

8

Refonder l'idéal panafricaniste à l'aune de l'intellectualité symbolique de la musique

Léon Tsambu Bulu

Introduction

Le panafricanisme, tel que rêvé par ses grands inspirateurs, programmé et mis en place par ses pères fondateurs, n'a pas produit les fruits escomptés. Outre les ingérences impérialistes, l'adhésion optimale au projet et la solidarité entre les États membres ont subi des soubresauts identitaires, nationalistes, régionalistes étriqués au point que un siècle après la première conférence panafricaine (organisée à Londres en 1900 par Sylvester Williams), le panafricanisme est resté à l'état d'enfance.

L'on conviendrait aisément que les tares originelles du panafricanisme résulteraient du fait que le mouvement « est né hors des limites géographiques du continent noir » à partir d'une « simple manifestation de solidarité entre Noirs d'ascendance africaine transplantés aux Antilles ou en Amérique du Nord » (Decraene 1974:465). À cela s'ajouterait « la diversité des aspects d'un courant de pensée qui ne se développa sur les rives du golfe de Guinée qu'au cours des dix dernières années qui suivirent la Seconde Guerre mondiale » (Decraene 1974:466). Or quoiqu'il en soit, il n'est pas excusable qu'après mûrissement et mise en route du projet d'Henry Sylvester Williams, Booker T. Washington, W.E. Burghart Du Bois, Marcus Aurelius Garvey, et Jean Price-Mars, pour son expression culturelle, le panafricanisme africain, mis en place par l'Organisation de l'unité africaine (OUA) dès le 28 mai 1963 à Addis-Abeba, n'accomplisse toujours pas sa vocation fédératrice des consciences politiques, économiques, sociales, culturelles et idéologiques des États africains.

La création à Lusaka de l'Union africaine (UA) en juillet 2001, au cours du trente-septième et dernier sommet de l'OUA, corrobore nos propos sur la faillite du panafricanisme qu'il est impératif de réactualiser à l'aune de l'expression musicale africaine engagée afin qu'il assume son historicité. Tel est le fondement de notre réflexion tant

il est vrai que la fonction politique de la musique était déjà soulignée par les Anciens dont Polybe pour qui « la musique était nécessaire pour adoucir les mœurs (...) » ; et « Platon [qui] ne craint point de dire que l'on ne peut faire de changement dans la musique qui n'en soit pas un dans la constitution de l'État », rapporte Montesquieu (Lange 1986:16). C'est dans la même logique que Thalès, cité par Sylvain Bemba (1984:16) affirme : « Les faiseurs de chansons sont plus forts que les faiseurs de lois ».

Quelles sont les causes de l'échec du panafricanisme sur le sol africain ? Comment s'exprime et agit l'intellectualité de la musique africaine sur la thématique géopolitique du panafricanisme ? Quelle alternative la musique de variétés africaine offre-t-elle au projet panafricaniste d'Addis-Abeba dans le contexte actuel de la mondialisation ?

C'est à partir de ces questionnements que nous allons bâtir notre réflexion qui, loin de dresser le bilan du nouveau panafricanisme tel que prôné par l'UA, voudrait se présenter comme alternative devant l'échec de l'ancien panafricanisme et se dresser comme balise au décollage du nouveau. À ce titre, nous allons d'abord faire l'autopsie de plus ou moins un demi-siècle de panafricanisme sur le sol africain, ensuite faire l'éloge de l'intellectualité symbolique de la musique en soi et en rapport avec le fait social panafricain. En guise de conclusion, nous dégagerons la pertinence théorique qu'il y a à reformuler le projet panafricaniste sur le modèle du discours et des actes sociomusicaux engagés.

Autopsie du panafricanisme

Les obstacles au plein épanouissement du panafricanisme sont liés aux formes idéologiques contradictoires du mouvement qui ont alors occasionné son échec dans la pratique.

Nature du panafricanisme

Ludo Martens distingue une nature idéologique bâtarde du panafricanisme. Cet hybridisme idéologique se dégage à travers les différentes formes de manifestations du panafricanisme qui ont divisé plutôt que uni l'Afrique. Ainsi distingue-t-il :

a) Le panafricanisme réactionnaire d'inspiration coloniale : au Congo belge, c'est l'initiative catholique coloniale dans le but de préparer des cadres postcoloniaux pro-impérialistes comme Joseph Ileo, Monseigneur Malula. Houphouët-Boigny en Côte d'Ivoire, Fulbert Youlou au Congo-Brazza, etc. comptent parmi les figures de proue de ce mouvement. Dans *J'accuse la Chine* (1996), Youlou écrit : « L'unité africaine n'est réalisable que dans l'adhésion du continent noir au bloc occidental ». « Je me bats pour que le Marché commun soit étendu à tout le continent africain ». « Il faut 'associer la défense de l'Afrique à celle du Monde libre' en élargissant 'la zone couverte par l'OTAN' » (Martens 1994).

b) Le panafricanisme de la petite bourgeoisie : essentiellement nationaliste, c'est le rêve « d'une Afrique politiquement indépendante et unie mais refusant de rompre avec le marché capitaliste mondial et donc avec l'impérialisme » (Martens 1994).

Le panafricanisme petit bourgeois se présente comme une révolution à mi-chemin car il veut démanteler les bases de l'oppression politique du continent noir tout en maintenant les « racines économiques de la domination impérialiste ». W.E.B. Du Bois, George Padmore, Kwame Nkrumah et Sékou Touré sont les maîtres-penseurs de cette philosophie. En mars 1963, Sékou Touré fit cette déclaration, rapporte Martens qui cite Ameillon : « Nous n'avons pas dit 'Non' à la France ni à De Gaulle. Au contraire, nous voulions sitôt notre indépendance acquise et garantie, signer des accords d'association prévus par la Constitution française ».

c) Le panafricanisme de la grande bourgeoisie : né de l'expansion du capitalisme financier international, il est motivé par le souci de la bourgeoisie africaine d'avoir sous la main des marchés plus vastes. Mais au fond, comme le soutiennent Ba Abdoul, Bruno Koffi et Sahli Fethi, loin d'être un prélude au marché commun africain afin de réaliser « l'intégration économique, culturelle et sociale de notre continent » (Acte final de Lagos 1980), « le panafricanisme de la grande bourgeoisie africaine n'est qu'une facette du mondialisme du capital. Les multinationales sont la force dirigeante du panafricanisme bourgeois. Ainsi, les dernières venues des puissances néocoloniales en Afrique, l'Allemagne et le Japon, qui doivent supplanter la concurrence anglo-américaine et française, présentent des projets «panafricains», des travaux d'infrastructures pouvant lier la Méditerranée au Cap et l'Afrique de l'Ouest à la côte est. Dans leurs revues, pour « vendre » ces projets, ils publient même des articles sur les travaux de Cheikh Anta Diop... » (Martens : 1994)

d) Enfin, le panafricanisme du prolétariat africain : le seul révolutionnaire, agissant dans les années soixante à travers l'œuvre et la pratique de Pierre Mulele au Congo-Kinshasa, d'Osende Afana au Cameroun, d'Amilcar Cabral en Guinée-Bissau et à travers les derniers ouvrages de Nkrumah.

Il se veut une application sur le terrain africain « de l'unité de pensée et d'action du prolétariat mondial, représenté par le mouvement communiste international ». Inspiré par la révolution chinoise et cubaine, ce panafricanisme marxiste-léniniste « a été forgé à travers une pratique commune basée sur la mobilisation politique des masses ouvrières et paysannes et sur la lutte armée. Au début des années soixante, des cadres révolutionnaires du Congo-Brazza, du MPLA, de l'UPC camerounais et du mouvement muléliste se sont entraînés pour la formation militaire et politique dans des camps au Congo-Brazza » (Martens 1994).

Dans son article publié dans *Le Monde diplomatique* (2002) et disponible aussi en ligne (www.monde.diplomatique.fr/), Mwayila Tshiyembe, Directeur de l'Institut panafricain de géopolitique de Nancy, distingue à son tour deux formes de panafricanisme :

i) Le panafricanisme maximaliste : il se constitue en stratégie de substitution à la géopolitique coloniale qui a balkanisé l'Afrique « en mosaïque de zones d'influence européenne ». Sous la houlette de Nkrumah, ce projet décolonisateur et des États-Unis d'Afrique (politiquement, économiquement et militairement) fédère en janvier

1961 les adhésions des membres du groupe de Casablanca (Ghana, Égypte, Maroc, Tunisie, Éthiopie, Libye, Soudan, Guinée-Conakry, Mali, et le Gouvernement provisoire de la République algérienne). Mais elle bute sur les intérêts impérialistes des anciennes puissances coloniales que ni la Seconde Guerre mondiale, ni le nouveau leadership américano-soviétique, encore moins la politique décolonisatrice des Nations Unies n'ont affaiblis. Et les espoirs fondés sur le soutien du camp progressiste (Union soviétique, Chine...) et sur le triomphe des libertés individuelles et du droit à l'autodétermination chers aux États-Unis se sont évanouis dans le soutien verbal de Moscou et dans la solidarité de Washington avec les puissances alliées « au nom d'un principe de 'containment' destiné à stopper l'expansion communiste dans le monde ».

ii) Le panafricanisme minimaliste : c'est un panafricanisme nationaliste « basé sur le droit inaliénable de chaque État à une existence indépendante » et dont le mot d'ordre reste « l'intangibilité des frontières héritées de la colonisation ». Le groupe de Monrovia, à partir de mai 1961, avec en tête l'Ivoirien Houphouët-Boigny et le Sénégalais Sédar Senghor, va proclamer des valeurs cardinales liées au respect de la souveraineté nationale et à la non-immixtion dans les affaires intérieures des États.

Échec du panafricanisme

Comme le conclut si bien Mwayila, c'est sur fond de cette divergence idéologique sur le panafricanisme que naît en 1963 l'OUA, dont le bilan est

globalement négatif au regard des objectifs prévus, notamment à l'article 2 de sa charte fondatrice : le renforcement de la solidarité entre États et de la coordination a buté sur l'échec du plan de Lagos (1980) et de la Communauté économique africaine (1991) ; la défense de la souveraineté, de l'intégrité territoriale et de l'indépendance des États membres a été contrecarrée par l'incapacité à régler les conflits du Liberia, de Somalie, de Sierra Leone, du Rwanda, du Burundi, et de la République démocratique du Congo (*Le Monde* 2002).

En outre, sur le plan économique, à la crise financière qui frappait l'ancienne institution panafricaine s'associait l'inégal niveau de développement entre les États membres : ce qui expliquait « bien des antagonismes politiques ou des réactions épidermiques », selon Decraene (1974:467). Ce dernier met en exergue d'autres obstacles internes et externes qui ont bloqué l'avenir du panafricanisme, à savoir le nationalisme ostentatoire des jeunes États qui craignaient de diluer leur souveraineté dans les grands ensembles ; les particularismes tribaux à même de provoquer des conflits armés ; l'opposition de chefs traditionnels motivée par des appréhensions sur la perte de leur autorité au sein des vastes ensembles politiques ; les querelles de leadership entre les poids lourds de la politique africaine ; le poids de minorités blanches en Afrique australe (avant le démantèlement de l'apartheid et l'indépendance du Zimbabwe).

Dans le même ordre d'idées, Zorngibe (1986:69) soutient que la vassalisation de beaucoup d'États africains par les puissances étrangères, notamment pour des raisons sécuritaires, conduit à des alliances avec ces dernières, sans omettre les accords

régionaux de non-agression ou de défense. Zorgbibe (1986:65) relève un deuxième obstacle, d'ordre politicoculturel, au projet panafricain. Il est né de l'héritage colonial pour se transmuier en un système diplomatique africain extraverti : « Dakar et Abidjan sont, culturellement et technologiquement, plus proches de Paris que du Caire, Lusaka et Nairobi plus proches de Londres que de Rabat ». Le pluralisme « sous-régional » entraînait aussi la fragilité de l'OUA composée d'États francophones, anglophones, arabophones et lusophones. Ce qui sous-entend des allégeances à d'anciennes puissances coloniales ou à des idéologies religieuses.

Tel est le bilan de l'OUA qui devint selon le XVII^e Congrès de la Fédération des étudiants d'Afrique noire en France, un syndicat de chefs d'État dirigé contre les peuples et qui, alors qu'elle était née du besoin profond de libération nationale en Afrique, se mit plutôt à freiner manifestement l'essor du mouvement de libération nationale, et s'avéra incapable de résoudre les problèmes du continent (Zorgibibe 1986:68).

Bilan pas totalement négatif, car malgré son impuissance devant les conflits des Grands Lacs par exemple, l'OUA « a pu, par ses bons offices, régler, au moins provisoirement, les conflits frontaliers algéro-marocain, somalo-éthiopien, somalo-kenyan ainsi que le conflit né entre le Ghana et la Guinée après la chute du président Nkrumah » (Zorgibibe 1986:67).

Musique populaire, intellectualité symbolique et panafricanisme

Éloge de l'intellectualité symbolique de la musique populaire

La musique, à travers la combinaison de sons, de mots, de gestes chorégraphiques... reste une expression holistique. Prise sous la dimension communicationnelle, la musique mobilise l'esprit et la raison au point de se constituer en une activité intellectuelle dont le but peut consister à transmettre un message capable de divertir, d'instruire, d'éveiller ou d'endormir les consciences d'un auditoire, d'un peuple, d'une nation ou d'un continent.

L'harmonisation des sons devient, selon mon avis, le premier message imprégné de raison qui pénètre chez une personne humaine, avant même la parole. C'est peut-être pour cela que la musique, plus que toute autre expression, rejoint si profondément l'être humain dans sa totalité, dans son unité. La musique s'adresse à notre être concret, à notre être matière et esprit (Lévesque 2003:17).

La musique, particulièrement à travers la chanson, comme art populaire de nos centres urbains, est l'expression de l'âme d'un peuple et d'une époque. Partant de l'expression quotidienne des faits sociaux, politiques, économiques, culturels, idéologiques de la Cité, elle s'adresse à la psychologie des masses. Et « plus qu'ailleurs peut-être, la chanson est en France un véritable genre littéraire, voire rhétorique. La popularité dont ont bénéficié pour leurs vers, auprès des intellectuels et des

écrivains de leur temps, un Béranger, au XIX^e siècle, ou un Brassens, au XX^e, est inimaginable ailleurs (Saka 1998:1).

Ainsi, la musique (même populaire) procède-t-elle de l'intellectualité. « Sans doute P. Bourdieu et J.-C. Passeron ont établi que (...) ceux qui participent, peu ou beaucoup, à l'intellectualité, ceux qui sont reconnus comme tels appartiennent à la catégorie des 'héritiers' » (Chatelet 2003). Or une telle délimitation enferme le concept d'« intellectuel » dans une tour d'ivoire, alors que

pour être intellectuel, il faut, plus qu'une implantation, une motivation, plus ou moins consciente ; et, bien sûr, cette motivation trouve son sol dans une culture acquise ; toutefois c'est là une condition nécessaire, mais non suffisante (Chatelet 2003).

Au sujet de l'acquisition de la culture, l'école ou l'université constituant encore le lieu de formation des connaissances, du savoir, en partie aujourd'hui des savoir-faire. La 'profession' est aussi un point d'amarrage essentiel pour cerner la question des intellectuels. Les professions dites jadis « intellectuelles » ne sont plus seulement des catégories socioprofessionnelles (enseignants, hauts fonctionnaires, avocats, juges, médecins, ingénieurs, etc.) mais pensent se retrouver comme en surpression dans une 'intellectualité' d'origine et de fonction. C'est un des aspects intéressants de l'évolution de la formation sociale dans les dernières décennies. Tous les médecins ne sont pas des intellectuels (Morel 1997).

À ce titre, les chanteurs ou les musiciens, loin d'être des « professionnels de l'intellect », des radicalistes du savoir, ne méritent pas moins le statut d'« intellectuels » dès lors qu'ils font preuve de culture, classique ou acquise sur le tas, d'engagement social, de production sociale par un travail d'abstraction et de symbolisation du réel à partir des matériaux sonore, verbal, gestuel, visuel, imagier, afin de transmettre un message intelligible ou critique à une masse infinie d'auditeurs, de téléspectateurs virtuels ou réels.

Et comme il n'appartient pas au seul « intellectuel officiel » « d'avoir le monopole de la production du discours sur le monde social, d'être engagé dans un espace de jeu, l'espace politique, qui a sa logique, dans lequel sont investis des intérêts d'un type particulier » (Bourdieu 1993:65), le chanteur est autant un intellectuel pouvant aussi prétendre à jouer « l'instituteur et l'avocat de la liberté politique, des droits de la personne, l'architecte d'une société transparente où coïncide (sic) pleinement l'individu et le citoyen. Sans doute, tel ou tel aspect l'emporte, en fonction de la conjoncture (...) » (Chatelet 2003). Au travers donc de son art, le « musicien peut présenter, de façon dynamique, engageante, stimulante des valeurs qui peuvent motiver l'homme à formuler un projet de société dans lequel il pourra développer la plupart de ses potentialités » (Lévesque 2003:160).

Sur le même registre de l'engagement politique, Bernard Henry Lévy affirme que « les intellectuels sont le pivot de la démocratie » (Henry 1989). Ce qui, selon Chatelet,

dressera l'intellectuel actif contre le pouvoir pour ne jamais prendre parti en restant un politique hors du politique. Car l'inféodation à une organisation politique [impliquerait] nécessairement un préjugé, un pré-jugement restreignant la liberté circonstancielle d'appréciation ». « La raison en est que l'intellectuel est par essence contre le pouvoir, c'est-à-dire contre une société qui se refuse à la transparence et à la vérité, alors qu'elle affirme tranquillement que ce sont là ses principes fondamentaux. Ainsi l'action de l'intellectuel est de démystification : il s'agit, pour lui, d'évaluer, de mettre en évidence le décalage existant entre les valeurs reconnues pour décisives par la « société globale » – c'est-à-dire par l'ordre dominant – et leur réalisation juridique, administrative et sociale. Il s'agit de développer, par la parole et par l'écrit, une critique de la réalité existante et cela au nom de la liberté » (Chatelet 2003).

Par rapport à tout ce qui précède, le titre d'«intellectuel» se fixe alors, avec une signification idéologique et un sens sociologique. (...) Si l'on parle des intellectuels uniquement en termes politiques et idéologiques, le risque existe de se cantonner à une couche relativement superficielle de ce qu'on pourrait appeler dans cette optique l'intelligentsia (Morel 1997).

Au sens idéologique comme au sens sociologique, il existe une pratique intellectuelle dans la profession de la chanson, à travers la représentation littéraire et artistique de la réalité sociale, en travaillant avec les mots, avec l'écrit (texte de chansons dans le livret de CD), avec l'image (photos de livret ou de pochette, vidéoclips), en symbolisant le réel par ces différents langages, et ce dans un rapport de type analogique ou métaphorique. L'engagement social ou politique par la chanson est une évidence. Il existe des chansons à thématique évasive, ludique et d'autres à thématique sociale, politique qui dévoilent et dénoncent l'obscurantisme du pouvoir d'État, la dictature, l'injustice, la corruption, la criminalité, la misère du peuple... C'est une intellectualité qui se cristallise par l'activité neuronale dans l'abstraction du réel et le formatage de la pensée ; qui mobilise du courage face aux risques que la diffusion de cette pensée révolutionnaire fait courir sur la vie physique de l'artiste. La vedette de la variété a plus de raisons pour jouer ce rôle en tant que leader symbolique par excellence, jouissant de la personnalité transfrontalière et cosmopolite. Elle bénéficie de plus d'audience que l'intellectuel académique au langage savant et hypercodé, que l'intellectuel politique par ailleurs plus manipulateur des consciences, usant d'un langage séducteur, démagogique, et n'ayant *a priori* voix au chapitre que dans les contours de son territoire national.

L'intellectuel n'est pas le propre des prix Nobel, des académiciens, ou des professions spécifiques. Et même parmi les professionnels de la chanson, tous ne font pas preuve d'intellectualité – sans que celle-ci soit réduite au degré d'engagement politique.

Dès lors, le métier – d'enseignant, de savant, de chercheur, d'artiste, de juriste, de médecin – devient pour l'intellectuel un simple point d'appui. Ce n'est point de sa compétence spécifique qu'il tire sa vertu ; celle-ci lui fournit seulement l'assiette sociale dont il a besoin pour faire entendre sa parole (Chatelet 2003).

Musique populaire africaine et esthétique panafricaniste

La musique africaine de variétés, celle qui occupe les ondes radiophoniques, les programmes télévisés, et qui meuble le temps ludique de nos populations urbaines, voire rurales, revêt d'une importance cardinale dans la civilisation moderne du continent noir. L'expression musicale de l'Afrique – sa diaspora y comprise – se définit avant tout à travers ses différentes expressions nationales, car l'Afrique n'existe pas en dehors de l'ensemble des nations qui la composent.

« S'il est vrai que la vie d'une nation se définit, principalement, par sa langue, ceci est doublement vrai pour sa musique qui, en dernière analyse, est un langage » (Gergely 1990:527). « La musique est l'expression de la nation, elle appartient à tout le monde, quelle que soit la disposition musicale de l'auditeur » (Gergely 1990:529). À ce titre, il n'existe aucune esthétique musicale plus panafricaniste qui ne soit avant tout une expression nationale et nationaliste. Alors que théoriquement ils forment deux idéologies contradictoires, le nationalisme et le panafricanisme sont loin de s'exclure mutuellement. Et l'un et l'autre forment un idéal, un engagement de dépassement de soi en tant que personne physique ou morale (État).

Si les politiques africains ont échoué dans l'édification de l'idéal panafricaniste, les intellectuels symboliques de la musique africaine ont été ces instituteurs, avocats et hérauts du nationalisme et de la solidarité panafricaine, dénonçant, à travers leurs œuvres, leurs représentations artistiques, leurs actions, les maux qui minent le nationalisme étatique et africain.

Le projet panafricaniste ne pouvait se construire sans la décolonisation des États et de toute l'Afrique. Déjà en 1955, au Congo-Kinshasa, alors colonie belge, le chanteur Adou Elenga mit le feu aux poudres par son titre « Ata ndele mokili ekobaluka » (tôt ou tard le monde subira une révolution). Cette prophétie politique par laquelle, peut-être sans le savoir, il nargua la puissance coloniale, lui valut un séjour carcéral. Et lorsque le 30 juin 1960, soit cinq ans plus tard, le Congo accède à la souveraineté nationale, le chanteur Joseph Kabasele et le groupe African Jazz, présents aux assises de la Table Ronde de Bruxelles (20 janvier–20 février 1960), lancent « Indépendance cha cha » devenu dès lors l'hymne de joie et de liberté non seulement pour le Congo-Kinshasa, mais aussi pour l'Afrique tout entière sous-entendue dans la dénomination « African Jazz ».

Le projet littéraire de cette chanson ne prend forme qu'à travers une juxtaposition judicieuse d'onomatopées (« cha cha » qui évoque la danse de l'époque) et d'acronymes désignant les regroupements ethnoculturels ainsi que les noms des leaders présents à ces assises. Par cette participation esthétique-politique, les noms de Kabasele et d'African Jazz sont associés à ceux des pères de l'indépendance.

Par ailleurs, la République démocratique du Congo et la République du Congo ont les capitales les plus rapprochées du monde et forment de surcroît un seul peuple que la colonisation a divisé. Le chanteur Jean Bombenga d'African Jazz avait réfléchi sur cette balkanisation qui malheureusement rencontre l'assentiment des panafricanistes

minimalistes. Intitulé « Ebale ya Kongo », son lyrisme de détresse est construite sur la symbolique du fleuve :

<i>Ebale ya Kongo o o</i>	Le fleuve Congo
<i>Edjali lopango te e e</i>	N'est pas un enclos frontalier
<i>Edjali nde nzela a a (2x)</i>	C'est un passage
<i>Mitema ndoki batondi songi-songi o ye</i>	Les sorciers animés d'esprit de division
<i>Bakaboli Congo babosani Africa o ye.</i>	Ont divisé le Congo et oublié l'Afrique

Dans les années 1960, après les indépendances, Jean Bombenga, posait ainsi le problème des États-Unis d'Afrique qui sacrifieraient les frontières nationales. En 1967, le Brazzavillois Franklin Boukaka, qui a passé une partie de sa carrière à Kinshasa, et aux côtés de Bombenga reprend à sa manière l'idée d'unification des deux Congo en chantant « Pont sur le Congo ».

Notons que les nations africaines qui ont accédé à l'indépendance doivent pourtant continuer à se battre sur plusieurs fronts : le néocolonialisme qui rappelle l'esclavage, l'exploitation et la domination idéologique. La gestion orthodoxe de la *res publica* se trouve compromise par la boulimie du pouvoir et des richesses que manifeste la « classe » dirigeante nationale. Ces nouveaux gouvernants, inféodés à l'impérialisme, doivent être moralisés, dénoncés.

À travers son titre « Droit de vivre », et par la voix de Sam Mangwana, chanteur panafricain et panafricaniste par excellence, le jeune guitariste et compositeur congolais Alain Makaba (Wenge Musica) dresse un réquisitoire contre la traite négrière, la colonisation, l'impérialisme... bref, tous les maléfices auxquels l'Afrique est en proie, sous le sceau de la « fatalité ». Ce passage épicé et dénonciateur veut conjurer le système de paupérisation continue de l'Afrique :

Banyokoli biso mingi bana ya Africa
Na bowumbu mpe na colonisation
Kobeta mpe na exploitation
Africa eza se ya bankoko batika
Mais mpo nini pasi ekosila te ?
Tosila bakolinga se tokufa (2x).

Nous avons tant été maltraités, nous fils d'Afrique
 À travers l'esclavage et la colonisation
 Les coups de verge et l'exploitation
 L'Afrique, terre de nos aïeux
 Mais pourquoi les souffrances n'en finissent pas ?
 Notre extermination ou l'hécatombe est leur souhait (2x).

En 1972, Kiamuangana Mateta, dit Verckys, saxophoniste-compositeur émérite de la RD Congo, médite sur l'hégémonie idéologique et culturelle du Blanc sur le Noir, de l'Europe sur l'Afrique, par la voie la plus insidieuse, à savoir la religion. Il dit : « Nakomitunaka », c'est-à-dire je m'interroge si souvent :

Nzambe o nakomitunaka (2x)
Babuku ya Nzambe tomonaka nde boye
Basantu nyonso bango se mindele
Banzelu nyonso bango se mindele
Soki zabulu photo moto mvindo hein !
Injustice ewuta nde wapi o ?

Mon Dieu, je m'interroge si souvent (2x)
 Tous les documents bibliques présentent
 Les Saints comme des êtres blancs
 Les Anges comme des esprits blancs
 Pour le diable : ô une image de Noir !
 Quelle est la cause de l'injustice ?

<i>Ah! mama</i>	Ah ! je n'en peux plus
(...)	(...)
<i>Africa miso efungwami</i>	L'Afrique a désormais les yeux ouverts
<i>Africa tozonga sima te</i>	L'Afrique ne doit plus reculer
<i>Ah mama a.</i>	Ah ! J'en ai marre.

Le 27 octobre 1971, le président Mobutu décrète la philosophie de Recours à l'authenticité qui ordonne la chasse à tous les symboles de la domination blanche : les noms chrétiens et étrangers, la religion, l'habillement (veste, perruque), les monuments coloniaux ..., afin que le nouveau Zaïrois d'hier reste égal à lui-même et fier de l'être. C'est dans ce contexte que Kiamuangana lance cette philippique contre l'Église catholique. La chanson servit même de générique aux grandes éditions du journal radiodiffusé. La remise en question porta ses fruits car l'inculturation africaine de l'Église catholique prônée par le Cardinal Malula, Archevêque de Kinshasa, se situe indirectement sur la pensée de la chanson et directement sur la philosophie de l'Authenticité.

Revenant au virulent Brazzavillois Franklin Boukaka. Préoccupé par la gestion de la *res publica* dans son pays et par le destin de l'Afrique, il va intellectuellement militer par une thématique très politique dans son album *Franklin Boukaka à Paris* de 1970. « Le bûcheron », la plus célèbre de ses chansons, reprise récemment par l'ivoirienne Aïcha Koné, révèle encore, une trentaine d'années après son assassinat politique, le vrai sens de son combat nationaliste et panafricaniste. La métaphore du

bûcheron traduit, entre autres, la misère du peuple africain trahi par ses gouvernants. Ces quelques vers chantés en font l'illustration :

<i>Basusu oyo naponaka</i>	Ceux qui ont bénéficié de mes suffrages
<i>Bawela bokonzji</i>	Ont a contrario développé la boulimie du pouvoir
Pe na ba-voitures	Et des voitures (...)
<i>Nakomituna :</i>	Je me demande : Le colonisateur s'en est allé
<i>Mondele akende</i>	
<i>Lipanda tozuvaka</i>	À qui profite l'indépendance obtenue ?
<i>o ya nani e ?</i>	
<i>Africa e.</i>	Oh ! l'Afrique.

Dans « Les immortels » (remastérisé en 1970), Boukaka exécute un requiem pour l'opposant politique marocain Mehdi Ben Barka, exilé à l'étranger en 1963 et assassiné sur le territoire français en octobre 1965. La démarche idéologique de l'auteur consiste donc à relier le destin révolutionnaire de Ben Barka à celui de tant d'autres « martyrs » : les Congolais Lumumba et Simon Kimbangu, l'Argentin Ché Guevara, l'Afro-américain Malcom X (fondateur de l'Organisation de l'unité afro-américaine), le Camerounais Ruben Um Nyobe, le Congolais (Brazzavillois) André Matsoua..., tous assassinés ou morts en prison au nom de la liberté, du nationalisme, du panafricanisme ou de la lutte contre l'oppression occidentale.

Le caractère panafricain de cette intellectualité musicale est telle qu'« en 1969, l'exécution de 'Les immortels' au Festival culturel panafricain d'Alger fut considérée comme l'un des moments les plus embrasés de l'événement », rapporte Stewart (2000:165) (notre traduction). Chanteur politique critique d'avant-garde, Boukaka, qui opposait idéologiquement les leaders politiques en vie à ses modèles morts, fut taxé de subversion au point qu'en 1972 il sera assassiné, dans les circonstances du coup d'État manqué contre le président Marien Ngouabi.

L'intellectualité esthétique du reggae demeure par essence celle de l'engagement et du combat géopolitique pour la liberté et l'unité africaine. Né en Jamaïque, dans la diaspora africaine, le reggae se présente comme un

héritage spirituel de Marcus Garvey. Ce leader afrocentriste du début du vingtième siècle préconisait un retour en Afrique – réel ou spirituel – pour les descendants d'esclaves. Beaucoup de jeunes trouvent un refuge dans cette foi basée sur la religion chrétienne orthodoxe éthiopienne. Le roi d'Éthiopie, Haïlé Sélassié, est considéré comme un dieu vivant. C'est le Ras (prince) Tafari (son prénom). Le ganja (marijuana) est sacré : les rastas en usent pour leurs méditations (Routard 2003).

Considéré comme la bombe explosive du reggae, Bob Marley fut révolutionnaire jusqu'à sa mort en 1981, militant inconditionnel des droits et libertés du Tiers-Monde. Son verbe incisif et sa musique étaient l'arme intellectuelle par laquelle il combattit

pour l'éveil des consciences, la paix et l'unité du continent noir au point qu'il se fit des adeptes en Afrique parmi les fans et les artistes dont le Sud-Africain Lucky Dube, les Ivoiriens Alpha Blondy et Tiken Jah Fakoly, très dressés contre la politique française en Afrique... Et le jeune reggaeman congolais (RDC) Omomba, qui a travaillé pendant trois ans aux côtés de Jimmy Cliff, déclare :

Être rasta c'est suivre un destin panafricain pour défendre l'Afrique afin qu'elle cesse d'être exploitée de manière néocolonialiste. Être rasta, c'est se faire messenger spirituel de la paix et de l'entraide sociale. Et notre moyen de véhiculer ces valeurs est notre musique : le reggae (Cadasse 2003).

Né Seydou Koné, Alpha Blondy marche sur les traces de Bob Marley. Comment alors son intellectuel traite-t-elle des questions de pouvoir d'État, de liberté d'expression, de souveraineté nationale et de libération de l'Afrique ? La chanson « Armée française » (Tehemba 2003) (CD Yitzak Rabin, 1998) est une dénonciation de la présence politico-militaire permanente de la France dans ses colonies d'hier. Ce qui piège les indépendances et favorise la dictature en servant de bouclier au pouvoir des chefs d'État mandarins des Champs Élysées, face à la menace du peuple. D'où ce ras-le-bol de Blondy :

Armée française allez-vous-en !
 Allez-vous en de chez nous
 Nous ne voulons plus d'indépendance sous haute
 Surveillance (2x)
 Nous sommes des États souverains
 Votre présence militaire entame notre souveraineté
 Confisque notre intégrité
 Bafoue notre dignité
 Et ça, ça ne peut plus durer (alors allez-vous en !)

Le combat mené par Alpha Blondy venait récemment de résonner en écho chez ces « jeunes patriotes » d'Abidjan qui prenaient à partie les forces françaises postées dans la capitale ivoirienne en marge de la crise engendrée par les accords de Marcoussis.

Sous le titre « Journalistes en danger (démocrature) » (2002), Alpha Blondy publie un texte à travers lequel il dénonce le meurtre en 1998 de Norbert Zongo, journaliste indépendant burkinabé qui enquêtait sur une affaire dans laquelle était impliqué le frère du président Blaise Compaoré qui lui assura une couverture judiciaire. Ainsi, dit-il :

La démocratie du plus fort est toujours la meilleure
 C'est comme ça
 La démocratie du plus fou est toujours la meilleure
 Ca se passe comme ça

Entre le marteau et l'enclume
Les plumes se barricadent derrière leurs unes
La liberté y a laissé des plumes
Journalistes incarcérés
Journalistes assassinés
Les voix des sans-voix tuées
Tout ça doit changer

L'éducation civique des masses par les médias, en tant que contre-pouvoir, consiste entre autres à dénoncer la supercherie et la perversion du pouvoir en muselant la presse. Ce qui rime avec la « démocratie », terme que Blondy emprunte à Le Pen. « La démocratie » est devenue l'hymne de l'ONG *Journalistes sans frontières*. Et comme dans « Armée française », « Apartheid is Nazism » (1985), « Peace in Liberia » (1992)... , le fait que l'engagement du chanteur déborde de son cadre national est une profession de foi à l'idéal panafricaniste.

Mais Alpha Blondy traite encore plus ouvertement de la question panafricaine dans « Super Powers » (CD Cocody Rock) et « Les imbéciles » (CD *Ytzak Rabin*). À travers le premier titre, conçu et composé dans le contexte de la guerre froide et de l'apartheid, le chanteur milite pour une Afrique afrocentriste et indépendante des superpuissances (KGB, CIA) qui ont confisqué le pouvoir au peuple noir d'Afrique du Sud et veulent souiller la terre (l'Afrique) de leurs armes et bombes nucléaires. Selon Konaté (1987:255-257) qui a publié et commenté le texte original :

Ce titre est en soi un projet politique. Il exerce une action, il affirme une prise de position claire et nette qui engage l'artiste contre les USA et l'URSS qui, non contents de déstabiliser l'Afrique, la dressent contre elle-même tout en lui faisant oublier ses vrais problèmes : autosuffisance alimentaire, paix, progrès. Les superpuissances ne font pas que jouer leur rôle de marchands d'armes, elles s'immiscent également dans des affaires africaines par le biais des pressions politiques et des chantages économiques.

Dans le second, Blondy prouve en des termes incisifs comment les Africains sont des imbéciles :

On a le fer à gogo
Le pétrole à gogo
Le cobalt à gogo

J'insiste, je persiste,
Et je signe
Les ennemis de l'Afrique
Ce sont les Africains

Malgré les richesses
 Agricoles, minières
 Et « minéralières »,
 Nous sommes victimes de l'endettement à
 Croissance exponentielle et baignons dans
 L'économie sous perfusion
 C'est la mondialisation
 De l'économie à sens unique
 Maître à penser !

Réveille-toi Afrique !

L'intelligence de « Les imbéciles » gicle d'un trait dans l'évocation des raisons de l'échec du panafricanisme, à savoir la présence en Afrique des gouvernements vassaux et narcissiques d'une part, et, selon Ngoma Binda, « le contexte de la force inexorable du capital qui constamment et suivant une violence modulée à souhait, émascule la totalité des expériences et tentatives de bifurcation spirituelle de l'Afrique vers son autonomie, sa justice et son 'désir d'être' » (Bitende 2002:186), d'autre part. Par conséquent, des pays africains comme la RDC se meurent pauvres de leurs richesses.

La bombe géopolitique du reggae, Robert Nesta Marley, dit Bob Marley, explosa dans un combat intellectuel révolutionnaire, au travers d'une musique alignée avec loyauté sur la pensée de Marcus Garvey qui, vers 1930, prophétisa la victoire de la négro-rennaissance : « Tournez-vous vers l'Afrique, bientôt un roi noir y sera intronisé (...) » ». Marley composa alors ses œuvres sur la problématique de l'amour universel (« One Love »), du combat des opprimés pour leur droit et leur dignité (« Get up Stand up »), de la réécriture de l'histoire africaine (« Buffalo Soldiers », « Rat Race »), de l'unité de l'Afrique (« Africa Unite »), de l'hypocrisie de l'Occident-Babylone (« Rebel »), du retour réel et/ou métaphysique des Noirs exilés en Afrique-Sion (« Exodus », « Zion Train »), du jeu perfide de l'homme blanc en opposant, divisant les Noirs et en leur vendant des armes pour s'entretuer, de la lutte sans relâche de l'homme noir jusqu'à sa libération totale (Kamba 2003:175-176).

Tirées de *Survival* – considéré comme l'album de solidarité panafricaine et des plus politiques de Marley – les chansons « Zimbabwe » et « Africa Unite » (Marley 2003) nous permettent ici d'appréhender la quintessence de la pensée radicaliste d'un panafricaniste maximaliste, fils de la Diaspora africaine. Invité au Zimbabwe en avril 1980, le jour des festivités de l'indépendance de ce pays, « la dernière fois que le drapeau anglais flottait sous le soleil africain » (notre traduction) (Marley 2003), il exécuta cette chanson à travers laquelle il salua le combat pour la dignité humaine et la souveraineté nationale, condition *sine qua non* pour l'unité africaine. Cet extrait illustre nos propos :

*Every man gotta right
To decide his own destiny
And in this judgment
There is no partiality
So arm in arms, with arms
We will fight this little struggle
'Cause that's the only way
We can overcome our little trouble*

Tout homme a le droit
De décider de sa propre destinée (destin)
Et dans ce jugement
Il n'y a pas de partialité
Ainsi la main dans les mains avec les mains
Nous mènerons cette petite lutte
Parce que c'est la seule voie par laquelle
Nous pouvons surmonter notre petit trouble

*To divide and rule
Could only tear us apart
In everyman chest
There beats a heart
So soon we'll find out
Who is the real revolutionaries
And I don't want my people
To be tricked by mercenaries.*

Diviser pour régner
Ne peut que nous séparer
Dans la poitrine de tout homme
Là bat un cœur
Ainsi bientôt nous trouverons dehors
Qui sont les vrais révolutionnaires
Et je ne veux pas que mon peuple
Soit trompé par les mercenaires.

À travers « Africa Unite », composé dans le contexte des luttes intensives en Angola comme au Zimbabwe, Bob Marley « prêche » l'unité de l'Afrique ou de tous les Africains, même ceux de sa Diaspora, au point, dans une vision eschatologique, de faire de l'Afrique un jardin (*yard*), car :

How good and how pleasant it would be

*Before God and man, yeah
 To see the unification of all Africans, yeah
 As it's been said already let it be done, yeah
 We are the children of the Rastaman
 We are the children of the Higher Man*

Combien bon et combien plaisant cela sera
 Devant Dieu et devant l'homme, oui
 De voir l'unification de tous les Africains, oui
 Comme il a déjà été dit que cela soit fait, oui
 Nous sommes les enfants de Rastaman
 Nous sommes les enfants du plus Grand Homme

Mais le Congolais Noël Ngiama « Werrason » constate avec amertume que la guerre se poursuit et l'Afrique reste désunie. Son message sur la paix et l'unité de l'Afrique vient relayer la pensée de Marley. La tribune à partir de laquelle il prend parole n'est rien d'autre que la scène de Bercy, en septembre 2000. Sa chanson « La paix » se présente donc comme une plaidoirie contre la violence, la haine et la division en Afrique. À titre d'argument d'autorité, il évoque même quelques grands noms de la politique africaine :

Désormais réveillons-nous
 Et soyons mobilisés
 Honorons tous les hymnes de notre indépendance
 (...)

Ces hymnes sacrés
 Sont des grands acquis
 Houphouët-Boigny, Kwame Nkrumah, Anouar el Sadate.

Philanthrope reconnu dans son pays d'origine – ce qui lui a valu le titre d'Ambassadeur de la Paix –, il engage un dialogue parlé avec Manu Dibango au début de la chanson « Croix-Rouge » (CD *Kibuisa mpimpa-Opération dragon*, 2001), traduisant encore ainsi son souci de combattre la misère et la guerre en Afrique :

- Werrason : Dis-moi, grand frère Manu :
 Pourquoi l'Afrique est-elle vouée à la misère ?
 Pourquoi tant de guerres ?
 Pourquoi tant de haine ?
- Manu D. : Et tu sais ? Werrason :
 Il faut déjà que l'Afrique se supporte
 Que l'Africain aime l'Africain

Que l'ethnie de l'un aime l'ethnie de l'autre
Commençons par ça.

Plus loin, Ngiamakanda Werrason s'arrête sur un constat amer : au bout de sa pérégrination à travers l'Afrique, il n'a visionné que le spectacle de l'horreur, de la guerre (*bitumba*). Ainsi milite-t-il pour un cessez-le-feu tout en fustigeant : « L'expérimentation des armes dans le monde/Les champs de batailles en Afrique ». « Pourquoi l'Afrique ? la souffrance et la guerre ? », s'interroge-t-il avant de formuler un vœu : « Nous voulons la paix ! ».

Quatre ans avant Werrason, des chanteurs ou musiciens africains se sont lancés dans une croisade pour la paix, sous les auspices de la Croix-Rouge.

Cinq grands musiciens africains, Yousou N'Dour, Papa Wemba, Jabu Khanyile of Bayete, Lagbaja [et] Lourdes Van-Dunem ont entrepris en 1996 un voyage épique au cœur de quatre conflits qui ensanglantent l'Afrique : le Liberia, l'Angola, la frontière du Soudan et le KwaZulu Natal, où la star du reggae africain Lucky Dube les a accueillis. De ce voyage dans la douleur est né *So Why ?* composé par Wally Badarou, qui en appelle à la réconciliation en Afrique. Ce vibrant appel a été lancé la première fois lors d'un grand concert à Paris en avril 1997 (Extrait de la pochette de la cassette audio du single).

Conclusion : refonder le panafricanisme par l'intelligence de la musique populaire

Sous forme de leçon de la leçon, notre conclusion a l'ambition de souligner que par son aspect réflexif, critique et révolutionnaire sur la société, la musique africaine (de variétés et du showbiz) engagée est une intelligence symbolique et géopolitique qui devrait éclairer l'Afrique sur la voie de la reconstruction de son « nationalisme panafricaniste », dans une unité idéologique afin d'offrir des conditions meilleures de développement à ses États et de former un bloc (États-Unis d'Afrique) face à l'hégémonie des superpuissances occidentales.

La musique a un fort pouvoir suggestif, capable de mobiliser une population, peut-être pas nécessairement en vue de susciter une révolution, mais au moins pour faire germer un désir efficace de changer des choses (Lévesque 2003:159). À la hauteur de l'intellectualité de leurs textes musicaux, nous avons démontré que, forts de leur puissance suggestive et mobilisatrice, les artistes, considérés comme intellectuels populaires et leaders symboliques de l'opinion publique, se sont engagés, au prix de leur vie pour certains, « dans une musique qui sans cesse dénonce les injustices des systèmes politiques peu démocratiques » (Nzumbu 2003), les guerres civiles, les visées hégémoniques de l'Occident pour confisquer les souverainetés nationales et diviser les peuples afin d'empêcher à l'Afrique de s'unir et d'assumer sa destinée, son historicité.

Par ailleurs, comment ne pas voir, par exemple dans le tam-tam ou le tambour, une preuve d'unité culturelle de l'Afrique ? Le djembé, à son tour, instrument des

percussions mandingue, pourra symboliser au départ l'intégration socioculturelle de l'Afrique occidentale¹ avant de fonder celle de toute l'Afrique, tant qu'il est vrai qu'aujourd'hui, débordant son cadre originel, l'art du djembé s'est universalisé au point que l'instrument est devenu, principalement en Occident, « un acteur 'spectaculaire', au sens propre du terme (sic) dans la fonction théâtrale de la représentation (et non plus de la création) » (Djembe 2003).

Au niveau des actions de solidarité africaine, la musique a aussi fait preuve d'engagement notamment à travers différentes initiatives telles que *Tam Tam pour l'Afrique* (Éthiopie) et *Opération Africa* en 1985. À l'image du *We Are the World* américain et sous l'initiative de Manu Dibango, des artistes africains dont Salif Keita, Ray Lema, Souzy Kasseya... ont réalisé un disque dont les recettes de vente devaient aider à combattre la famine meurtrière en Éthiopie. Organisée par le producteur ivoirien Daniel Cuxac, la même année, l'*Opération Africa*, à partir d'Abidjan, donna lieu à deux concerts et un disque, *Africa*, toujours dans le sens de réunir l'argent pour combattre la famine. Plus récemment encore, une autre version de *Tam Tam pour l'Afrique* venait d'être lancée :

Sur l'initiative du Programme des Nations Unies pour le Développement, les artistes africains (Habib Koité, Tiken Jah Fakoly, Youssou N'Dour, Baba Maal, Coumba Gawlo, PBS...) se sont rencontrés à Dakar les 28, 29 et 30 juillet 2003. Leurs Excellences ont été invitées à s'impliquer davantage pour le développement du continent. 8 points portant sur le développement ont été recensés et doivent faire l'objet de composition musicale. Outre le fait que chaque pays doit présenter une chanson, nos illustres artistes battront ensemble le Tam Tam pour l'Afrique (...) » (Mali-Music 2003).

Sur la solidarité panafricaine, les faiseurs de chansons, intellectuels populaires et symboliques, personnages transfrontaliers et cosmopolites, ont plus de leçons à donner que les personnages politiques. L'histoire de la musique populaire moderne des deux Congo démontre déjà une solidarité légendaire entre les deux peuples depuis l'époque mythique de Paul Kamba (Victoria Brazza) et Antoine Wendo (Victoria-Kin) : des artistes de Brazzaville ont évolué à Kinshasa dans des groupes dont ils étaient co-fondateurs ou non. Et les Congolais de Kinshasa à leur tour s'approprièrent la scène musicale brazzavilloise, malgré quelques heurts politiques isolés. Plus tard aussi, l'African Jazz de Kabasele accueillira le grand Manu Dibango pour le bonheur de l'unité africaine. Ce qui a encore été prouvé, toujours autour de Kabasele, dans la formation d'African Team de Paris, regroupant l'Afro-cubain Gonzalo, le Camerounais Manu Dibango, le Congolais de Brazzaville Jean-Serge Essous..., ainsi que les Congolais de Kinshasa : l'Afrique en miniature !

Mieux que les textes juridiques et les chartes, la musique, utilisée à bon escient, est, comme nous l'avons déjà évoqué, une véritable intelligence de convivialité, d'intégration politique, économique, sociale et culturelle dont devraient se servir les leaders politiques africains pour refonder le panafricanisme. Une leçon peut-être déjà comprise lorsque l'on sait que le Festival panafricain de musique (Fespam) se définit comme

une institution de l'OUA. Ainsi a-t-on confié à cet organe, dont le siège se situe à Brazzaville, une mission à caractère culturel et scientifique. Et de août 1996 à août 2003, les thématiques des quatre éditions déjà organisées par le Fespam en sont très éloquentes, à savoir « La musique au service de la paix et du développement » ; « La musique dans la construction de l'unité nationale et de la paix » ; « Mille tambours à l'unisson pour une Afrique sans frontières » ; et « Itinéraires et convergences des musiques traditionnelles et modernes d'Afrique ». Toutes ces rencontres festives et scientifiques autour de la musique africaine constituent des moments de conscientisation à la paix, au nationalisme et à l'idéal panafricaniste.

Outre le Fespam, le Marché des arts du spectacle africain (MASA), se veut une rencontre panafricaine et mondialiste autour du théâtre, de la musique et de la danse. Le Masa qui se tient à Abidjan tous les deux ans, malgré son caractère francophone et néocolonialiste à sa création en 1993 par l'Agence intergouvernementale de la francophonie, « est devenu depuis mars 1998 un programme international de développement des arts vivants africains, [ayant] pour finalité la promotion des œuvres et des artistes africains et leur intégration dans les circuits de diffusion internationaux, en vue de contribuer au développement économique et socioculturel de l'Afrique ». Il se veut aussi « l'unique projet artistique qui associe un marché de spectacle, un forum de professionnels et un festival » (Masa 2003). Néanmoins, il faudrait relever que la philosophie d'unir l'Afrique par sa culture et sa musique remonte au Festival des arts nègres de Dakar (1966), au Festival Panafricain d'Alger (1969), et à celui des arts et de la culture négro-africaine de Lagos (1977).

L'Afrique fragilisée par les idéologies divergentes (progressistes ou marxistes et libérales ou néocolonialistes), les forces hégémoniques extérieures et intérieures, les dictatures, les guerres, les nationalismes étriqués, les particularismes tribaux... doit se mettre à l'écoute de son intelligence musicale critique pour refonder son projet d'unification sociale, politique, économique, culturelle, idéologique afin de prétendre à un partenariat juste dans la mondialisation. Et dans le contexte de cette mondialisation, il n'est pourtant pas question de former une Afrique afrocentriste, mais plutôt une Afrique plurielle et forte, consciente de ses particularités et de ses potentialités. Comme projet panafricaniste, l'Union Africaine, qui venait de se mettre en route, devra donc écouter les lyrismes et sons critiques de ces chanteurs et musiciens socialement engagés pour le développement national et continental.

Note

1. Lire, pour de plus amples informations, « Le Tambour comme support d'affirmation culturelle en Afrique et dans la Diapora », « Le Diembé, facteur d'intégration régionale », communications présentées respectivement par les professeurs Alphonse Ondonda et Adépo Yapo (adepoyapo@yahoo.fr) au symposium de la troisième édition du Festival panafricain de musique, à Brazzaville, du 5 au 9 août 2001.

Références et sources électroniques sélectives

- Bemba, S., 1984, *Cinquante ans de musique du Congo-Zaïre (1920-1970). De Paul Kamba à Tabu-Ley*, Paris, Présence Africaine, 188p.
- Bitende Ntotila, 2002, « Le panafricanisme et la mondialisation », *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines*, Volume II-III, Université de Kinshasa, Kinshasa, PUK, pp.185-2001.
- Bourdieu, P., 1993, *Questions de sociologie*, Tunis, Cérès Productions, 65p.
- Cadasse, D., 2003, « Congo rasta. La communauté rasta du Congo gardienne de la tradition », www.afrik.com/article6552.html. 28 septembre 2003.
- Chatelet, F., « *Intellectuel et société* », www.arfe-cursus.com/intello.htm. 4 octobre 2003.
- Decraene, P., 1974, « *Le panafricanisme* », *Encyclopaedia Universalis*, Volume XII, Editeur à Paris, pp.465-467.
- Gergely, J., 1990, « *Regards sur la musique hongroise contemporaine* », *Critique, Budapest entre l'Est et l'Ouest*, n° 517-518, pp. 527-547.
- Djembé, 2003, www.djembe.com
- Henry, L.B., 1989, « Éloge des intellectuels », *French Review*, Volume 62, n° 3, www.lilianelazar.com/books/eloges_des_intellectuels/review.htm. 12 octobre 2003.
- Kamba, M.E., 2003, « Bob Marley, le reggae et la musique congolaise », Impact de la musique dans la société congolaise contemporaine, Actes des Sixièmes Journées Philosophiques du Philosophat Saint-Augustin, 19-21 décembre 2002, Kinshasa, pp.173-179.
- Konaté, Y., 1987, *Alpha Blondy. Reggae et société en Afrique Noire*, Abidjan-Paris, Ceda-Karthala, 295 p.
- Lange, A., 1986, *Stratégies de la musique*, Liège, Édition Mardaga, Collection Création & Communication, 429p.
- Le Monde diplomatique*, 2002, www.monde.diplomatique.fr. juillet
- Lévesque, P., 2003, « Discours d'ouverture », *Impact de la musique dans la société congolaise contemporaine*, Actes des Sixièmes Journées Philosophiques du Philosophat Saint-Augustin, 19-21 décembre 2002, Kinshasa, pp.15-19.
- Mali-Music, 2003, « Tam Tam pour l'Afrique », www.mali-music.com. 26 septembre 2003.
- Marley, 2003, www.bobmarley.com. 26. septembre.
- Martens, L., 1994, « Panafricanisme et marxisme-léninisme », Rapport présenté au 7e Congrès Panafricain, Kampala, www.marx.be/FR/doc/panafricanisme.htm. 12 octobre 2003.
- Morel, F., 1997, « Société : intellectuels, qui êtes-vous ? », Entretien avec Louis Bodin, www.regards.fr/archives/1997/199709/199709cit05.html. 12 octobre 2003.
- Mwayila, Tshiyembe, 2002, « Difficile gestation de l'Union africaine », www.monde-diplomatique.fr/2002/07/TSHIYEMBE/16697. 31 octobre 2003.
- Nzumbu, J., « Pour une musique engagée », www.congovision.com/dossier1.html. 9 octobre.
- Routard.com, éd., 2002, « Le reggae. Un cœur qui bat depuis quarante ans », www.routard.com/mag_dossiers.asp?id_dm=10. 15 octobre 2003.

- Saka, P., 1998, *La chanson française à travers ses succès*, Paris, Librairie Larousse, p.1 de la préface, 351p.
- Stewart, G., 2000, *Rumba on the River. A History of the Popular Music of the Two Congos*, New York-London, Verso, 436p.
- Tehamba, Tukende, 2003, « Alpha Blondy et la remise en question de l'État en Afrique », *Mouvements et Enjeux Sociaux*, N° 10, Kinshasa, pp.17-34.
- Zorgibibe, C., 1986, *Les organisations internationales*, Presses Universitaires de France, Paris, Presses Universitaires de France, Collection « Que sais-je ? », 125 p.

