

Médiation artistique et imaginaire épidémiologique dans la riposte africaine face à la pandémie de Covid-19

Steeve Robert RENOMBO, Université Omar Bongo (Gabon)
Renombo_ogula@yahoo.fr

Résumé

S'agissant de la propagation de la Covid-19, mais surtout de sa létalité, l'on a pu constater, en dépit des prédictions alarmistes et catastrophistes de l'OMS, une manière « *d'exception africaine* » qui incite à interroger les stratégies de résilience localement mobilisées pour riposter contre le péril viral. Ainsi, en marge des politiques publiques et la batterie des mesures sanitaires, économiques sociales et financières, il faut évoquer l'inestimable contribution d'acteurs non institutionnels, à savoir, les artistes, à travers ce que l'on peut désigner ici « *la participation poétique* », et son impact sur les représentations sociales de la maladie, dont on sait qu'en Afrique elle ne réfère pas toujours qu'à un régime scientifique (niveau objectif), mais davantage à un régime mythique (niveau symbolique). Cette mobilisation inédite des artistes, et notamment des rappeurs, sortes de troubadours des cités africaines modernes, permet de donner une résonance conjoncturelle au célèbre questionnement heideggérien : « *Mais pourquoi donc des poètes en temps de crise* » ? Autrement dit, pourquoi la médiation poétique est-elle vitale, au lieu même où croît le péril ? Il s'agit donc d'étudier la composition de ces discours envisagés comme dispositifs multimédiatiques (notamment les vidéos sur *You tube* mettant en relation synchrone la musique et les paroles (*souvent en langue vernaculaire*), avec des visuels (*chorégraphies*) et des narratifs (*insertions publicitaires*) ainsi que les mécanismes à partir desquels ils impactent des publics cibles ; toutes choses relevant d'une sociologie de la réception des artefacts médiatiques et artistiques.

Mots-clés : Epidémie, Ethos, Imaginaire, Médias, Résilience, Sociologie.

Abstract

About the spreading, but also the lethality of the Covid-19, we have observed despite the World Health Organization alarmist and catastrophic predictions an « *Exceptional African way* ». It leads to think about resilience strategies locally taken to fight against this viral danger. Beside all the political decisions and the great number of sanitary, economic, social, and financial measures taken, the invaluable contribution of non institutional actors, rappers especially, is to be considered through can be called « *poetic*

participation » and its impact on the social representation of this disease. In Africa, the Covid-19 does not only always refer to a scientific register(at an objective level), but also and more to a mythic one (at a symbolic level). This unprecedented mobilization of artists, particularly of rappers kind of troubadours of modern African cities, allows to give a cyclical resonance to the famous heideggerian question : « But why artists in times of crisis » ? In other words, why is poetic mediation vital when the pandemic gets worse ? This paper is aimed at studying in the structure the components of the discourse perceived as multimedia devices (namely youtube video) putting music and words (sometimes in vernacular languages) with visuals (choreography) and narratives (advertising inserts) in synchrony as well as mechanisms through which they influence a particular public, all this in a sociology of the reception of mediatic and artistic artefacts.

Keywords : Epidemy, Ethos, Imagery, Media, Resilience, Sociology.

Introduction

« *La virus n'a pas de frontières, la musique non plus* », site Onu infos.

« La musique permet, en effet, de se raconter en mettant en récit des représentations de soi, du collectif et du monde [...] » (Gaulier, Daouda, 2015).

Une relation, aussi intime qu'elle est mystérieuse, lie chanson et événement. En 2015, lorsque survint l'abominable attentat terroriste du Bataclan à Paris, la puissance de figuration d'une image à fait le tour du monde, bouleversant les consciences. Au lendemain de l'attentat, tandis qu'une multitude d'hommes et femmes venaient déposer des couronnes de fleurs, des poèmes et des prières, un homme est arrivé, a garé une camionnette de laquelle il a fait descendre un piano, puis un banc. Alors face à cette discothèque devenue pour la circonstance monument de l'horreur, il s'est assis et s'est mis à jouer le célèbre morceau : de John Lenon (*Imagine*, 1971). Le moment était comme en suspension et l'ensemble des personnes prostrés dans une attitude de recueillement. Cet hymne du chanteur des Beatles, porteur de l'utopie d'un monde alternatif où l'Amour serait le lien par excellence entre les Hommes, semblait constituer la seule réponse de l'Esprit face au déferlement de l'aveugle barbarie terroriste.

Ainsi, lorsque surviennent des événements, soit ils génèrent des chansons nouvelles qui auront vocation à les graver dans la mémoire collective, soit ils rappellent à cette instance mémorielle, des chansons existant déjà et s'y rapportant thématiquement :

Le chant t'ouvre une autre porte de la mémoire, ou bien c'est que sa porte ouvre sur une autre mémoire. [...] Si les choses du passé se rangent et s'ordonnent dans ta mémoire habituelle, il n'en va pas de même ici : rassemblées, embrassées continûment dans le charme du chant qui les a évoquées, les choses résonnent plus qu'elles ne se montrent et se répondent par assonance et s'assemblent par harmonie. Sans fusionner tout à fait, elles s'enchevêtrent (Delecroix, 2012, p. 52-53).

Cette forte prégnance socio-anthropologique de l'art constitue un objet de recherche disposant déjà d'un corpus critique et théorique significatif, qu'il s'agisse de l'ouvrage du sociolinguiste, *Chanson et société* (Calvet, 1981), ou encore de celui, plus récent, du journaliste Philippe Guespin qui étudie sur une très longue période de

l'histoire politico-sociale de la France, les rapports quasiment synchrones entre événements et chansons :

Musique et chanson sont toute notre vie, au jour le jour, d'année en année. Elles disent l'actualité, elles sont le reflet des tendances, le miroir de la société. Elles sont un exutoire, un relais d'opinion, une voix alternative aux débats qui font le ciment de notre société, cette société mutante, une société vivante...de la démocratie en chanson (Guespin, 2011, p. 7).

Pourrait être opportunément évoqué, par ailleurs, le colloque international sur le rapport entre chanson et événement, qui sera organisé en avril 2021 par le *Réseau de Recherches*, « Les ondes du monde », à l'occasion de la *3^e biennale internationale d'Etudes sur la chanson*¹. Ce principe d'une résonance artistique et notamment musicale des événements à fort coefficient émotionnel, s'est encore largement confirmé avec le déferlement de la pandémie du Coronavirus qui, par sa force de désorganisation des systèmes politique, socio-économique voire sémiotique et symbolique constituera, à n'en point douter, l'événement le plus traumatique du XXI^e siècle, s'accompagnant d'un effet de *rupture* entrouvrant l'espace-temps d'un nouvel ordre mondial. Cette articulation de l'événement et de la rupture est ainsi décrite par Georges Balandier :

Le temps des structures cède au temps des événements. Mais, si tous les événements ont leur propre importance, certains d'entre eux, peu nombreux, liés à des circonstances historiques, portent une plus grande charge de signification et d'effets. Jouant le rôle de révélateur, ils mettent en évidence ce qui n'apparaissait pas clairement. Ils signalent un moment où le mouvement historique change de cours, ils établissent ou manifestent des ruptures (Balandier, 2004, p. 9).

Mais si l'onde de choc de cette maladie s'est violemment propagée à une échelle planétaire, il reste que son impact diffère d'une région du monde à une autre ; singularités régionales ayant récemment conduit Pascal Boniface à publier un ouvrage (*Géopolitique du coronavirus*, 2020).

Sous ce rapport, l'Afrique a pu constituer une relative « exception sanitaire ». En effet, s'agissant de la létalité de la Covid-19, l'on a pu constater, en dépit des prédictions alarmistes et catastrophistes de l'OMS notamment, un impact pour le moins faible, qui

¹ Aix Marseille Université, les 14 et 15 avril 2021 sur le thème « Chansons et événements » et, Université Sorbonne Nouvelle/Université Polytechnique Hauts-de-France, les 26 et 27 avril sur le thème « Chanson et engagement aujourd'hui ».

incite à interroger les stratégies de résilience localement mobilisées pour riposter contre le péril viral.

S'observe alors, selon un tour dialectique qu'affectionne le politologue Bertrand Badie, que l'Afrique aura, paradoxalement, bénéficié de la « force de ses faiblesses » (Badie, 2018 ; 2020), puisque là où les systèmes institutionnels sont vacants, ce sont des dynamiques informelles qui auront prévalu. Il faut donc pouvoir évoquer, en marge des politiques publiques et la batterie des mesures sanitaires, économiques, sociales et financières, l'incalculable contribution d'acteurs non institutionnels, à savoir, les artistes, à travers ce que l'on peut désigner ici « *la participation poétique* » et son impact sur les représentations sociales et politiques de la maladie, dont on sait qu'en Afrique elle ne réfère pas toujours qu'à un régime scientifique (niveau objectif), mais aussi à un régime mythique (niveau de l'imaginaire). Conséquemment, c'est d'abord au niveau de l'imaginaire qu'il importe d'engager et de gagner la bataille (A. Appadurai, 2015), (F. Sarr, 2018) et (E. Miano, 2019).

Cette mobilisation inédite des artistes, et notamment des rappeurs, sortes de troubadours des cités africaines modernes, permet d'examiner à nouveaux frais le célèbre questionnement heideggerien : « Mais pourquoi donc des poètes en temps de crise » ? Autrement formulé, pourquoi la médiation poétique est-elle vitale au lieu même où croît le péril ?

A cette interrogation, le rappeur Burkinabé Smarty, auteur en collaboration avec l'UNICEF de « Alerte corona », apporte la réponse suivante : « Avec la musique, l'objectif est de toucher les esprits et les cœurs pour diffuser les bonnes informations, celles qui sauveront des enfants ». Ainsi, en sus du niveau rationnel (logos) il importe d'investir le niveau sensible (pathos) car, c'est principalement avec les *affects* et les *percepts* que s'opère la communication artistique (Deleuze et Guattari, 1980).

Il s'agit donc d'étudier la composition de ces messages (discours) envisagés comme dispositifs sémiotiques complexes, mettant en relation synchrone la musique et les paroles (*souvent en langues vernaculaires*), avec des visuels (*chorégraphies*) et des narratifs (*insertions publicitaires*), ainsi que les mécanismes à partir desquels ils impactent des publics cibles ; toutes choses relevant d'une sociologie de la réception des artefacts médiatiques et artistiques.

Puisqu'il s'agira de décrire, à travers le prisme sémiotique des chansons, les configurations d'un imaginaire épidémiologique, le modèle théorique retenu sera plus précisément la sociologie de l'art (Heinich, 1998/2001). Cette orientation de recherche, largement informée par les travaux de Norbert Elias, creuse le champ d'une pratique

sociologique moins axée sur les terrains objectifs que sur les catégories opératoires de l'imaginaire et du symbolique :

Parce que, de façon encore plus saillante que pour tout autre objet, l'art a partie liée avec l'imaginaire et le symbolique, il oblige le sociologue à prendre au sérieux le fait que la réalité n'est pas faite que de réel. L'imagination des rôles joués par les créateurs et leurs créations, de même que la symbolique des places qu'ils occupent dans le système de catégorisation et d'évaluation ne devrait-il pas intéresser l'analyse sociologique au moins autant que les situations réelles ? [...] Il s'agit de considérer la description du réel comme une dimension partielle du travail sociologique : dimension non pas exclusive mais, au contraire, complémentaire d'une sociologie des représentations- imaginaires et symboliques (Heinich, 1998, p. 29).

A terme, on observera que le travail de ces appareils médiatiques et artistiques aura occasionné la déconstruction de trois « régimes de véridicité » produits par l'imaginaire épidémiologique africain :

Un régime politique porté par un imaginaire complotiste tourné vers l'extérieur: la maladie serait en réalité une arme bactériologique ne visant qu'à exterminer les Africains ;

Un régime politique porté par un imaginaire complotiste tourné vers l'intérieur : la maladie en Afrique est irréelle, elle ne correspond qu'à une stratégie de captation, par les gouvernants, des financements internationaux ;

Un régime éminemment mythique : quand bien même la maladie serait réelle, les Africains en seraient naturellement immunisés par leur médecine traditionnelle.

1. L'artiste-chanteur comme producteur d'un *ethos* collectif

En Afrique francophone, la représentation populaire des hiérarchies à l'intérieur du champ social global procède souvent d'un schématisme élémentaire. Il existe d'une part une classe minoritaire de possédants et, d'autre part, une classe majoritaire de désœuvrés. La classe des possédants comprendrait les hommes politiques, les cadres de l'administration publique comme du privé, ainsi que les universitaires. En fait, selon l'expression locale y relative, « ceux qui ont réussi ». Or, cette notion de « réussite » n'est guère délivrée de tout procès d'intention, bien au contraire, puisque dans le système de représentation de ces sociétés, autant que la maladie et la mort, la « réussite » n'est jamais rationnelle ou méritée. Un imaginaire puissamment fantasmatique assimile la réussite ou la promotion sociale à une allégeance au « prince », une initiation dans les sociétés

secrètes ou la passation de pactes avec quelque entité maléfique. Cet imaginaire constituant, qui dénie à tout acteur social nanti, la légitimité de sa position, se trouve pris en charge analytiquement, chez le socio-anthropologue Joseph Tonda, à partir du concept de « souverain moderne » :

Son visage est donc celui de ceux qui administrent et subissent sa violence. D'où l'ambivalence irréductible qui le caractérise. C'est la même puissance qui fait que les schèmes de l'« échec » et de la « réussite », du « succès » et de l'« aisance », de la « force », de la « beauté », etc., sont des enjeux de disputes, de luttes, de combats, dans tous les domaines de la vie sociale, et notamment les familles. En d'autres termes, nous faisons valoir l'idée selon laquelle, la caractéristique de la puissance du Souverain moderne est de faire de l'échec, de la réussite, du succès, de l'aisance, de la force, de la beauté, etc., des réalités dont la causalité est imaginée dans une perspective d'un gain ou d'une perte contre l'autre proche, appartenant à la même structure ou formation familiale, professionnelle, vicinale, citadine, etc. [...] Nous essayerons de montrer que ces jalousies et haines qui justifient les ruptures, les regroupements sélectifs à l'intérieur des familles, des professions qui se traduisent en « camps » structurés par l'hostilité et qui infiltrent les logiques de classes, sont l'expression d'un phénomène plus profond : « un contentieux matériel » produit par le Souverain moderne sur la valeur du corps, de Dieu et de l'Etat (J. Tonda, p. 15).

A l'intérieur de ce champ politico-social, l'artiste-chanteur se retrouve relégué du côté des sans grades et des laissés-pour-compte. Il participerait ainsi, aux côtés du peuple, à une commune condition, dont il se fait le porte-voix. Cette exclusion des artistes du champ social dominant remonte à une vieille tradition platonicienne qui se prolonge jusqu'aux travaux de Bourdieu. Avec Platon et son projet politique de l'érection de la cité idéale, les poètes sont « chassés » et conduit vers une autre cité, au motif du caractère subversif, donc non contrôlable de la parole poétique. Quant à Bourdieu, dans *Les règles de l'art*, il décrit bien les mécanismes de positionnement hors-champ des artistes de la trempe de Baudelaire.

L'artiste-chanteur est ainsi continuateur et augmentateur de la geste verbale des griots traditionnels, comme le rappelle Aliouna Ndiaye, Directeur du complexe culturel Bhouba : « Les artistes prennent de plus en plus le relais du griot traditionnel dans ses fonctions de messenger et de facteur de cohésion sociale. Il articule des informations complexes et des messages plus simples, plus compréhensibles ». L'artiste-chanteur est producteur d'une « parole légitime », puisqu'elle opère comme contre-discours aux discours dominants, voire hégémoniques. Selon le modèle césairien, il est l'ambassadeur

de son peuple, « (Sa) bouche sera la bouche des malheurs qui n'ont point de bouches/ (Sa) voix la liberté de ceux qui s'affaissent au cachot du désespoir » (A. Césaire, 2000). L'artiste-chanteur est donc cet agent, ce médiateur lyrique qui met en récit le tragique de la condition populaire, non pas pour se perdre dans d'interminables lamentations, mais pour activer le pouvoir cathartique de l'art en direction d'un monde alternatif :

S'il fut longtemps dévolu à glorifier, s'il fut longtemps la langue des vainqueurs et des triomphants, la langue des exploits et des victoires, il doit devenir, en raison de la voix fêlée qui le porte désormais, le chant d'abord de ce qui est humilié et bafoué ; il prend en charge le silence des vaincus, de ce qui n'a pas de voix (Delecroix, *op. cit.*, p. 308).

La chanson peut ainsi se prévaloir, performativement, de statut de fait social total ou de mode dynamique d'énonciation du politique. Dans *Le Politique par le bas en Afrique noire*, les contributions de Comi Toulabor et d'Achille Mbembe analysent rigoureusement la manière dont cette production discursive qu'est la chanson populaire (paillarde) peut générer un mode parodique d'énonciation -participation- politique. On retrouve l'expression de cette « agencéité » de la musique, dans l'introduction du numéro de *Politique Africaine* consacré au rap :

Par ce prisme, les articles de ce dossier éclairent des écarts entre « le texte public » et « le texte caché » de la vie sociale, et ils interrogent la marge d'agencéité et de réflexivité que s'octroient les individus derrière l'apparent masque de la domination. L'idée d'agencéité (agency) est ici comprise comme la capacité d'agir des acteurs sociaux, incluant ces « marges de manœuvre [...] en situation sociale de semi-contrainte, mais aussi comme un ressort lié au pouvoir réflexif des individus (A. Aterianus-Owanga, S. Moulard, 2016, p. 8).

Si cette « agencéité » était requalifiée à partir du champ conceptuel de Dominique Maingueneau, on dirait que l'artiste est producteur d'un *ethos*, non plus seulement individuel, mais un *ethos collectif*, opérant par un processus ternaire d'« incorporation » :

- 1) L'énonciation confère une « corporalité » au garant, elle lui donne un corps ;
- 2) Le destinataire « incorpore », assimile à travers l'énonciation un ensemble de schèmes qui correspondent à une manière spécifique de se rapporter au mode ;
- 3) Les deux premières incorporations permettent la consolidation d'un corps, de la communauté imaginaire de ceux qui adhèrent au même discours.

Il s'agit donc maintenant d'étudier comment fonctionne cette scénographie, appariant production discursive et figurative, pour emporter l'adhésion de ce « corps communautaire imaginaire ».

2. Structure sémiotique des clips

En termes de format, il faut d'abord évoquer le temps relativement court de ces productions vidéo, entre 1 et 2 minutes au maximum. En effet, comme pour un spot publicitaire, la transmission de l'information avec un coefficient d'impact maximal dans la réception, est fonction de la brièveté ou de la condensation. Quant au message lui-même, dans les clips les plus complexes d'un point de vue sémiotique, il s'inscrit dans un dispositif multimodal associant discours, narratifs et visuels.

2.1. La production discursive

La première notation concerne l'usage exclusif, ou en alternance avec le français, de la langue vernaculaire, comme si l'imaginaire de la maladie ne pouvait mieux être atteint que par une autre configuration de l'imaginaire, en l'occurrence linguistique. Ainsi les artistes sénégalais chantent-ils en Wolof, les Sud-africains en Zoulou, les maliens en Bambara comme les congolais en Lingala. Le choix d'exploiter pareil code linguistique est parfaitement compréhensible car, non seulement de très nombreuses populations ne comprennent pas le français, mais lorsque cet idiome serait parfaitement compris, il ne rendrait pas possible, en tant que langue exogène, la mobilisation de toutes les ressources symboliques contenues dans les parlers locaux. Or, sans l'incorporation de ces structures symboliques, nulle énonciation performative du politique n'est envisageable :

« Que veut dire "énoncer le politique" lorsque des "acteurs subalternes" décident de réapproprier leur langue et d'organiser des pratiques de la parole au travers desquelles ils diffusent leur espace et leurs logiques propres ? Le « passage » ou le « non-passage » au politique sont ici, insaisissables en dehors de la prise en considération des structures mentales, culturelles, sociales et politiques à l'intérieur desquelles se meuvent les acteurs, l'intelligence qu'ils en ont et les modes sur lesquels ils les épèlent eux-mêmes (Mbembe, 1985).

Rapporté à la production d'une chanson, on comprend que ce n'est qu'à partir du facteur linguistique que la chanson exerce de façon dynamique sa fonction de code, voire de rituel communautaire opératoire:

La chanson constituant en effet, l'autre versant de l'élaboration populaire. Il est difficile d'en saisir l'importance et l'enjeu si l'on ne fait abstraction du fait que l'on se situe, ici, dans des sociétés, certes déjà affectées par l'écriture, mais où la fonction parlante dans sa dimension orale donne à l'acte de chanter une dimension symbolique et culturelle propre. Le chant n'est pas seulement mélodie et rythme. Il est surtout message et code pédagogique. (Mbembe, 1985).

En sus de l'usage des langues locales comme véhicule privilégié pour la communication des informations, la productivité discursive consiste aussi à dénoncer les contre-vérités alimentées par deux agents de désinformation massive que sont la rumeur et son avatar technologique les fake-news. Il reste que ces canaux de désinformation n'acquièrent pas leur puissance de persuasion *ex nihilo*, mais à partir de la dramatisation des présupposés alimentant un imaginaire du complot. Concernant la propagation prétendument mortifère de la pandémie du coronavirus, cet imaginaire du complot est légitimé par au moins trois prédicats :

- Le coronavirus n'est en réalité qu'une arme biologique envoyé par l'Occident pour tuer les Africains afin de jouir de leurs richesses ;
- Lorsque les Etats africains relaient ce message de la peur c'est non seulement pour servir les noirs desseins de leurs maîtres occidentaux, mais aussi pour mieux capter la manne financière offerte par les organisations internationales pour lutter contre la pandémie ;
- Enfin, quand bien même cette pandémie serait réelle, sa létalité serait faible en Afrique pour deux raisons, à savoir l'action thérapeutique du soleil tropical et la puissance de la médecine traditionnelle voire mystique.

On comprend donc aisément qu'un imaginaire populaire ainsi formaté ou configuré ne puisse guère accorder de crédit aux messages de prévention délivrés par le discours officiel des instances gouvernementales, et que la parole des artistes soit inversement affectée d'un coefficient de vérité plus considérable. Artistes d'autant plus crédibles que plusieurs d'entre eux, en temps normal, sont de virulents pourfendeurs du régime comme les rappers du collectif « Y'en a marre » au Sénégal ou encore l'artiste et député Bobi Wine en Ouganda. Mais, menace épidémiologique oblige, les impératifs de la lutte contre le virus couronné auront occasionné la conjonction de deux champs sociaux et leurs régimes discursifs respectifs qui, d'ordinaire sont inconciliables : le Centre dominant et la périphérie désœuvrée. C'est à cette unité « supérieure » qu'appelle les rappers du collectif « Y'en a marre » dans leur clip « Fagaru ci coronavirus » :

Il est question du devenir, évitons les débats puérils /

L'heure est grave, tous unis faisons un sur le ring /

L'union est vitale, le respect des consignes capitale /

Pour vos querelles de bas étages, ceci n'est pas normal.

L'artiste rappeur Burkinabé Smarty, compose en collaboration avec l'UNICEF un clip pédagogique pour la jeunesse, « Alerte Corona » où les paroles suivantes sont à la fois prononcées et écrites dans le but de combattre la rumeur :

Ça raconte que l'homme noir, ça ne le tue pas/
Que Corona sous le soleil ne résisterait pas/
Les rumeurs disent que c'est la maladie des Blancs/
Que Mamadou le guérisseur a son médicament/
Les rumeurs disent que c'est une attaque biologique/
Monsieur Rumeur finira par enterrer l'Afrique.

Le verdict de ces vers est sans appel, la rumeur devenue « infodémie » constitue un péril viral plus dangereux que le Coronavirus. D'où sa personnification doublée de sa nominalisation (Monsieur Rumeur) pour bien exprimer son rôle résolument actantiel, sa fonction d'agent.

Au Mali, le collectif « Stop corona » ne dit pas autre chose : « On dit que ça touche pas les Noirs c'est inventé/Les gens ils pensent que c'est maladie des blancs. »

Par ailleurs, cette lutte contre les maux/mots de la rumeur passe aussi par une production lexicale, il est alors question chez les artistes, de dénoncer « l'infodémie », mais aussi la « connerie virus », comme dans Le Journal rapé de Xuman et Keyti sur *You Tube* :

Mais bien pire que le Corona/
Il y a connerie virus/
Faisons gaffe aux fake news que certains réseaux sociaux diffusent/
Bien réelle est la pandémie/
Même s'il y en a qui la nient.
Citons enfin les artistes réunis dans le « Collectif stop Covid-19 » :
Evitez de vous soigner vous-mêmes/
Français dit automédication/
Faut manger gingembre, faut beaucoup boire gbêlè/

Si tu as écouté ça, tu vas mourir.

Dans la mesure où les dispositifs sémiotiques examinés relèvent de l'iconotextualité, il convient maintenant d'étudier les formes de redoublement de la production discursive par une production de type visuel. Dans cette perspective, il ne s'agit plus seulement de construire l'intelligibilité des messages sur la seule explication verbale, mais de prolonger ou d'augmenter le dire par le voir.

2.2. La production visuelle

Ce travail de figuration ou de visualisation du message est diversement organisé en fonction des artistes. Chez le chanteur ivoirien DJ Kerozen par exemple, dans son clip « Corona out », on ne perçoit pas de scénarisation particulière du message épidémiologique, y compris dans sa gestuelle. La vidéo le présente simplement chantant en français et en langue locale, et en levant simplement les bras au ciel car sa chanson s'apparente à une louange. Ce genre musical introduit dans les modalités de la lutte contre le coronavirus, une forme de médiation théologique. L'idée étant que devant une maladie aussi violemment létale, seul le recours au divin pourrait peut-être encore nous sauver.

En Afrique du Sud, la chorale *Ndlovu Youth* chante « We've got this fight ». Le message est explicite, il s'agit de vaincre le coronavirus. Alors l'ensemble du visuel consiste en une chorégraphie récapitulant les principaux gestes barrières. Les costumes des choristes sont cousus dans des couleurs chatoyantes et la danse synchronisée, à la manière d'une parade amoureuse exécutée dans le rire et la bonne humeur ; histoire d'opposer à la pandémie un moral de vainqueur.

Avec « Alerte Corona » du rappeur Smarty, la composition des visuels est bien plus intéressante. Ainsi, durant tout le film, on n'aperçoit même pas le chanteur, comme s'il voulait s'effacer pour laisser toute la latitude à l'information elle-même. On entend juste les paroles chantées sur fond musical et reproduites sur l'écran. Mais l'acteur principal, l'actant central est le virus lui-même que l'on voit marcher. Au fur et à mesure de sa progression se succèdent en arrière-plan les villes de plusieurs pays du monde, de manière à traduire, métaphoriquement, la virulence transfrontalière et donc mondiale de cette pandémie, qui bien évidemment n'épargne pas l'Afrique comme voudrait le faire croire certaines rumeurs. La dernière séquence laisse apparaître sur l'écran, un certain nombre d'informations officielles sur les modalités de prise en charge des éventuels contaminés.

Encore plus complexe est le dispositif visuel à l'œuvre dans « Fagaru ci coronavirus », des rappeurs du collectif « Y'en a marre ». L'action a pour cadre scénique un laboratoire et les artistes sont tous revêtus des blouses blanches des soignants et portent des masques chirurgicaux. Certains plans les montrent même en train de manipuler des éprouvettes après analyse. Mais ces séquences en laboratoires sont régulièrement entrecoupées par d'autres portant sur des scènes de la vie publique et montrant, à des fins pédagogiques, les comportements exemplaires pour combattre la maladie, mais aussi les comportements pervers ou inciviques susceptibles de faciliter la propagation du virus. Ces scènes sont parfois accompagnées de citations visuelles commentant l'action.

Evoquons pour finir le clip de Wally Seck, « Digglé », dont la première scène montre un griot vêtu de blanc, et tambourinant sur un tam-tam pour annoncer une grande nouvelle. Ensuite, toute la vidéo fait se succéder des personnalités du monde politique, de la culture, de la communication et des arts qui reprennent la chanson pour alerter et rappeler les protocoles sanitaires, comme pour démontrer que toutes les sphères de la société sont concernées et parlent d'une seule voix. Chacune de ces personnalités est porteuse d'un carton ou positionnée à côté d'une affiche où se trouvent énumérés, par effet de redondance, les cinq gestes barrières principaux et les protocoles sanitaires primaires. Dans la dernière séquence, on voit et entend le ministre de la culture et de la communication délivrer un message. Au sujet de la bande sonore qui accompagne cette scénographie, il s'agit d'une reprise de la musique d'une chanson de Jean-Jacques Goldmann « A nos actes manqués », dont on sait qu'elle énumère les échecs de la vie d'un homme ; échec dont il faudrait bien se garder s'agissant de la pandémie du coronavirus. L'inobservation des gestes barrières ne doit pas se transformer en actes préventifs manqués et mortels pour les auteurs.

Conclusion

Ce qui caractérise l'événement, fut-il dramatique, c'est qu'il donne à penser, il ouvre le temps lent d'une méditation. Le philosophe humaniste bientôt centenaire, Edgar Morin s'y sera employé dans un ouvrage récent (*Changeons de voie*, 2020). De son avis, Au nombre des leçons de vie que cet épisode non encore clos du Covid-19 nous aura enseignées figure incontestablement un tropisme des sociétés capitalistes : la vie séparée de l'art. Le triomphe de « l'Etat prosaïque » sur « l'Etat poétique ». Or, indique-t-il : « Nous avons vu, pour combler la carence des pouvoirs publics, un foisonnement d'actes et d'imaginations solidaire ». Dans ce travail d'imagination, les artistes auront pris toute leur part à partir de leur participation poétique. Cette crise épouvantable aura ainsi remis au-devant de la scène, ceux qui ne sont riches que de leur art et qui en chantant on ré-

enchanté le monde et rallumer dans les cœurs assombris le fanal de l'espoir. Les artistes ont rappelé que c'est aussi poétiquement qu'il faut habiter le monde et que c'est par les vertus mystiques de l'art que l'on peut « réparer le monde » (A. Gefen, 2020). C'est ce plaidoyer en faveur d'une existence plus poétique que formule le philosophe :

La politique de civilisation nécessite la pleine conscience des besoins poétiques de l'être humain. Elle doit s'efforcer d'atténuer les contraintes, servitudes et solitudes, de s'opposer à l'envahissement gris de la prose de façon à permettre aux humains d'exprimer leurs aptitudes poétiques. (Morin, 2020, p. 115).

Références bibliographiques

ATERIANUS-OWANGA Alice, MOULARD Sophie, 2016, (dir.), *Politique africaine*, n° 141, « Polyphonies du rap ».

BADIE Bertrand, 2018, *Quand le Sud réinvente le monde : essai sur la puissance de la faiblesse*, Paris, La Découverte.

-----, 2020, *Inter-socialités. Le monde n'est plus géopolitique*, Paris, CNRS.

BALANDIER Georges, 2004, *Sens et puissance*, Paris, PUF, coll. « Quadrige ».

BAYARD Jean-François, 1992, MBEMBE Achille, TOULABOR Comi, *Le Politique par le bas en Afrique noire. Contribution à une problématique de la démocratie*, Paris, Karthala, coll. « Les Afriques ».

BONIFACE Pascal, 2020, *Géopolitique du Covid 19 : ce que nous révèle la crise du coronavirus*, Préface de Roselyne Bachelot, Paris, Eyrolles.

BOURDIEU Pierre, 1998, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil.

BRUIJN Mirjam de, DJIK Rijk Van et GEWALD Jan-Bart, (dir.) 2007, *Strength beyond structure. Social and historical trajectories of Agency in Africa*, Leyde/Boston, Brill. coll. "African dynamics".

GAULIER Armelle, DAOUDA Gary-Touunkara, 2015 (dir.), *Afrique contemporaine*, « Musique et pouvoir, pouvoirs des musiques dans les Afriques », 254, Bruxelles, De Boeck Supérieur, [en ligne], <https://www.caim.info/revue-afrique-contemporaine-2015-2, page-13.htm>.

GUESPIN Philippe, 2011, *Aux armes et cætera. La chanson comme expression populaire et relais démocratique depuis les années 50*, Paris, L'Harmattan.

HEINICH Nathalie, 1998, *Ce que l'art fait à la sociologie*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe ».

HEINICH Nathalie, 2001, *La Sociologie de l'art*, Paris, La Découverte.

MBEMBE Achille, 2000, *De la postcolonie. Essai sur l'imaginaire politique dans l'Afrique contemporaine*, Paris, Karthala.

-----, 1985, « La palabre de l'indépendance : les ordres du discours national au Cameroun (1948-1958) », *Revue française de Science politique*, 35-3, p. 459-487.

TONDA Joseph, 2002, *La Guérison divine en Afrique centrale (Congo, Gabon)*, Paris, Karthala, coll. « Hommes et sociétés ».

-----, 2005, *Le Souverain moderne. Le corps du pouvoir en Afrique centrale (Congo, Gabon)*, Paris, Karthala, coll. « Hommes et sociétés ».