour dire : ma petite chérie).

2.2 La femme dans la diversité des codes linguistiques

La diversité des codes est un support tant affectif que rationnel dans le chant de Mackjoss. L'alternance codique des langues endogènes et les langues non endogènes est un trait qui se profile non seulement comme une marque d'affirmation de l'individualité de son chant mais aussi comme un référentiel pour mettre en évidence, outre des compétences linguistiques avérées ou supposées comme telles¹², la complexité de la représentation de la femme. On remarquera que ces langues sont des marques identitaires. Elles dénotent la conscience de l'auteur du plurilinguisme au Gabon. L'optimisation des potentialités de ces langues est pertinente pour chanter la femme et la décliner sous ses formes les plus saillantes. Faudrait-il préciser que Mackjoss est un locuteur punu polyglote qui s'exprimait aussi dans d'autres langues?

2.3. La place de la femme

¹¹ Langue parlée par les Bandjabi, un parler appartenant à l'unité-langue Metye selon la dernière classification des langues gabonaises citée précédemment.

¹² Il convient de préciser que la langue espagnole semble, dans le titre « Mi querida » plus significative du point de vue de la représentation que Mackjoss pouvait avoir de la langue de Cervantes que comme l'expression d'une compétence linguistique réelle. Cette appréciation vaut pour le créole des Antilles françaises.

Mackjoss tire ses "modèles" de la femme dans les situations de la vie quotidienne. On remarque plusieurs facettes de la femme. Dans la logique de l'artiste, une corrélation peut être établie entre les différentes désignations attestées et prolixes dans ses productions avec les statuts et les rôles sociaux qui lui sont assignés par la norme sociale. En d'autres termes, la femme a une matérialité qui permet de la distinguer à divers niveaux: familial (*mère/sœur/tante, belle-mère*) dans les titres «Rose» et «Quand ma belle-mère se lave», social (*mariée/célibataire, demoiselle*) dans les titres «Na boti mwana», et économique (*commerçante sexuelle*) que l'on perçoit à travers des formes de représentations adaptées à des objectifs de communication, sensibilisation et d'éducation poursuivis par l'auteur-compositeur.

3. Ancrage sémantique de la représentation de la femme

La métaphore est la figure centrale dans l'organisation de la signification qui permet de mettre en exergue et de comprendre la dualité de la femme à travers une constante métaphorisation de sa représentation. La singularité du chant de Mackjoss réside dans la conjugaison des registres, familial, énigmatique, obscène et surtout dans l'usage de métaphores sexuelles pour décrire la femme.

Dans le titre «Tsakidi» par exemple, l'usage des métaphores sexuelles s'appuie sur l'activation de connotations autour de parémies polysémiques puisées dans l'environnement traditionnel des peuples punu dans le sud du Gabon : « *yambe y dueyi* », littéralement, la sauce sucrée (gouteuse) et « *...pourtant la vieille marmite prépare la bonne sauce/c'est toujours la même bonne soupe* », Mackjoss se veut délibérément évocateur et provocateur.

La femme est, dans ce contexte, présentée par des figures métaphoriques comme « *yambe* », la sauce, contenu et produit consommable tout autant que « *marmite* », réceptacle, contenant, et ustensile de cuisine. L'un dans l'autre, elle est un patrimoine domestique. Ce stéréotype de la femme est un topos traditionnel qui présente la femme dans le champ conceptuel du ménage et des activités y afférentes.

Dans le titre « Dibula Dingongu », littéralement, ouvre la boîte, l'attribut féminin est comparé à une boîte de conserve. Nul ne saurait être indifférent devant une aussi déconcertante et triviale liberté de parole.

Plus encore, la transgression du code moral par le titre « Quand ma belle-mère se lave... » est une outrance langagière, une transgression de l'obligation de respect dû à la belle-mère. C'est un état et un rôle par lesquels Mackjoss offre une représentation de la femme qui ouvre un champ sur les femmes dans un effet de miroir sociétal. Il est

intéressant de noter ici, que cet écart de la norme socialement tolérée et admise en pays punu dans une circonstance précise dont les limites sont définies par la coutume. Prenons par exemple, le rituel de la naissance de jumeaux.

Dans le cadre des cérémonies de réjouissance, les parents des nouveaux-nés sont invités à simuler, par des danses lascives, les prouesses les ayant conduits à une double fécondation devant la communauté. C'est généralement un temps de respiration sociale où les normes qui gouvernent la relation d'évitement d'un homme avec sa belle-mère autorisent des interactions réciproques qui ne sont pas vécues sous le mode de l'interdit au sens où le précise Radcliffe-Brown (*Structure et fonction dans la société primitive*, 1968, pp. 113-157).

Les termes employés ainsi que les métaphores présentent la femme, la mettent en valeur et renseignent sur la place qu'elle occupe dans la société. De manière générale, ils facilitent son identification et l'appréhension d'une signification ou d'une fonction sociale dans le sens d'une subduction sémantique.

3.1. Hiérarchisation sémantique de la représentation de la femme

La représentation de la femme couvre un réseau de relations sociales dont l'éclairage est guidé par la projection de l'image dysphorique de la femme gabonaise.

3.1.1. L'image prédominante de la mère

Le chant de Mackjoss permet d'établir une hiérarchisation sémantique de la représentation de la femme gabonaise dont les fondements reposent sur l'omniprésence et la prédominance de la mère. La femme est avant tout génitrice :

Dans le titre « Uyia sieng' mam' », on note :

u yia sieng' Mamoo/ N'insulte pas ma mère
kokolu tsiaghu/ Je t'en prie
mam awa ma mburaaa/ C'est ma mère qui m'a mis au monde
ni ma u lènda / Je t'en supplie
u sienga mèbènioo/ Insultes plutôt moi-même¹³.

¹³ C'est une traduction littérale de la variété française du Gabon.

L'artiste se réfère à la relation biologique qui lie tout enfant à la mère, à sa génitrice. On y reconnaît l'évocation d'une thématique traditionnellement reliée à la sphère du sacré. Mackjoss confronte, dans son chant, cette représentation de la mère à l'expression d'une incitation à l'injure, en se fondant sur une boutade partagée par les hommes : « Insultes ma mère »¹⁴. Elle est employée comme une tournure d'expression érotique masculine. En évoquant ce parjure, Mackjoss introduit une nouvelle dimension de la femme dans laquelle s'entremêlent le sacré et le profane par la provocation.

Dans cette perspective, c'est une conception de la femme et de son rapport à l'homme que Mackjoss dévoile, non sans ironie. Il reprend un stéréotype de la femme en personnage énigmatique, incompréhensible, inconstante et source de transgression des interdits. Il est possible de rapprocher cette représentation de celle qui est au fondement de la tradition judéo-chrétienne qui pose Eve dans le livre de la *Genèse* comme étant la source de la chute de l'humanité.

Le chanteur évoque aussi dans cette chanson, précisément, la vivacité et la spontanéité des paroles que les amants manifestent dans le débordement de l'intimité la plus intense. Il met en lumière l'idée selon laquelle l'acte sexuel est un temps dysphorique pendant lequel un décalage s'opère par rapport au respect des règles de conduites socialement reconnues. L'orientation donnée par la chanson suggère que la femme, sous l'emprise de l'amour, est généralement prompte à des débordements. Aussi, lui propose-t-il de renoncer à toute velléité d'insolence et de canaillerie vis-à-vis de sa mère, dans le code yipunu « *pa un' musabu* », littéralement, « si tu es insolente »¹⁵ / *u siènga mè bèni.* / insultes plutôt moi-même.

On retrouve, majoritairement, dans cette suggestion, les résonances de la culture punu et, à travers elle, celles des groupes ethnolinguistiques originaires du sud du Gabon¹⁶. L'artiste porte au grand jour la subversion d'une valeur établie : « le respect de la mère » par sa confrontation avec l'attitude manifeste de la femme présentée comme incapable de maîtriser ses pulsions.

Le choix du terme « *mam'* », maman n'est pas fortuit. Il est un symbole, un sociolecte qui revêt un double sens. Il signifie immédiatement « celle qui enfante », la mère mais par

¹⁴ Cette donnée a été partagée par les hommes lors de l'enquête.

¹⁵ Ce terme en langue yipunu signifie « insolence », « impertinence ».

¹⁶ Une lecture du discours ambiant autorise à retrouver dans cette suggestion un habile et ironique calambour. En réalité, il est fort possible que Mackjoss, majoritairement reconnu comme un boute-en-train ait volontairement tenté, par ce clin d'œil, d'attirer l'attention de l'homme sur sa responsabilité et sa complicité dans les dérives de la femme.

une nécessaire polysémie, il est employé comme équivalent à « **mbatsi** », l'amie ou « **mwane** » l'enfant et, par extension, la petite amie, la femme aimée, la partenaire. De la même manière que les mots contribuent à l'expression des représentations de la femme, les rythmes *rumba*¹⁷ et *ikoku* sont couramment associées comme support dans l'organisation générale du sens des messages qui sont partagés avec les auditeurs.

3.2. Enjeu de la représentation

Les invectives de Mackjoss à l'égard de la femme sont à considérer à l'aune de la défense de valeurs sociales endogènes qu'il cherche à préserver. Elles renforcent l'implication sociale de l'artiste dans la sensibilisation des femmes sur le bien-fondé de s'écarter des conduites abusives ; un phénomène engendré par l'éloignement de la tradition africaine. A ce titre, lorsqu'il chante « *Baghétu ba Pungu* »¹⁸, il s'agit d'une dénonciation vigoureuse des comportements des femmes qui vivent dans la capitale du Gabon. Mackjoss utilise une métaphore très parlante où les femmes de Libreville sont désignées par le terme « *taxis-bus* ». Il les compare à ces moyens de transport en commun bon marché et très populaires à l'intérieur desquels les usagers s'agglutinent, montent et descendent dans une confusion totale. En réalité, il identifie ici, une catégorie de femmes qui vivent du commerce de leur corps.

Cette représentation n'est pas singulière à l'artiste, elle est une résultante du vécu des gabonais qui ont forgé le vocable « *tué- tué* » pour désigner les femmes aux mœurs légères décrites par Joseph Tonda (2017), des femmes vivant de la surenchère de leurs charmes, un fait de société d'actualité. Cette « marchandisation » de la femme a été évoquée par Clarisse Maryse Mimbui M'Élla (2015). Dans le chant de Mackjoss, ce comportement est associé aux jeunes filles, demoiselles :

Ni ma long' ni ma long' / j'ai beau conseillé
Bane ba baghétu ba ngabu/ les jeunes filles du Gabon
utsolil' ik commerce/ font de l'amour un commerce
Et pourtant bè djabi / Et pourtant elles savent

¹⁷ La rumba est une musique et une danse qui s'est développée en Amérique latine. Elle constitue un héritage des afro-descendants dans la mesure où elle est la projection de danses et de rythmes africains préexistants à la traite négrière. Cette danse langoureuse est citée dans *Le Boucher*, le titre phare de Mackjoss devenu anthologique.

¹⁸ Il faut entendre, littéralement, "les femmes de Libreville".

i(ri)le Gabon n'est pas peuplé/ que le Gabon n'est pas peuplé

Na kand' bè vaghi/Elles le font sciemment, à dessein

A bè bivisi le Gabon/Celles qui engendrent le désordre au Gabon

C'est vous les demoiselles/ On devait vous condamner pour tout avortement.

Ces paroles de Mackjoss sont éminemment autoritaires. Elles sont l'expression d'un ras-le-bol. Dans cette perspective, la femme célibataire est perçue comme celle qui ôte la vie pour ne pas interrompre le « commerce » sexuel : « *Mes demoiselles/ vous êtes des criminelles* ». L'appel à la condamnation est péremptoire.

Cette stratégie de communication, pour sensibiliser et susciter la prise de conscience et la réaction de l'auditoire se déploie conformément à la conception de la palabre dans la tradition punu. Il prend la parole comme un juge coutumier ou un médiateur appelé *nzonzi* (P. A. Mavoungou, B. Plumel, 2010) dont l'objectif visé est de « *utsosigh* », c'est-à-dire, « *Régler les problèmes, remettre de l'ordre dans la cité* » (G. F. Matsanga Mockossot, 2015, p. 664). Consécutivement, Mackjoss donne aussi de la mère l'image d'une femme modèle.

3.2.1. La mère femme idéale et modèle de la représentation

Mackjoss présente la mère comme le modèle qui devrait inspirer la femme gabonaise pour un changement harmonieux. A cet effet, il procède à un diagnostic préalable en relevant que la dureté de cœur et l'abandon de l'enfant doivent être proscrits dans ce rôle de mère génitrice :

Aaah mam' uma ndzil' na butsian'/maman tu m'as laissé seul

Aaah mam' un' murim'ubiv'/maman tu as un mauvais cœur (tu es méchante)

Il prescrit la conduite à tenir :

O mam' pa u ma bur'mwano/maman quand tu mets au monde un enfant

Mukèlisi na burang'/prend bien soin de lui

Enfin, il montre les avantages d'une mère responsable :

Mumba avô bil' ivund'/car lorsqu'il sera grand

Ô u sumbil' nè' k tsand'/ne serait-ce qu'un pagne¹⁹.

Comme un pédagogue, les paroles qui précèdent contiennent un syllogisme, base de la définition du processus qui sous-tend la cohésion familiale. La défense de la mère est réelle lorsque Mackjoss s'assigne, de manière éclatante, la mission d'apostropher dans le titre « Mulumi », le mari, l'époux en langue yipunu :

Mulumu tsiè nga ukèlisila/ Mon mari que n'ai-je fait pour prendre soin de toi ?

ulamba nindzi lamba/ J'ai fait la cuisine; ususa nindzi susa/ j'ai fait la lessive; nè o tangui mamosi ndè bè (ni) ui kondi/ et même parfois dans la couche c'est toi qui renonces (capitules, es défaillant).

L'énoncé qui précède met en scène la femme face au défi de la vie maritale. Dans le refrain de « Dis-moi la vérité » Mackjoss, porte-parole de l'épouse, rappelle à un époux peu reconnaissant les efforts que celle-ci fournit :

Si tu ne m'aimes plus dis-moi la vérité chou...

Cette forme d'expression directe est un procédé, une empreinte stylistique de Makjoss qui s'apparente aux *Cantigas de Amigo o de amor* qui étaient, très appréciées dans la poésie lyrique profane gallaïco-portugaise²⁰ au Moyen-Age, XIIIème siècle. Leur originalité découlait du fait que l'expression des joies et des plaintes de la bien-aimée qui en était le thème majeur étaient exprimées par un homme. C'est ce qui est en substance développé quand il chante:

*Est-ce que wi djabi ooh Mulumiami/ Est-ce que tu sais ô toi mon mari
I motsu wi paghi magha maboti/ Que tout ce que tu me fais n'est pas bien*

Est-ce que wi djabi i' (ri) mè pa buali/ Est-ce que tu que cela me fait mal

¹⁹ Le terme pagne est une indication significative. Il dénote le morceau d'étoffe d'usage vestimentaire de la femme et même des hommes dans la société traditionnelle. André Raponda Walker (1998, p. 201) atteste de la présence d'une « industrie » de « pagnes en écorces » chez les peuples Mitsogo, Masangu, Bandzabi, apindji, Simba...

²⁰ Martin Codax, « troubadour », [En ligne], URL : <https://www.moyenagepassion.com/index.php/2017/12/30martin-codax-troubadour-galaico-portugais-et-la-cantiga-de-amigo-par-montserrat-figuer> (consulté le 25 avril 2019).

Il reste à savoir quelle sera ma décision

Si tu ne m'aimes plus dis-moi la vérité chou oooh Chouchou

La thématique de la représentation de la femme permet d'élucider le décalage qui existe entre la perception de certains auditeurs qui s'indignent de l'obscénité et de la causticité du chant de l'artiste à l'égard de la femme.

Ce qui est remarquable ici c'est la récupération du contexte, la richesse expressive et communicative des textes. Par ailleurs, les paroles de l'artiste mettent en exergue des compétences linguistiques et culturelles tirées de la tradition orale punu. Celles-ci sont très significatives du point de vue de leur fonction. A ce propos, Charles V Aubrun (1967, p. 17) souligne : «...un thème hors de sa fonction n'est qu'une anecdote et ne signifie rien ». L'enjeu de chanter la femme est majeur dès lors que les représentations de celles-ci rappellent des statuts, des rôles dans le foyer, dans la famille et dans la société. De ce point de vue, il y a une mise à jour de la reconnaissance de la femme non seulement, dans la société traditionnelle, mais également dans le contexte actuel.

L'artiste emphatise cette perception dans l'association des termes « bonne sauce », « marmite » et soupe :

*Et pourtant/la vieille marmite prépare toujours la bonne sauce/
C'est toujours la même bonne soupe.*

La marmite est un symbole dans la tradition gabonaise. Elle est selon Liliane Ogowet, Yvette Moussounda et Mouyivou Bongo (2017, p. 366) l'un des objets qui constituent la dot. Elle est de ce point de vue une valeur dans les pratiques culturelles au Gabon.

Cette description de la femme n'altère pas chez l'artiste l'estime de celle-ci. C'est par ailleurs, dans le registre magico-religieux que Mackjoss tire le terme qui la magnifie : « *muyisi* », tel que défini par Paul Achille Mavoungou et Bernard Plumel (2010, p. 493) est une « sirène », un « génie », un « être imaginaire doté de pouvoir surnaturel ». Par cette métaphore, il neutralise le paradoxe de la misogynie en revêtant la femme d'une dimension sacrée, c'est-à-dire, digne d'honneur et de respect, réconciliée avec sa nature comme archétype de la femme universelle.

3.2.2. Commentaire

La variante à retenir est la fonction didactique du chant de Mackjoss.

Mackjoss part de la réalité quotidienne constamment partagée dans les *Gabonitudes* par Lybek²¹. Il réagit contre la dysphorie de la femme dans la société gabonaise en mettant la lumière sur la perte des valeurs morales. En évoquant la relation familiale et personnelle « *Mam' awa mambura* », il éclaire, dans une perspective contrastée et décadente l'image de la femme gabonaise actuelle comme le souligne Rosalie Andjouomo (2017, p. 229) :

Les jeunes filles gabonaises, contrairement à leurs grand-mères et mères ne prennent plus la peine de cuisiner elles-mêmes. Elles préfèrent se nourrir dans la rue.

Mackjoss tente de retrouver la femme perdue d'une manière quasi obsessionnelle proche de l'évocation de la nostalgie du « primordial » et de « l'originel » exprimée par Mircea Eliade (1971, p. 82).

Ce qui est visé dans le « discours » de Mackjoss n'est pas tant, la défense de valeurs culturelles conservatrices des modèles de représentations surannées de la femme que l'invitation à une prise de conscience de la nécessité d'une redéfinition de son identité en relation avec son temps. Ce leitmotiv se dégage en *continuum* dans son chant.

On retiendra que la représentation de la femme dans la chanson de Mackjoss est construite sur un système de valeurs dont l'architecture repose sur la mère comme unité centrale autour de laquelle se construit l'identité. Elle est fondée sur une fine interprétation du discours social sur la famille matrilineaire.

Installes-toi à jamais/récoltes les fruits de tes efforts/ Miroir à multiples images/sommeillant ou en éveil/ Rose douce.../ Miroir à multiples images/ Rose tu es maman sœur et tante.

Cet extrait du titre « Tortue swingue » se distingue clairement du ton sarcastique et des formes d'invectives employées par l'artiste lorsqu'il laisse se télescoper des facettes de la femme dégradée mentionnées supra. Il révèle un attachement aux us et coutumes des sociétés matrilineaires du sud du Gabon et, en l'occurrence, celle de la culture punu. La terminologie « maman », « sœur » et « tante » est un miroir qui renvoie une image polysémique, plurielle de la femme, clé de voûte du système de représentation de la mère comme une icône et l'importance accordée à la famille de la mère dans la chanson de Mackjoss.

²¹ Humoriste et caricaturiste gabonais, auteur des «Gabonitudes».

Elle suggère le modèle de conduite des parents maternels comme modèle de comportement de la femme dans la société. C'est en effet, dans cette filiation qu'il fonde l'expérience de femmes qui garantissent la douceur, l'affection, le désintéressement et la protection. Faudrait-il, à ce propos rappeler cette parémie de l'auteur compositeur: « *awa dile muyisi /awè ghobisi muyisi/ yaghu la yaghu* » extraite du titre "Tsakidi". Ce qui signifie littéralement, « c'est le propriétaire du génie/ qui honore (vénère) le génie/ ce qui est à toi est à toi (t'appartient) ». On peut entrevoir dans cette sentence, l'écart entre la misogynie supposée des textes de Mackjoss à l'égard des femmes et la hardiesse dont il fait preuve en faisant écho de ses préoccupations. Il choisit les termes les plus beaux "*muyisi*", un être divin qui a un rôle positif à jouer et le verbe "*ughobise*", littéralement, « respecter », pour exprimer la dignité humaine et sublimer l'image de la femme.

Conclusion

La représentation de la femme se révèle être un instrument, un support consensuel autant que l'image de la femme gabonaise qui est dysphorique, dans l'imaginaire collectif. Ce qui est signifié, en substance, c'est la difficulté que la femme éprouve à conserver des valeurs essentielles, à concilier tradition et modernité sans s'aliéner. La représentation de la femme dans les chansons de Mackjoss est une ascèse de la pensée dans les sociétés matriarcales. Ce qui se résume en ces termes : quels que soient l'origine, le statut, l'appartenance socioculturelle ou économique de la femme, l'identité, le pouvoir et la dignité de celle-ci dérivent de son exemplarité dans son rôle de mère. Cette représentation est d'ailleurs scellée dans le sceau de la République gabonaise.

Références bibliographiques

ADA ONDO Danielle, 2017, « La représentation de la violencia inversa en *Las Gabonitudes* de Lybek », *Arrêt sur images. La société gabonaise au miroir des Gabonitudes* de Lybek, P. Mvou et H. Nzang Nyangone (dir.), Libreville, LILA, pp. 111-128.

ANDJOUOMO Rosalie, 2017, « La représentation de la malbouffe et ses conséquences à travers les caricatures de Lybek », *Arrêt sur images. La société gabonaise au miroir des Gabonitudes* de Lybek, P. Mvou et H. Nzang Nyangone (dir.), Libreville, LILA, pp. 221-235.

AUBRUN Charles V., 1967, *L'Espagnol à l'université*, Paris, Centre de Recherches Hispaniques.

AUERBACH Erich, 1948, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Editions Macula.

BETHUNE Christian, 1999, *Le Rap Une esthétique hors la loi*, Paris, Editions Autrement.

DISSOUVA Lucie Eliane, 2017, «Análisis crítico de los valores en la retórica publicitaria y su impacto en la educación en Gabón: El caso de "Todo trabajo merece su cerveza" de Castel Beer», *Los Valores en la educación de África. De ayer a hoy*, J. M. Hernández Díaz y E. Eyeang (Eds.), Salamanca, Aquilafuente, Ediciones de la Universidad de Salamanca, pp. 125-132.

EYEANG Eugénie, 2015, « L'importance des valeurs dans la société gabonaise : esquisse de la situation du Gabon », *Les Valeurs dans la société gabonaise : état des lieux, enjeux et perspectives*, Libreville, Editions Odem, pp. 25-40.

IBINGA Marcelle, MOUSSAVOU Alexandre, 2017, « La mujer gabonesa y el afán del lucro en Gabonitudes de Lybek entre 2005-2016 », *Arrêt sur images, La société gabonaise au miroir des Gabonitudes de Lybek*, P. Mvou et H. Nzang Nyangone (dir.), Libreville, Editions Lila, pp. 97-109.

KWENZI-MIKALA Jérôme T., 1997, « Recherches Linguistiques et l'Enseignement des Langues au Gabon », Table ronde, Libreville, 9-11 décembre.

LEROT Jacques, 1993, *Précis de linguistique générale*, Paris, Les Editions de Minuit.

MARTIN Georges, 1997, « Les juges de Castille. Mentalités et discours historique dans l'Espagne médiévale », *Les Cahiers de Linguistique hispanique médiévale*, Paris, 1997.

MATSANGA MACKOSSOT Ginette, 2015, « La palabre traditionnelle. Une pratique, un enseignement », *Lengua, Literatura y ciencias de la educación en los sistemas educativos del África subsahariana*, J. M. Hernández Díaz (dir.), Aquilafuente, 204, Universidad de Salamanca, pp. 661-675.

MAVOUNGOU Paul Achille, PLUMEL Bernard, 2010, *Dictionnaire Ylumbu-Français*, Libreville, Editions Raponda-Walker.

MIMBUIH M'ELLA Clarisse Maryse, 2015, « Le mariage coutumier au Gabon: de la dot symbolique au rapport qualité prix », *Les Valeurs dans la société gabonaise : état des lieux, enjeux et perspectives*, Libreville, Editions Odem, pp. 123-134.

OGOWET Liliane, MOUSSOUNDA Yvette MOUYIVOU BONGO, « Comment valoriser les pratiques culturelles à l'école », *Los Valores en la educación de África. De ayer a hoy*, J. M.

Hernández Díaz y E. Eyeang (Eds.), Aquilafuente, Ediciones Universidad de Salamanca 2017, pp. 359-368.

RAPONDA WALKER André, 1998, *Les Langues du Gabon*, Libreville, Editions Raponda Walker.

RADCLIFFE-BROWN A. R, 1968, *Structure et fonction dans la société primitive*, Paris, Editions de Minuit, pp. 113-157.

RAPONTCHOMBO Gaston, 2005, *Dictionnaire raisonné des superstitions et des croyances populaires du Gabon*, Libreville, Les Editions du Silence.

REBOUL Olivier, 1984, *La Rhétorique*, Paris, PUF.

TONDA Jean, 2017, *Tuée-tuée, mon amour*, Paris, Doxa Editions.

Références électroniques

Dictionnaire, [En ligne], URL : <https://fr.m.wikipedia.org/> ... (consulté le 25/04/2019).

Martin Codax, « troubadour », [En ligne], URL : <https://www.moyenagepassion.com/index.php/2017/12/30martin-codax-troubadour-galaico-portugais-et-la-cantiga-de-amigo-par-montserrat-figuer> (consulté le 25 avril 2019).