



HAL
open science

L'hégémonie politique à l'épreuve des musiques urbaines à Luanda, Angola

Chloé Buire

► **To cite this version:**

Chloé Buire. L'hégémonie politique à l'épreuve des musiques urbaines à Luanda, Angola. Politique africaine, 2016, 141, pp.53-76. 10.3917/polaf.141.0053 . halshs-02156805

HAL Id: halshs-02156805

<https://shs.hal.science/halshs-02156805>

Submitted on 14 Jun 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

L'hégémonie politique à l'épreuve des musiques urbaines à Luanda, Angola

Chloé Buire

Université de Durham, département de géographie Les Afriques dans le monde (LAM), Sciences Po Bordeaux

Abstract: When urban music challenges political hegemony in Luanda, Angola. Based on ethnographic fieldwork in Luanda and on an analysis of urban culture, this paper questions the reception of popular music amongst Luanda's youth nowadays. It starts off from a recent piece of news: in June 2015, fifteen young activists were arrested and accused of preparing a coup against the president after debating principles of pacific resistance. The paper suggests that these arrests are symptomatic of the mechanisms of domination used by the ruling party and above all of their ambivalence. Without predicting the end of Angola's authoritarian regime, the emergence of a musical underground since the end of the civil war illustrates the contradictions of an hegemonic system, which, in order to maintain popular consent, opens new spaces of contestation that are reshaping the Angolan public sphere, especially since the drop in oil prices that started in 2014. 1.

Résumé : Fondé sur un travail d'immersion ethnographique à Luanda et sur une analyse de la culture populaire urbaine, cet article interroge la réception des musiques actuelles par la jeunesse luandaise. Il part d'un fait d'actualité : en juin 2015, quinze jeunes activistes qui débattaient des principes de résistance pacifique ont été arrêtés et accusés de préparer un coup d'État. L'article défend l'idée que ces arrestations sont emblématiques des mécanismes de domination du parti au pouvoir et surtout de leur ambivalence. Sans annoncer la fin du régime autoritaire en Angola, l'émergence d'une scène musicale *underground*, depuis la fin de la guerre civile, illustre en effet les contradictions d'un système hégémonique qui, pour entretenir le consentement populaire, ouvre malgré lui des espaces de contestation qui redéfinissent l'espace public angolais depuis la chute des prix du pétrole en 2014.

Vocês dizem que precisamos de música p'ra esquecer, que já sofremos demais

[...]

Música é parte da constituição do ser humano e é parte importante da identidade de qualquer país.

O que os artistas dizem reflete em certa medida a mentalidade do povo e o seu modo de vida, influenciando assim a dinâmica da sociedade.

Vous dites que nous avons besoin de musique pour oublier, que nous avons déjà trop souffert

[...]

La musique fait partie de la constitution
de l'être humain et elle est une partie
importante de l'identité de n'importe
quel pays.

Ce que les artistes disent reflète
dans une certaine mesure la mentalité
du peuple et son mode de vie, influençant ainsi la dynamique de la société.

(Conjunto Ngonguenha, « Colagem » [Extrait], 2004. Traduction de l'auteure.)

Le 20 juin 2015, treize jeunes Angolais, qui s'étaient réunis pour étudier les principes de résistance pacifique du politologue Gene Sharp¹, sont arrêtés par la police à Luanda. Les autorités parlent de « tentative de coup d'État » et placent immédiatement les treize jeunes (âgés de 19 à 33 ans) en détention provisoire. Dans les jours qui suivent, deux autres suspects sont interpellés. Pour la société civile angolaise, les arrestations ne sont rien d'autre qu'une manœuvre politique visant à détourner l'attention du public de la crise socioéconomique qui secoue le pays, suite à la chute des prix du pétrole depuis la fin de 2014. Nul ne croit à la culpabilité d'une poignée d'étudiants, d'artistes et de professeurs pour détrôner le régime fortement militarisé de Luanda. Les conditions de leur détention (cellules d'isolement, obstacles aux visites des familles et des avocats) attirent rapidement l'attention des défenseurs des droits de l'homme qui dénoncent la nature politique de leur emprisonnement².

Parmi les détenus, figure le rappeur Luaty Beirão, *alias* Ikonoklasta. Célèbre pour sa plume engagée et son humour décapant, l'artiste est également bien connu des services de police angolais qui l'ont maintes fois menacé, arrêté et battu pour être l'une des figures de proue du

¹ Le livre de Sharp, intitulé *From Dictatorship to Democracy. A Conceptual Framework for Liberation* a été publié pour la première fois en 1994 à Bangkok par le Committee for the Restoration of Democracy in Burma. Réédité maintes fois, il a été traduit en plus de trente langues. Cet ouvrage a notamment inspiré le politologue angolais Domingos da Cruz, dont le court texte *Ferramentas para destruir o ditador e evitar nova ditadura* servait de fil conducteur aux débats des activistes arrêtés. Da Cruz le sera lui-même deux jours plus tard.

² Amnesty International, « Angola : Detained Activists Must Be Immediately Released » [en ligne], *Amnesty international*, 22 juin 2015, <www.amnesty.org/en/latest/news/2015/06/angola-detained-activists-must-be-immediately-released/>, consulté le 23 mars 2016.

mouvement dit « révolutionnaire » (abrégé en *revú*) qui a émergé en 2011 pour exiger la destitution du président dos Santos, au pouvoir depuis 1979³.

Le 6 octobre, l'acte d'accusation est enfin publié. Les quinze pages affirment que la lecture de Gene Sharp constitue un « acte préparatoire visant à destituer le président dos Santos et autres organes de souveraineté ». Cette « preuve » extrêmement ténue ravive l'indignation des milieux d'opposition, rejoints cette fois dans leurs protestations par les médias internationaux après plus de quinze jours de grève de la faim d'Ikonoklasta. La pression est à son comble lorsque des figures historiques du parti au pouvoir, le Mouvement populaire de libération de l'Angola (Movimento Popular de Libertação de Angola, MPLA)⁴, s'associent aux familles des *revús* dans des veillées solennelles devant des églises de Luanda. Au même moment, une nouvelle loi est adoptée dans la plus grande discrétion et les jeunes sont finalement assignés à résidence à la veille de Noël. Depuis, le procès stagne, les activistes sont toujours en résidence surveillée, la révolution n'a pas eu lieu mais jamais encore, le régime n'avait connu d'attaques si directes venues de milieux si variés, tant sur le plan national qu'international. Qu'est-il donc arrivé au miracle angolais ? Comment le vernis de la normalisation démocratique des années 2000 a-t-il pu s'effriter en quelques mois seulement ?

Cet article suggère que la transformation d'un artiste de rap en icône politique d'une nouvelle génération d'Angolais n'est pas un simple fait d'actualité mais bien le symptôme d'un système hégémonique en perte de vitesse. L'analyse des musiques urbaines, qui se développent à Luanda depuis la fin du régime de parti unique au début des années 1990, montre en effet les ambiguïtés de ce système. Alors que la domination politique s'ancre dans la culture populaire, elle est aussi la cible de dénonciations frontales issues de cette même culture. En brisant les tabous hérités du passé tumultueux de l'Angola, les rappeurs actuels ont ouvert une brèche dans l'hégémonie du MPLA.

3 Ikonoklasta avait notamment appelé son public à descendre dans la rue le 7 mars 2011 pour protester contre le Président. La police avait arrêté tous les manifestants avant leur regroupement. Cette manifestation avortée révéla au grand jour les restrictions anti-démocratiques maintenues par le régime angolais depuis la fin de la guerre civile. Voir J. Lima, « Des “Printemps arabes” à la “nouvelle révolution” en Angola. Mobilisation et contestation politique dans l'après-guerre », *Afrique contemporaine*, vol. 245, n° 1, 2013, p. 23-36.

4 Le MPLA a pris le pouvoir à Luanda lors de l'indépendance en 1975 et ne l'a plus quitté depuis. Mouvement de libération dans la lutte coloniale (1961-1975), le MPLA est devenu le parti unique à la tête du régime socialiste (1975-1992). Vainqueur de la guerre civile en 2002, le MPLA s'est imposé sans difficulté aux élections générales de 2008 puis de 2012, permettant à son leader, José Eduardo dos Santos, d'obtenir son premier mandat démocratique après plus de trente ans à la tête de l'État.

Fondé sur un travail d'immersion ethnographique à Luanda (2011-2015) et sur une analyse de la culture populaire urbaine à travers les réseaux sociaux, cet article interroge la réception des musiques actuelles parmi la jeunesse luandaise. Dans cette perspective, il ne s'agit pas de proposer une ethnographie de la production musicale ou de retracer la genèse d'un hypothétique mouvement social mais, plus modestement, de comprendre en quoi les musiques urbaines sont révélatrices des tensions politiques de l'après-guerre. Cette contribution se structure en trois temps. En premier lieu, j'analyse comment la « reconversion autoritaire⁵ » des années 1990 a créé les conditions d'émergence de nouveaux courants musicaux ancrés dans une économie de la débrouille et appréciés par un public moins marqué par les tabous politiques que les générations précédentes. Le deuxième moment de l'analyse expose plus avant les ambivalences d'une énergie musicale brutale et d'une esthétique postsocialiste souvent grinçante. Entre célébration du ghetto et odes débridées au consumérisme, le kuduro, mélange de techno et de rythmes africains, emblématique de l'après-guerre, incarne les paradoxes d'un pays qui, à peine sorti de trente ans de guerre civile, veut s'imposer comme l'eldorado économique du nouveau millénaire. L'abîme grandissant entre les chanteurs soutenus par le régime et ceux enfermés dans la marginalité chronique exprime toutefois l'idée d'une scène *underground* sur laquelle le MPLA n'aurait pas prise.

Cette scène extrêmement mobile et peu formalisée, dont Ikonoklasta est issu, sera l'objet de la troisième partie. Bien que dominé par des rappeurs, cet *underground* se caractérise moins par un style musical uniforme que par une volonté « d'intervention sociale », inspirée par les Printemps arabes et plus récemment par la chute de Blaise Compaoré sous la pression populaire au Burkina Faso. Les prises de position critiques de ces artistes deviennent la toile de fond d'un bouillonnement contestataire qui commence à éclater en 2011 et culmine aujourd'hui avec l'affaire des *revús*⁶.

Les musiques urbaines angolaises, reflets de la « reconversion

5 D. Péclard, « Les chemins de la “reconversion autoritaire” en Angola », *Politique africaine*, n° 110, 2008, p. 5-20.

6 Le 28 mars 2016, les jeunes activistes ont finalement été reconnus coupables « d'actes préparatoires en vue d'une rébellion » et « d'association de malfaiteurs » et condamnés à des peines allant de deux à huit ans de prison. Luaty a été désigné comme l'un des leaders du groupe et condamné à cinq ans et six mois de prison.

autoritaire » de l'Angola

Si l'Angola reste un « parent pauvre » des études africaines, les grands traits de son économie politique ont été bien décrits⁷. Il s'agit d'un état formé dans et par l'autoritarisme, d'abord sous le régime colonial fasciste de Salazar, puis dans la paranoïa guerrière marquée par l'idéologie socialiste du MPLA et les tendances totalitaires de l'Union nationale pour l'indépendance totale de l'Angola (União Nacional Para a Independência Total de Angola, Unita)⁸. La fin de la guerre en 2002 a marqué un tournant, mais pas une mise à bas de cette matrice autoritaire, d'où l'idée d'une « reconversion » proposée par Didier Péclard⁹. L'ouverture économique, le boom pétrolier, les besoins de reconstruction, le monopole politique du MPLA ont à la fois confirmé cette matrice en permettant au MPLA d'étendre son champ de contrôle tout en ouvrant, en parallèle, de nouveaux espaces de questionnement de l'hégémonie, et donc obligeant le régime à revoir ses outils de domination.

« [...] la paix consacre l'aboutissement du long processus de concentration des pouvoirs [...]. Avec la défaite militaire de l'Unita et son effacement politique, on est donc passé, ou revenu, d'une bipolarisation extrême à une logique d'hégémonie (mono)partisane, dans laquelle la confusion entre parti, État et administration, très forte durant la période de parti-État (1975/1977-1987) et qui n'a pas cessé avec l'avènement du multipartisme au début des années 1990, est savamment entretenue¹⁰ ».

Pour lire l'Angola d'aujourd'hui, il faut donc prendre la mesure de la « reconversion d'un pouvoir dictatorial de parti unique en pouvoir hégémonique autoritaire adapté au multipartisme¹¹ ».

Les subtilités du pouvoir hégémonique illustrées par la production musicale des

7 Pour une analyse détaillée de la période postcoloniale jusqu'à la fin de la guerre, voir C. Messiant, *L'Angola postcolonial. Tome 1 : Guerre et paix sans démocratisation*, Paris, Karthala, coll. « Les Afriques », 2008. Pour une vue générale de l'après-guerre, voir R. Soares de Oliveira, *Magnificent and Beggar Land. Angola Since the Civil War*, Londres, Hurst & Co, 2015.

8 L'Unita est un mouvement de libération nationaliste, concurrent du MPLA pendant la guerre contre les Portugais.

9 D. Péclard, « Les chemins de la “reconversion autoritaire”... », art. cité.

10 *Ibid.*, p. 12-13.

11 C. Messiant, *L'Angola postcolonial. Tome 2 : Sociologie politique d'une oléocratie*, Paris, Karthala, coll. « Les Afriques », 2009, p. 356.

années 1960-1980

Parler de logique hégémonique implique une lecture de la domination politique dans ses ambiguïtés entre, d'une part, le couple gramscien d'imposition idéologique par le haut et consentement spontané par le bas et d'autre part, entre la volonté d'obéir et les désirs d'émancipation des masses. Pour reprendre les termes de Béatrice Hibou, « la violence et la peur » qui caractérisent les régimes autoritaires sont en effet d'autant plus puissantes qu'elles s'insèrent « dans le quotidien - dans les dispositifs les plus insignifiants et les pratiques les plus banales¹² ». Moins que de chercher à établir les canaux formels de la discipline partisane, cet article entend donc montrer l'extrême porosité entre le contrôle politique direct exercé par l'oligarchie et la diffusion du consentement populaire. Cet entremêlement entre « le pouvoir » (*o poder*) et « le peuple » (*o povo*) a été particulièrement bien décrit par Jon Schubert¹³. Étoffant l'expression courante de « système » (*o sistema*), Schubert montre les jeux de coproduction de l'hégémonie du MPLA à Luanda à travers une culture de l'immédiatisme et de l'ostentation, source d'obligations mutuelles extrêmement fortes au sein des réseaux de parenté.

Le présent article poursuit l'analyse de Jon Schubert en se concentrant sur les musiques urbaines comme champs de bataille symbolique où le consentement populaire est constamment renégocié, à l'image des cultures populaires décrites par John Fiske dans le contexte britannique des années 1980.

« Le consentement doit être constamment gagné et re-gagné, car la situation matérielle et sociale des gens ordinaires les renvoie sans cesse aux inconvénients de la subordination et menace donc la classe dominante [...]. L'hégémonie [...] est basée sur une contradiction permanente entre l'idéologie et la réalité sociale des dominés, faisant de cette interface le lieu inévitable d'une lutte idéologique¹⁴ ».

L'« inévitable lutte idéologique », à laquelle doit se livrer le MPLA pour maintenir son contrôle en Angola, n'est pas chose nouvelle. Dans son livre *Intonations. A Social History of Music and Nation in Luanda*, Marissa Moorman montre le rôle-clé joué par les musiciens dans la mobilisation anticoloniale des années 1960, puis leur récupération par le parti unique dès la fin

12 B. Hibou, *Anatomie politique de la domination*, Paris, La Découverte, 2011, p. 17-18.

13 J. Schubert, « *Working the System* » : *Amnesia, Affect and the Aesthetics of Power in the « New Angola »*, thèse de doctorat d'anthropologie politique, Édimbourg, Université d'Édimbourg, 2014.

14 J. Fiske, « British Cultural Studies and Television », in R. Allen (dir.), *Channels of Discourse, Reassembled. Television and Contemporary Criticism*, Londres, Routledge, 1987, p. 219. Traduction de l'auteur.

des années 1970¹⁵. Décrivant les nuits de fêtes dans les périphéries urbaines réservées aux « indigènes » à la fin de la période coloniale (les *musseques*), Moorman dessine l'émergence d'une identité collective angolaise (*angolanidade*) qui sera au cœur des revendications nationalistes du MPLA. Elle montre comment le parti a ensuite mobilisé les canaux de cette culture populaire pour réduire la nation au parti unique dans un effort d'ingénierie culturelle très performant.

Au-delà d'une écriture réjouissante faisant revivre au lecteur l'âge d'or de la musique angolaise, le livre de Moorman tisse le lien qui unit musique et politique dans le contexte angolais. Si dans la période 1961-1975, les artistes font déjà face à la censure, l'emprisonnement, voire la déportation par la police secrète salazariste, la surveillance des pratiques culturelles tourne au tragique après l'indépendance. Moorman plonge dans l'une des pages les plus sombres de l'histoire postcoloniale en revenant sur les événements de mai 1977. Alléguant une tentative de coup d'État de la part d'une faction interne du MPLA, le jeune parti-État opéra une purge massive. Des procès sommaires conduisirent à l'exécution des cadres tombés en disgrâce auprès du président Neto¹⁶. Parmi les victimes des exécutions, figurent Artur Nunes, David Zé et Urbano de Castro, trois chanteurs-compositeurs dont les chansons ont accompagné la lutte pour l'indépendance. La purge n'a donc pas seulement visé les politiciens. L'élimination d'idoles populaires a envoyé un message clair aux Angolais : l'indépendance n'était pas à mettre dans les mains du peuple ; désormais ce serait un leadership resserré autour de la personne du président de la République qui dicterait la direction à suivre¹⁷. Quelques mois plus tard, le MPLA devient « parti des travailleurs » et adopte un socialisme orthodoxe très autoritaire.

15 M. J. Moorman, *Intonations. A Social History of Music and Nation in Luanda, Angola, from 1945 to Recent Times*, Ohio, Ohio University Press, 2008.

16 Bien que le chef d'accusation ne soit pas sans rappeler les événements actuels, il faut se garder de comparer la vague d'exécutions politiques qui ont suivi le 27 mai 1977 avec l'affaire des prisonniers politiques en cours. Dalila Cabrita et Álvaro Mateus estiment à plus de 15 000 le nombre de personnes disparues entre 1977 et 1979 : D. C. Mateus et A. Mateus, *Purga em Angola : o 27 de maio de 1977*, Lisbonne, Texto, coll. « Textos de História », 2009. Voir également L. Pawson, *In the Name of the People. Angola's Forgotten Massacre*, Londres, I. B. Tauris & Co, 2014.

17 J.-M. Mabeko-Tali, « Jeunesse en armes. Naissance et mort d'un rêve juvénile de démocratie populaire en Angola en 1974-1977 », in M. Gomez-Perez et M. N. Leblanc (dir.), *L'Afrique des générations. Entre tensions et négociations*, Paris, Karthala, 2012, p. 301-358.

L'Angola plonge dans ce qui est depuis décrit comme une « culture de la peur » (*cultura do medo*), qui paralyse les voix dissidentes jusqu'à aujourd'hui¹⁸.

Pour Marissa Moorman, le 27 de Maio marque le « hiatus », « l'usurpation » par l'État des espaces musicaux si dynamiques à la fin de la période coloniale. La purge signe l'avènement d'une industrie musicale non seulement politisée « par le haut », selon les priorités partisans et les urgences militaires du MPLA, mais également durablement marquée par l'autocensure des musiciens. Les chansons de propagande des années 1980 sont connues de tous et participent du « prestige historique » décrit par Antonio Gramsci pour définir l'hégémonie sociale : « Le consentement “spontané” accordé par les masses populaires [...] au groupe dominant [...] est “historiquement” produit par le prestige (et par conséquent, la confiance en soi) dont jouit le groupe dominant du fait de sa position et de sa fonction dans le domaine de la production¹⁹ ».

Les musiques populaires issues des *musseques* de Luanda sont donc à la fois fortement liées à l'imaginaire national angolais depuis la lutte anticoloniale et profondément marquées par des décennies de censure et de propagande. Les pages qui suivent analysent les conséquences de ce double héritage sur la production musicale actuelle.

Les mutations de l'économie musicale dans les années 1990-2000

La thèse de la « reconversion autoritaire » insiste sur l'ambivalence des mutations de la période 1992-2008. Comme l'explique Didier Péclard, l'ouverture de façade au multipartisme, au début des années 1990, n'a pas fait disparaître la « tradition autoritaire de l'exercice du pouvoir » mais cela n'empêche pas pour autant l'ouverture de « nouveaux espaces de contestation » avec l'émergence d'une sphère culturelle plus autonome liée au développement de l'entreprise privée²⁰.

Cette ouverture s'est notamment manifestée par l'influence grandissante de nouveaux univers musicaux. Après la fièvre zouk, qui donna naissance à la kizomba dans les années 1980, le hip-hop américain et bientôt la techno européenne accélèrent le tempo et posent les bases des *batidas* (rythmes, battements), élaborés à partir de rythmes traditionnels remixés.

18 *Ibid.* ; J. Schubert, *Working the System...*, *op. cit.*

19 A. Gramsci, *Selections from Prison Notebooks*, Londres, Lawrence & Wishart, 1971, p. 145. Traduction de l'auteure.

20 D. Péclard, « Les chemins de la “reconversion autoritaire”... », art. cité, p. 8.

D'un point de vue matériel, l'essor des importations permet l'arrivée de nouveaux produits. Les technologies numériques facilitent l'enregistrement et le mixage²¹. Des compilations artisanales sur cassettes et CD circulent de la main à la main, mixant les performances de MC (*master of ceremony*) sur- voltés sur des *batidas*. C'est l'explosion du kuduro. Cette nouvelle techno angolaise deviendra rapidement la signature du renouveau de l'Angola.

De façon plus structurale, la fin de l'économie planifiée et du rationnement imposé par le parti-État précipite l'informalisation de tous les échanges. Les marchés de rue se généralisent, les taxis collectifs envahissent Luanda. António Tomás a montré le rôle du grand marché de Roque Santeiro et du réseau de taxis collectifs pour la création d'un espace culturel urbain échappant au contrôle du ministère de la Culture et de la Radio nationale²². Les artistes eux-mêmes parlent d'un « circuit fermé » (*circuito fechado*) qui, bien que profondément connecté aux courants musicaux globaux tels que le hip-hop ou la techno, repose avant tout sur la débrouille des musiciens locaux qui se font tour à tour producteurs, diffuseurs et organisateurs d'événements²³. Si la kizomba gagne ses lettres de noblesse dans les réseaux internationaux de danses afro-latines et que le kuduro conquiert les boîtes de nuit de New York, Paris ou Berlin, ces musiques urbaines gardent de profondes racines dans l'économie dilapidée des *musseques* de Luanda et dans le vide laissé par le démantèlement du socialisme angolais. Pour Tomás, « l'émergence du kuduro a fait partie intégrante de la reconfiguration de la société angolaise, en se positionnant comme une infrastructure, totalement distincte des médias nationaux²⁴ ».

La jeunesse luandaïse : un public en quête de renouveau culturel

Aux nouvelles conditions économiques se greffe la fin de la guerre froide qui apporte de nouvelles opportunités de circulation, renforçant les liens de la diaspora avec le pays. Les Luandaïses nés dans les années 1980 sont les premiers à en profiter et beaucoup partent étudier à l'étranger. Nadine Siegert voit dans cette jeunesse mobile et métropolitaine une nouvelle

21 G. Sheridan, « Fruity Batidas : the Technologies and Aesthetics of Kuduro », *Journal of Electronic Dance Music Culture*, vol. 6, n° 1, 2014, p. 83-96 ; B. Lebrave, « Kuduro is dead !?! » [en ligne], *Akwaaba Music*, 16 décembre 2011, <www.akwaabamusic.com/blog/kuduro-is-dead/>, consulté le 23 mars 2016.

22 A. A. Tomás, « Refracted Governmentality : Space, Politics and Social Structure in Contemporary Luanda », thèse de doctorat de philosophie, New York, Université Columbia, 2012 ; A. A. Tomás, « Becoming Famous : Kuduro, Politics and the Performance of Social Visibility », *Critical Interventions*, vol. 8, n° 2, 2014, p. 261-275.

23 M. J. Moorman, « Anatomy of Kuduro : Articulating the Angolan Body Politic after the War », *African Studies Review*, vol. 57, n° 3, 2014, p. 21-40 ; G. Sheridan, « Fruity Batidas... », art. cité.

24 A. A. Tomás, « Becoming Famous... », art. cité, p. 7. Traduction de l'auteure.

« génération de l'utopie²⁵ », en référence au roman éponyme de Pepetela²⁶. Dans *A Geração da Utopia*, l'écrivain angolais décrit les espoirs déçus de sa génération, celle des nationalistes angolais exilés en Europe pendant la guerre coloniale qui, après avoir rejoint leur patrie nouvellement indépendante, ont vu leurs idéaux socialistes se dissoudre dans la guerre civile, l'autoritarisme et le népotisme. Pour Siegert, le boom culturel des années 2000 marque la naissance d'une nouvelle génération d'artistes « qui ne se contentent pas de travailler à partir des traces visuelles de l'histoire mais qui les redéfinissent avec créativité²⁷ ».

L'idée d'une réinvention de l'angolanité est effectivement très présente dans les discours locaux. Plusieurs collectifs aiment à se présenter comme les porte-parole de leur génération, quand bien même ils ne représentent qu'une minorité aux objectifs artistiques singuliers. On peut citer comme exemple le collectif *Geração Oitenta* (Génération 80), qui a réuni les témoignages de vétérans de la lutte pour l'indépendance dans un documentaire nuancant le récit officiel monopartisan de la libération. Le terme de « génération » a également été utilisé par les *revús*. Ce groupe à géométrie variable, qui refuse d'identifier un leader parmi eux et rejette les partis politiques, s'est fait connaître sur la toile depuis mars 2011, à travers son blog dénonçant les pratiques inconstitutionnelles du régime²⁸. En complément de leur activisme en ligne et dans les rues de Luanda, les *revús* ont créé un DVD intitulé *A Geração da Mudança* (La génération du changement), indice, là encore, d'un positionnement stratégique (à défaut d'être réaliste) en tant que représentants de toute une génération²⁹.

La reconversion autoritaire des années 1990-2000 représente donc un tournant majeur dans l'imaginaire politique et culturel angolais. Au-delà de la date symbolique des accords de paix de 2002, c'est en effet l'hégémonie politique du MPLA qui se trouve remodelée, à la fois

25 N. Siegert, « Luanda Lab – Nostalgia and Utopia in Aesthetic Practice », *Critical Interventions*, vol. 8, n° 2, 2014, p. 176-200.

26 Pepetela, *A Geração da Utopia*, Lisbonne, Don Quixote, 1992.

27 *Ibid.*, p. 192. Traduction de l'auteure.

28 Le blog (<www.central7311.net>, en référence à la première tentative de manifestation le 7 mars 2011) documente principalement la répression des manifestations dont les *revús* sont les premières victimes mais s'intéresse également à des sujets sociaux plus larges tels que le suivi du processus électoral de 2012 ou la démolition brutale des quartiers non planifiés.

29 Central Angola 7311, « A Geração da Mudança. O despertar de uma geração anestesiada » [en ligne], *YouTube*, 2013, <www.youtube.com/user/Central7311>, consulté le 23 mars 2016. Le DVD collectionne les preuves visuelles de la violence policière en Angola. Il est accessible en ligne et distribué gratuitement par les membres de la Central dans le pays et dans la diaspora.

renforcée grâce aux nouvelles bases économiques acquises par la nomenklatura pétrolière et légitimée par un nouveau discours national centré sur la paix et l'utopie de la reconstruction miraculeuse. L'avènement d'un discours sur une « nouvelle génération » d'Angolais moins conditionnée par la rhétorique belliciste des années 1975-1990 laisse pourtant entrevoir des brèches dans le « consentement spontané » des Angolais. Les musiques urbaines actuelles révèlent ces tensions de façon exemplaire.

Les musiques populaires dans les filets de l'ordre institutionnel

J'ai évoqué l'apparition du kuduro dans les marchés et les taxis informels de Luanda au cours des années 1990. Cette seconde partie entre dans le détail de ce véritable phénomène social qui s'est imposé dans les années 2000-2010 comme la bande-son de l'après-guerre. Le kuduro (littéralement « cul dur »), tel qu'on le connaît aujourd'hui, associe des rythmiques accélérées (140 battements/minute) au *flow* extrêmement énergique d'un MC et à des danses virtuoses mélangeant mouvements de break-dance et théâtralité exagérée³⁰. Dans cet « assemblage³¹ » l'idée de performance est fondamentale. Au-delà de sa signature musicale et rythmique, le kuduro est à la fois le reflet et le catalyseur d'un système sociopolitique plus large.

Un petit corpus scientifique s'est récemment formé autour du kuduro. Les aspects esthétiques et technologiques ont été bien analysés par Garth Sheridan (point de vue musicologique) et Stefanie Alisch et Nadine Siegert (approche kinésique)³². António Tomás et Marissa Moorman ont, quant à eux, discuté l'articulation du kuduro avec l'économie politique contemporaine³³.

La définition même du kuduro reste toutefois source de controverses. Plusieurs DJ se disputent la paternité du genre³⁴. Les *bifes* (joutes verbales opposant les *kuduristas*) font d'ailleurs partie intégrante des concerts dans les *musseques* et sont souvent mixés dans les chansons. La suite de l'analyse prend donc le kuduro comme un point d'entrée pour appréhender la dialectique

30 N. Siegert, « Luanda Lab... », art. cité, p. 192.

31 A. A. Tomás, « Becoming Famous... », art. cité, p. 2.

32 S. Alisch et N. Siegert, « Grooving on Broken : Dancing War Trauma in Angolan Kuduro », in L. Bisschof et S. Van de Peer (dir.), *Art and Trauma in Africa. Representations of Reconciliation in Music, Visual Arts, Literature and Film*, Londres, I. B. Tauris, 2013, p. 50-68 ; G. Sheridan, « Fruity Batidas... », art. cité.

33 M. J. Moorman, « Anatomy of Kuduro... », art. cité ; A. A. Tomás, « Becoming Famous... », art. cité. Voir également C. Buire et A. Simetière, « Les désirs d'être du hip-hop à Luanda. Par-delà les clichés de l'Atlantique noir », *Géographie et cultures*, n° 76, 2010, p. 81-97.

34 Voir M. J. Moorman, « Anatomy of Kuduro... », art. cité.

entre pouvoir autoritaire et créativité musicale populaire plutôt que comme un objet musical fermé sur lui-même.

Stylisation de soi : le double jeu de la célébration du ghetto

Il n'est guère facile de trouver les mots pour décrire l'énergie si particulière du kuduro. Marissa Moorman parle de « musique en boucle au rythme effréné », « de mouvements de jambe élastiques et de pops pelviens », « de paroles ludiques et suggestives³⁵ ». Pour Alisch et Siegert, le kuduro se caractérise par ses « formes d'expression extrêmes et marqueurs corporels³⁶ ». De fait, le kuduro pousse ces éléments jusqu'à la caricature. Les clips vidéos (amplement diffusés sur YouTube) sont très éclectiques. Ils incluent à la fois les représentations les plus crues des conditions précaires des *musseques*³⁷ et des images de studio sans aucune référence à la réalité angolaise³⁸.

Nous sommes face à un univers musical qui, comme le hip-hop, oscille entre deux extrêmes : d'une part la célébration d'origines modestes dans les quartiers populaires d'une métropole ; de l'autre, la fascination pour un consumérisme sans contrainte. Cette dialectique catalyse l'idée du *ghetto* comme « concept relationnel³⁹ » à la fois géographique et symbolique. Pour Loïc Wacquant, le ghetto participe du lien entre dominants et dominés. Il fournit aux premiers un puissant instrument de confinement spatial et de contrôle tout en offrant aux seconds un outil de protection et d'intégration communautaires⁴⁰. De nombreux titres de kuduro font d'ailleurs référence aux *musseques* comme des « ghettos⁴¹ », montrant qu'au-delà de ses spécificités stylistiques, le kuduro joue en Angola un rôle similaire à celui du hip-hop aux États-Unis et dans d'autres contextes africains⁴². Il pose des mots sur la marginalité socio-spatiale et la

35 *Ibid.*, p. 22.

36 S. Alisch et N. Siegert, « Grooving on Broken... », art. cité, p. 57.

37 Pour une analyse plus détaillée des liens entre musiques et urbanité à Luanda, voir C. Buire et A. Simetière, « Les désirs d'être du hip-hop ... », art. cité.

38 M. J. Moorman, « Anatomy of Kuduro... », art. cité.

39 L. Wacquant, « Ghetto », in N. J. Smelser et P. B. Baltes (dir.), *International Encyclopedia of the Social and Behavioral Sciences*, Londres, Pergamon Press, 2004, p. 129-147.

40 L. Wacquant, « Ghetto », art. cité.

41 Une célèbre société de production basée à Luanda s'appelle d'ailleurs Ghetto Produções.

42 Voir M. Mourre, « Rap à Nouakchott, entre langage et esthétique : vers un remodelage du politique par la jeunesse ? », *Diversité urbaine*, vol. 10, n° 2, 2011, p. 129-140 ; A. Aterianus-Owanga, « Rap et démocratie dans le Gabon contemporain », *Émulations*, n° 9, 2012, p. 43-55 ; R. Fredericks, « “The Old Man is Dead” : Hip Hop

violence institutionnelle, dans le but de transformer les stéréotypes négatifs en gages d'authenticité et de légitimité.

Dans le contexte angolais, l'énergie du kuduro qui tranche si vigoureusement avec les musiques de propagande de la décennie précédente est souvent associée à un cri de libération. Stefanie Alisch et Nadine Siegert soulignent la dimension cathartique de performances qui exorcisent, selon elles, le trauma de la guerre civile⁴³. Marissa Moorman voit dans ces corps désarticulés une métaphore de la reconstruction du corps social⁴⁴. Garth Sheridan, en écho au discours des artistes eux-mêmes, insiste sur l'ouverture d'un « espace de représentation et de négociation de l'identité » : « Bien que la liberté d'expression soit limitée en Angola, le kuduro a créé un espace et un langage performatif pour discuter les préoccupations des jeunes dans une nation où plus de 60 % de la population est âgée de moins de vingt-cinq ans⁴⁵ ».

Toutefois, comme Wacquant le résume bien en parlant « d'institution à deux faces » (*Janus-faced institution*), la revendication du ghetto comme stylisation de soi ne suffit pas à s'émanciper de la domination institutionnelle. Bien au contraire, en se posant comme les figures de proue du ghetto, les artistes hip-hop intériorisent les codes de leur oppression et s'interdisent la possibilité de se définir autrement qu'en référence à la pauvreté et à la marginalité. Pour António Tomás, le kuduro, en soi, ne constitue pas un projet contre- hégémonique mais ouvre des espaces nouveaux qui peuvent véhiculer tout type de discours, alternatifs, ou non. Selon lui, « [i]l n'y a rien de transgressif ou subversif dans le kuduro. La principale richesse du kuduro [...] tient à sa capacité à mobiliser des acteurs et des infrastructures hors de la portée du pouvoir central⁴⁶ ». Tout en y reconnaissant un espace d'expression de soi, Tomás refuse de considérer le kuduro comme un outil d'émancipation. Au contraire, il souligne que le genre peut aussi être utilisé par le régime pour inscrire le discours dominant dans la culture populaire, renforçant ainsi le consentement des masses.

Réception par le régime dos Santos : de la cooptation opportuniste à

and the Arts of Citizenship of Senegalese Youth », *Antipode*, vol. 46, n° 1, 2014, p. 130-148 ; S. Moulard-Kouka, « *Senegal yewuleen!* » *Analyse anthropologique du rap à Dakar : Liminarité, contestation et culture populaire*, thèse de doctorat en anthropologie, Bordeaux, Université Bordeaux 2, 2008.

43 Voir également M. J. Moorman, « Anatomy of Kuduro... », art. cité, p. 29-32.

44 *Ibid.*

45 G. Sheridan, « Fruity Batidas... », art. cité, p. 93. Traduction de l'auteure.

46 M. J. Moorman, « Anatomy of Kuduro... », art. cité, p. 12. Traduction de l'auteure.

l'offre publique d'achat culturelle

Imprégné de la culture du secret du salazarisme colonial, le MPLA connaît depuis ses débuts, l'importance du contrôle de l'information et de l'idéologie. Il l'a démontré de façon violente avec la purge de 1977 et plus généralement par sa maîtrise de la propagande. L'un des piliers fondamentaux du parti est la mainmise de l'élite sur les canaux de distribution de la rente pétrolière. Sans connexion avec le parti, il est à peu près impossible de maintenir une petite entreprise à flot. L'économie musicale ne fait pas exception.

Bien que les artistes revendiquent leur inspiration venue du ghetto, leur plus grande aspiration est d'en sortir, comme l'a capturé le rappeur MCK dans sa chanson « Eu quero morar no Talatona » (Je veux vivre à Talatona, 2012). Le texte décrit la fracture sociale entre les *musseques* surpeuplés et les lotissements de luxe érigés au sud de Luanda (dont le quartier de Talatona). MCK est un fils du *musseque*, il chante les corvées d'eau à la borne-fontaine, les amours adolescentes négociées derrière les bennes à ordures et la vaisselle faite de boîtes en plastique. Mais dans sa chanson aux allures de confession, MCK rêve d'une vie de *telenovela*, dans une résidence sécurisée offrant piscine, jardins paysagers et tables débordantes de mets fins. La fin de la chanson tombe comme un diagnostic politique : « Les élections approchent, je ne veux me fâcher avec personne, profite de l'occasion pour que le Kota Bento te donne une maison⁴⁷ ». Accéder à un logement sur le marché immobilier formel exorbitant de Luanda⁴⁸ est en effet un privilège réservé à ceux bénéficiant des faveurs du régime. Il est de notoriété publique que la prospérité passe par une association plus ou moins directe avec les figures du parti.

Si ce clientélisme inspire les textes satiriques de MCK, pour d'autres, il est au cœur de stratégies beaucoup plus pragmatiques. Le kuduriste Nagrelha est l'un des meilleurs exemples de l'association, *a priori* contre-nature, entre un gamin du *musseque* et l'élite politique. Né à Sambizanga, l'un des plus grands *musseques* de Luanda, Nagrelha fait ses débuts dans les fêtes de quartier et sur les compilations gravées pour les chauffeurs de taxi. Il est une caricature du « ghetto » : il est maigre, peu éduqué, aime fumer de la marijuana et se saouler jusqu'au petit matin. Pourtant, son groupe Os Lambas, au style particulièrement percussif et mâtiné d'argot d'initié, va devenir la tête d'affiche des rallyes du MPLA, d'abord au niveau local à Sambizanga

47 Kota Bento fait référence au gouverneur alors en poste à Luanda, Bento Francisco Bento.

48 Le classement *Cost of Living* de l'agence Mercer place régulièrement Luanda en tête des villes les plus chères du monde depuis 2010. Voir Mercer, « Luanda Is the Most Expensive City for Expatriates » [en ligne], *Cost of Living Survey*, 2015, <www.imercer.com/content/cost-of-living.aspx>, consulté le 23 mars 2016.

et progressivement sur des scènes nationales, à mesure que s'approchent les élections générales de 2012⁴⁹. L'échange de faveurs est réciproque : Nagrelha profite des plateformes de diffusion de masse organisées par le parti ; le MPLA, en retour, touche le petit peuple de Luanda, de nombreux fans de Nagrelha n'hésitant pas à arborer les couleurs du parti pour accéder au concert de leur idole.

Opportunisme, populisme et clientélisme sont les faces complémentaires du système hégémonique. Jon Schubert parle d'une « culture de l'immédiatisme⁵⁰ » qui s'apparente plus à « une réussite sociale de survie⁵¹ » (*aspirational survivalism*) qu'à une libération. Le régime ne se contente toutefois pas de cette cooptation au coup par coup. En 2012, l'un des fils du Président, connu sous le nom de Coréon Dú, lance une grande opération de marketing culturel. En tant que musicien et surtout en tant que chef d'une large entreprise d'événementiel (Da Banda), Coréon Dú s'associe avec sa sœur (PDG de la puissante entreprise de production Semba Comunicações), la télévision nationale et le ministère de la Culture pour lancer une tournée internationale, *Os Kuduristas*. À Paris, la Grande halle de la Villette promet une « expérience sensorielle angolaise ». À New York, une journaliste parle de « célébrer les moments positifs de l'humanité⁵² ». Au niveau national, les événements s'enchaînent également avec une conférence consacrée au kuduro en 2012, puis le lancement de la campagne *I Love Kuduro* en 2013, dont le logo se veut label d'authenticité. Pour Moorman, l'opération de marketing politique ne fait pas de doute : « Da Banda crée une vitrine pour le kuduro dans le but de changer l'image de l'Angola, de l'associer à autre chose que la guerre, les conflits, le pétrole et la corruption. Il s'agit d'inventer l'image de marque du kuduro et de l'Angola sur le plan pratique et affectif et de les rendre attractifs au niveau international⁵³ ».

Esthétique militaire : reproduction du discours dominant ou ironie

49 Voir A. A. Tomás, « Becoming Famous... », art. cité.

50 J. Schubert, « A Culture of Immediatism : Co-optation and Complicity in Post-War Angola », *Ethnos*, 2016 [à paraître, publication récemment mise en ligne sur le site de l'éditeur].

51 M. J. Moorman, « Anatomy of Kuduro... », art. cité, p. 33.

52 L. Artis, « Kickin' It with Os Kuduristas » [en ligne], *New York Events*, 2012, <newyorkevents.co/kickin-it-with-os-kuduristas/>, consulté le 23 mars 2016.

53 M. J. Moorman, « Anatomy of Kuduro... », art. cité, p. 36. Traduction de l'auteure.

émancipatrice ?

Entre le piège, à la fois urbain et symbolique du ghetto, et le monopole des moyens de communication par les membres du parti au pouvoir, les musiques urbaines angolaises, et le kuduro en particulier, disposent d'une marge de manœuvre limitée pour devenir une plateforme émancipatrice à l'image du hip-hop au Sénégal, où les rappeurs jouent un rôle déterminant dans les scrutins électoraux, tant en termes de mobilisation contre l'abstention (en 2007) qu'en termes plus directement partisans, lors de la campagne du collectif Y'en à marre contre Abdoulaye Wade en 2012⁵⁴. Pourtant, tout comme les artistes des années 1950-1975 avaient su jouer avec les codes de la censure coloniale pour faire passer des messages nationalistes, les musiciens actuels détournent avec humour le militarisme et l'autoritarisme du MPLA.

Dans le monde du kuduro, Nagrelha aime à se faire appeler Estado-Maior (État-major), ou parfois simplement Estado (État), et parle de lui-même à la troisième personne. Coquetterie artistique ou penchant mégalomane, cette fantaisie doit surtout être interprétée politiquement. En parlant de lui à la troisième personne, Nagrelha imite les organes de communication officiels qui présentent les décisions prises de façon unilatérale par le Président comme les directives de « l'exécutif » ou comme des « ordres supérieurs » anonymes. Nagrelha file la métaphore militaire dans sa garde-robe : une collection de vestes quatre étoiles en épaulettes et un béret de soldat. Autre exemple, celui du show télévisé consacré au kuduro sur la chaîne publique TPA2. Présenté par un duo d'artistes surnommés Principe Ouro Negro et Presidente Gasolina (Prince Or noir et Président Essence), on assiste là encore à un emprunt direct aux titres de prestige dont les membres du régime aiment à se parer, doublé cette fois d'une référence plus sarcastique à la rente pétrolière.

S'agit-il simplement d'humour potache ? Est-ce là le début d'une subversion ? Il est bien difficile de répondre à cette question dans un contexte où l'ambiguïté entre liberté d'expression et (auto)censure est subtilement entretenue. Un exemple éloquent de détournement subversif de cet imaginaire fortement militaire et hiérarchique peut toutefois être trouvé dans le clip vidéo « Cuka » du groupe Batida⁵⁵. Le rappeur Ikonoklasta⁵⁶ y incarne un personnage au comportement erratique. Vêtu d'une veste militaire mais sans pantalon, il peine à se tenir sur

54 R. Fredericks, « “The Old Man is Dead”... », art. cité.

55 Voir le clip vidéo de la chanson sur YouTube : Batida, « Cuka » [en ligne], SoundwayRecords, 2012, <www.youtube.com/watch?v=SLaj5rEzDvA>, consulté le 23 mars 2016.

56 Il faut noter ici que le premier nom de scène d'Ikonoklasta était Brigadeiro Mata Frakuxz (Brigadier Tue-les-faibles), autre référence militariste.

ses jambes. Il est visiblement ivre. Des images d'archives d'une usine de fabrication de la bière nationale, Cuca, se succèdent sur le rythme entraînant de la chanson. Le refrain est un appel au réveil citoyen : « Hey Angolais ! Ne fais pas comme nous, ne perds pas ton temps à boire. C'est ça qu'ils veulent ! C'est ça qu'ils veulent ! Si on est bourré, si on est torché, on ne voit pas ce qu'ils sont en train de faire... ». Le clip vidéo se termine sur l'image de ce militaire déchu, allongé en sous-vêtements au pied d'un container peint aux couleurs de la Cuca, un large drapeau national couvrant son torse et son visage. « Cuka » est une dénonciation directe de la technique « du pain et des jeux » (« de la cuca et du kuduro ») pour garantir le consentement populaire⁵⁷. Il est un bon exemple de l'utilisation des codes de la culture dominante pour défaire l'hégémonie silencieuse.

Aujourd'hui, Ikonoklasta est accusé de crime contre la sécurité de l'État, preuve de la difficulté à négocier, élargir, ou simplement occuper, la marge de manœuvre si restreinte laissée par les services secrets angolais. Bien que la vidéo satirique n'ait suscité aucune réaction directe du régime, le groupe de lecture a été perçu comme une menace sécuritaire. Si le chef d'accusation semble délibéré par rapport au simple exercice de lecture collective, il se justifie aux yeux du régime comme « le pas de trop » de la part d'individus surveillés depuis longtemps. La mesure d'assignation à résidence imposée aujourd'hui à Ikonoklasta est aussi une condamnation du clip vidéo *a posteriori*, et envoie un avertissement aux rappeurs qui seraient tentés de l'imiter.

Les nombreuses références au militarisme ambiant dans les chansons angolaises actuelles envoient donc un signal ambigu. Elles sont d'abord une évidente (et en partie inconsciente) reproduction d'un imaginaire saturé par l'idée de hiérarchie et de domination – en cela, elles sont les indices de la reproduction de l'hégémonie –, mais elles sont aussi un détournement humoristique qui peut, comme c'est le cas avec Ikonoklasta, se transformer en contre-discours et être interprétée comme l'embryon d'un élan contre- hégémonique. La tension permanente entre reproduction du *statu quo* et tentatives d'émancipation est ce qui caractérise « l'inévitable lutte idéologique » des régimes hégémoniques⁵⁸. La dernière partie de cet article plonge dans les champs concrets de cette bataille permanente, depuis la revendication d'espaces

57 Pour une analyse des liens entre industrie de la bière, musiques populaires et politique dans un autre contexte africain marqué par l'autoritarisme, voir D. van Reybrouck, « La bière et la prière (*Suds and Sanctity*). New Players in a Wasted Land », in D. van Reybrouck, *Congo. The Epic History of a People*, Londres, Fourth Estate, 2014, p. 463-498.

58 J. Fiske, « British Cultural Studies... », art. cité.

symboliques brisant le tabou politique jusqu'à l'occupation matérielle de lieux publics dans la ville.

Les musiques d'intervention sociale : vers la fabrication d'un espace public alternatif

Le kuduro offre une entrée fertile sur les mécanismes de l'hégémonie sociale et culturelle. Pourtant, comme je l'ai mentionné, ses frontières sont plus élastiques que ce que l'opération *I Love Kuduro* pourrait souhaiter promouvoir. Benjamin Lebrave a ainsi décrit le glissement actuel vers de nouvelles musicalités plus portées vers la house et le son *lounge*, la fameuse afro-house⁵⁹. La chanson « Cuka » est aussi un exemple de son qui, malgré une partie instrumentale typique des *batidas*, ne peut être considéré comme du kuduro, notamment parce que c'est une chanson où la force du message supplante les caractéristiques stylistiques du média. La dernière partie de cet article entend analyser plus en détail cette question du message. D'un point de vue littéral d'abord, il existe à Luanda une scène rap aux textes engagés. Les Angolais parlent de « rap d'intervention sociale » mêlant diatribes adressées au gouvernement et analyses sociales touchant l'esprit critique des auditeurs.

Au-delà des textes, l'engagement sociopolitique s'exprime aussi par des pratiques spatiales souvent banales, mais dont la répétition finit par altérer les symboles géographiques du pouvoir. Bien que les tentatives de manifestation soient systématiquement réprimées par la police, « la rue », comme lieu urbain se transforme progressivement en acteur politique. Les concerts, les taxis, les séances de dédicaces sont autant de formes d'expression d'aspirations alternatives.

Pour finir, la démesure des moyens sécuritaires déployés pour faire taire les quelques voix dissidentes traduit l'inquiétude du gouvernement face à ces initiatives qui se limitent largement à Luanda et sont donc assez marginales et inoffensives à l'échelle nationale⁶⁰. Elle suggère que l'ennemi principal d'un géant hégémonique tel que le MPLA se situe finalement moins dans l'arène politique partisane que dans la démythification du « prestige his torique » décrit par Gramsci. Dans cette perspective, les musiques d'intervention de Luanda peuvent être perçues comme l'avènement d'une nouvelle figure d'intellectuels révélant au grand jour les tares d'un système qui peine à se renouveler, dans le contexte de la chute des cours du pétrole depuis 2014.

59 B. Lebrave, « Kuduro is dead !?! » , art. cité.

60 Il faut ici rappeler que les manifestations n'atteignent que très rarement le millier de personnes, et ce seulement si elles sont soutenues par les partis politiques d'opposition. La mobilisation de quelques centaines de personnes dans une ville de plus de 6 millions d'habitants ne représente vraiment une menace que sur le plan symbolique.

Briser le tabou : quand les jeunes parlent de politique

En 1983, le chanteur Waldemar Bastos lance, depuis son exil au Portugal, la célèbre chanson « Velha Chica » dans laquelle des enfants demandent à une vendeuse de rue de Luanda pourquoi ils sont si pauvres. La marchande leur répond : « *Xé menino, não fala política* » (Oh mon petit ne parle pas de politique). Le doute plane quant au contexte de la chanson : Bastos fait-il référence à la police secrète coloniale ? Ou évoque-t-il la censure imposée par le parti unique de son époque, lorsque la simple question « pourquoi ? » pouvait être interprétée comme un acte de contre-révolution ?

En 2004, le collectif Conjunto Ngonguenha, un groupe de hip-hop angolais partiellement basé à Lisbonne et qui compte parmi ses membres les rappeurs MCK et Ikonoklasta cités précédemment, lance un album qui plonge dans cet héritage ambivalent d'utopies socialistes postcoloniales et de censure généralisée. Le Conjunto Ngonguenha remixe les chansons nationalistes des années 1960 et 1970 mais ses textes décrivent avec humour le quotidien contemporain des Luandais, à l'école, dans les taxis collectifs ou dans les fêtes de quartier. L'album est parsemé de commentaires critiques, dénonçant le consumérisme et surtout l'amnésie générale pour tout ce qui touche à la période 1975-2002. La chanson « Nos e vocês » est un appel à la génération de leurs parents :

Vocês procuram a esquecer
Nos procuramos a elucidar
Que só se consegue andando com os próprios pés Nos somos os filhos Vocês são os
país
Nos e vocês estamos distantes demais

Vous cherchez à oublier
Nous cherchons à comprendre
Nous n'y parviendrons que si nous nous tenons sur nos jambes Nous sommes les enfants
Vous êtes les parents
Nous et vous sommes trop distants les uns des autres

(Conjunto Ngonguenha, « Nos e vocês [O Apelo] » [Extrait], 2004.)

La mise en garde de Waldemar Bastos balayée, le Conjunto Ngonguenha brise un tabou : il interpelle les générations précédentes sur leur silence politique (« vous cherchez à oublier »). Il n'est donc pas étonnant de voir, quelques années plus tard, Ikonoklasta, l'un des auteurs de cette chanson, se joindre à l'enthousiasme des Printemps arabes en invitant ses fans à descendre dans la rue pour demander la destitution du Président⁶¹. Pour Jean-Michel Mabeko-Tali, il ne fait aucun doute que les rappeurs sont des acteurs « sérieux » dans le passage, depuis 2011, à des

interventions sociales directes⁶¹. Il cite en exemple la chanson « Intolerância Política » lancée en 2013 par Brigadeiro 10 Pacotes qui sonne comme un manifeste : « L'intolérance politique doit être éliminée sur tout le territoire national. Les citoyens sont libres de leurs choix politiques et religieux ».

Susan de Oliveira, analyse, quant à elle, les textes de MCK dans une perspective littéraire⁶². Elle explique comment le style ironique de chansons comme « Atrás do Prejuizo » (Par-delà les préjugés, 2006) et « Cadáver Andante » (Cadavre sur pied, 2012) invite les auditeurs à une réflexion existentielle sur leurs conditions de vie et à un éveil critique face à l'optimisme mensonger des discours officiels. MCK a en effet le sens de la formule. Son deuxième album est intitulé *Proibido Ouvir Isto* (Interdit d'écouter, 2012), une évocation irrévérencieuse de la censure qui plane autour de ses chansons. De fait, si les copies des albums de MCK s'arrachent par milliers⁶³, leur circulation se fait surtout de la main à la main dans les *musseques*. Le rappeur a aujourd'hui conquis une partie de la classe moyenne en apparaissant dans les lieux branchés alternatifs de la vieille ville mais en 2003, des soldats de la garde présidentielle avaient été jusqu'à assassiner un laveur de voitures qui fredonnait une de ses chansons⁶⁴.

Bien sûr, tous les rappeurs ne produisent pas des textes aussi mobilisateurs que ceux sélectionnés ici. Mais dans un contexte si marqué par « la culture de la peur », les textes de Brigadeiro 10 Pacotes, MCK, Ikonoklasta, MC Kid, Phai Grande o Poeta ou, pour citer un exemple plus proche du kuduro Bruno M., ouvrent incontestablement une brèche dans ce que Juliana Lima a appelé « une dictature du silence⁶⁵ ». Ikonoklasta parle du hip-hop comme de « la force motrice derrière la jeunesse qui commence désormais à déchirer la couverture de peur et à crier à pleins poumons : “José Eduardo dehors !” » :

61 Voir l'interview de Jean-Michel Mabeko-Tali par Elikia M'Bokolo : E. M'Bokolo, « Rap et contestation politique en Angola » [en ligne], *RFI*, 1^{er} juin 2014, <www.rfi.fr/emission/20140601-angola-rap-contestation-politique>, consulté le 23 mars 2016.

62 S. de Oliveira, « O Rap e o ativismo pelos direitos humanos em Angola » [en ligne], *Buala Culture Contemporaine Africaine*, 20 mai 2015, <www.buala.org/pt/palcos/o-rap-e-o-ativismo-pelos-direitos-humanos-em-angola-parte-1>, consulté le 23 mars 2016.

63 En janvier 2012, 10 000 copies de *Proibido Ouvir Isto* se seraient écoulées en moins d'un mois, un chiffre invérifiable étant donné la nature largement informelle de ces transactions.

64 Voir M. J. Moorman, *Intonations...*, *op. cit.*, p. 195-196.

65 J. Lima, « Des “Printemps arabes”... », art. cité.

« Le hip-hop est politique, c'est comme ça qu'il est né, comme une arme, un moyen d'exprimer la révolte. Depuis Dead Prez, en passant par Chullage⁶⁶, et jusqu'à MCK, il y a de nombreux MC et de nombreux thèmes qui nous ont fait réfléchir, qui ont éveillé notre conscience vis-à-vis des problèmes urgents de la société. [...] Ici en Angola, le hip-hop conscient, ou *underground*, ou révolutionnaire, est, sans l'ombre d'un doute, la bande-son de cette jeunesse qui descend dans la rue⁶⁷ ».

Au-delà du contenu des textes, il faut donc, comme nous y invite Ikonoklasta, se pencher sur le passage d'une mobilisation rhétorique à un mouvement présent dans les rues de Luanda.

Géographies d'une mobilisation : redonner du sens aux lieux publics

Avec le boom pétrolier des années 2000, le nombre d'automobiles a explosé à Luanda⁶⁸. La ville ne cesse de s'étendre. La densification des embouteillages et du réseau de taxis collectifs (les *candongueiros*) représente une opportunité de diffusion d'autant plus alléchante pour les musiciens *underground* qui sont privés de plateformes institutionnelles.

Non seulement les paroles enflammées de MCK se répandent comme de la poudre, mais c'est le tissu physique de la ville lui-même qui vibre au son des basses de ce hip-hop d'intervention. Si les terminus de taxis sont autant de points névralgiques dans le corps de la ville, le cœur de celle-ci est la place de l'indépendance, aussi connue sous son nom socialiste de place du Premier mai (*Primeiro de Maio*). Nœud central du réseau des *candongueiros*, situé au croisement de six grandes artères, au cœur du quartier des universités et au pied du siège provincial du MPLA, le *Primeiro de Maio* est le trait d'union entre le centre-ville et les *musseques* et surtout le lieu-symbole de la nation où trône une statue monumentale du père fondateur, Agostinho Neto. L'immense rond-point a été réaménagé à la fin des années 2000, il constitue désormais un point de rencontre très fréquenté. C'est là que les petits rappeurs lancent leurs nouveaux CD gravés en amateur et que les grands producteurs organisent les séances de dédicaces des dernières stars de kuduro ou de kizomba.

66 Dead Prez est un rappeur de Bay Area, aux États-Unis. Chullage est originaire du Portugal, fils d'immigrés capverdiens.

67 Ikonoklasta en interview pour le journal *Jornal Mapa* en septembre 2012, cité par S. de Oliveira, « O Rap e o ativismo... », art. cité. Traduction de l'auteure.

68 Voir M. A. Pitcher et A. Graham, « Cars Are Killing Luanda : Cronyism, Consumerism, and Other Assaults on Angola's Postwar, Capital City », in M. J. Murray et G. A. Myers (dir.), *Cities in Contemporary Africa*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2006, p. 173-199.

C'est là aussi que les jeunes *revús* tentent de se réunir régulièrement depuis mars 2011. Les forces de sécurité (police nationale, police d'intervention rapide et autres contingents militaires) ont développé un large éventail de méthodes visant à empêcher la concentration des manifestants. Lorsqu'un rassemblement est annoncé, voitures légères, pick-ups et fourgons se placent à toutes les intersections menant à la place. Des policiers en civil et des informateurs se glissent parmi la foule, tandis que ceux en uniforme arrêtent tous les jeunes passants. Fouilles des sacs des lycéens, inspection des messages imprimés sur les T-shirts, l'objectif est d'intimider ceux qui seraient tentés de rejoindre les manifestants au cas où ces derniers parviendraient à occuper la place. Les tactiques d'obstruction sont aussi administratives : bien que les *revús* mettent un point d'honneur à annoncer leurs manifestations dans les délais en vigueur, le gouvernement provincial attend souvent la veille de la date prévue pour déclarer le rassemblement illégal. Le MPLA n'hésite pas à promouvoir des contre-manifestations aux motifs fantaisistes pour monopoliser l'espace (comme lorsque la ligue de la jeunesse a découvert en 2013 que son anniversaire – jusqu'alors célébré le 14 avril – coïncidait en fait avec la date d'une manifestation prévue en novembre).

Moins qu'une analyse détaillée des stratégies de répression et d'intimidation employée par le gouvernement pour bâillonner un mouvement populaire embryonnaire, l'intérêt réside ici dans la patiente réappropriation de sites urbains et leur transformation en véritables espaces publics, au sens fort d'agora citoyenne⁶⁹. Si le bras-de-fer est particulièrement musclé quand il s'agit du *Primeiro de Maio*, le même phénomène se reproduit à moindre échelle dans les *musseques*. Une cour privée ou un terrain de foot peuvent devenir pour une nuit de véritables scènes alternatives où les artistes *revús* déclament leurs textes et s'engagent dans des débats politiques et sociaux sans fin. À partir de la fin des années 1990, l'une de ces initiatives se formalisa au point d'être connue comme « Université du hip-hop ». Les participants venaient y assister à des *master-classes* autour de thèmes touchant aussi bien aux conditions matérielles de production qu'au contenu politique des chansons. Les organisateurs poursuivent aujourd'hui ce projet sous forme de bibliothèque communautaire installée dans une chambre de leur maison.

Depuis la diffusion auprès du public captif des *candongueiros* jusqu'à l'organisation de débats thématiques, le hip-hop a donc su élargir son répertoire d'action au-delà de la musique elle-même. Il s'est progressivement affirmé comme un mouvement populaire à part entière et a attiré

69 Voir R. Banégas, F. Brisset-Foucault et A. Cutolo (dir.), « Parlements de la rue. Espaces publics de la parole et citoyenneté en Afrique », *Politique africaine*, n° 127, 2012, p. 5-133.

à lui des citoyens plus intéressés par le débat social que par le média musical. Parmi les quinze prisonniers politiques détenus depuis juin 2015, beaucoup sont proches du milieu hip-hop mais seuls, trois d'entre eux se reconnaissent comme artistes eux-mêmes⁷⁰.

La maturation d'un projet contre-hégémonique : une nouvelle figure de l'engagement

En fin de compte, le travail de conscientisation des musiques d'intervention annoncé par Ikonoklasta débouche donc sur des actions concrètes dans la ville. Les efforts policiers déployés sur la place du Premier mai, aussi efficaces soient-ils au moment des manifestations, peinent à enrayer cette prise de parole mobilisatrice. Tout comme l'énergie et l'humour du kuduro ne se laissent pas aisément canaliser, l'engagement de rappeurs *underground* déborde sur une mobilisation plus large de la société civile. Des figures d'intellectuels reconnus (et parfois craints) par le régime se joignent progressivement à cette nouvelle sphère publique. C'est le cas par exemple du musicien Paulo Flores, star incontestée du semba depuis la fin des années 1980, qui a récemment signé des collaborations avec les rappeurs MCK (« Nzala », 2013) et Kid MC (« O Apagar da Esperança », 2015), deux chansons mélancoliques qui évoquent les échecs de l'après-guerre. « Nzala » narre l'itinéraire d'un orphelin de la guerre tandis que « O Apagar da Esperança » (littéralement « L'extinction de l'espoir ») dénonce le détournement de millions de dollars par une élite qui a trahi les espoirs du passé (« nos héros sont tous morts », reprend le refrain). En septembre 2015, Bonga, reconnu comme « l'ambassadeur de la musique angolaise » malgré sa relation très houleuse avec le MPLA dans les années 1990, est monté sur scène avec MCK dans un concert de solidarité aux prisonniers politiques à Lisbonne. Quelques semaines plus tard, alors qu'Ikonoklasta entrait dans sa troisième semaine de grève de la faim, Waldemar Bastos affichait son soutien aux prisonniers sur Facebook.

Parce que la logique hégémonique du MPLA repose sur l'internalisation de sa domination dans la culture populaire, les mêmes mécanismes qui assurent la reproduction du régime peuvent se retourner contre lui. Les grands chantiers de rénovation urbaine présentés comme la réussite du MPLA créent des espaces publics réinterprétés par les citoyens. L'ultra-concentration des moyens économiques entre les mains de la nomenklatura pétrolière précipite une crise sociale dès que les cours du brut chutent et met la classe moyenne émergente face à sa précarité

70 R. Marques de Morais, « José Eduardo Dos Santos tem medo de livros e de “miúdos” » [en ligne],

Maka Angola, 1^{er} juillet 2015, <www.makaangola.org/index.php?option=com_content&view=article&id=11569&lang=pt>, consulté le 23 mars 2016.

structurelle. Pendant ce temps, les réseaux sociaux révèlent (et souvent amplifient) les mensonges des médias officiels. Le « prestige historique » du MPLA s'essouffle. La parole critique se diffuse de façon inédite. Entre les étudiants universitaires, les fils de la nomenklatura et les jeunes des *musseques*, les analyses diffèrent et les stratégies d'action se contredisent mais, même sans se joindre aux manifestations, il est désormais possible de faire à voix haute un constat simple : trente-six ans au pouvoir, « c'est beaucoup » (*é muito*, slogan des *revús* depuis 2011).

Si le rap contestataire de Luanda n'indique pas la radicalisation uniforme de la société civile angolaise, il révèle donc un ras-le-bol croissant. Les rappeurs d'aujourd'hui revisitent le mythe du poète et redéfinissent le nationalisme au-delà des cercles littéraires et partisans. Alors que beaucoup d'observateurs s'étonnent que Luaty Beirão, fils d'un ami de dos Santos (et donc « fils du régime »), se retourne contre son « milieu », Luaty lui-même relativise les effets de classe. Il raconte comment, au cœur de la prison de Calomboloca où il fut détenu de juin à septembre 2015, la seule personne bénéficiant d'une immunité totale était MCK, le fils du *musseque*. Selon Luaty, la renommée du rappeur est telle auprès des prisonniers de droit commun qu'aucun maton n'a osé l'empêcher de rendre visite aux prisonniers politiques alors que même la famille Beirão, connectée aux hautes sphères du pouvoir, se heurtait aux barrières administratives imposées par « les ordres supérieurs ».

MCK a récemment publié sur Facebook un court texte évoquant ses souvenirs d'écolier à l'époque du parti unique (l'hymne national chanté à pleins poumons avant d'entrer en classe, le slogan socialiste sur la couverture des cahiers « Étudier est un devoir révolutionnaire », les instituteurs qu'il fallait appeler « camarade professeur » et les uniformes des pionniers du parti) : « Nous avons été éduqués à lutter pour la liberté et à condamner les injustices, c'était ça l'esprit au temps du parti unique et du socialisme, mais aujourd'hui, alors que nous sommes un État de droit démocratique, l'Angola veut que ses enfants se taisent ?⁷¹ »

Toujours avec son ironie grinçante, MCK touche du doigt le cœur des tensions sociopolitiques qui agitent l'Angola aujourd'hui. Le succès économique de la dernière décennie se dissipe comme un mirage à mesure que les cours du pétrole baissent. Le prestige de l'élite, qui s'était resserré sur sa capacité de redistribution clientéliste, est mis à mal. L'amnésie du MPLA face à son passé socialiste est secouée par tous ceux qui n'ont pas connu d'autre chef d'État que l'actuel

71 Extrait d'un texte sans titre posté par MCK sur sa page officielle Facebook le 11 octobre 2015, <www.facebook.com/mckatrogioficial/posts/448952081958327:0>, consulté le 23 mars 2016.

président dos Santos. Ne nous trompons pas, le régime garde un contrôle absolu sur l'appareil productif, sur les forces de sécurité et sur le jeu électoral. La domination du MPLA a certainement de beaux jours devant elle, mais le mécanisme de production du consentement populaire s'est enrayé. Les musiques populaires, après le « hiatus » des années 1977-1990 renouent avec le pouvoir de conscientisation qui avait contribué à catalyser l'imaginaire nationaliste anticolonial. Comme Jon Schubert le suggère en conclusion de son doctorat consacré au « système » angolais, écouter les *batidas* dans les rues de Luanda, c'est finalement lever le voile sur l'émergence de nouvelles subjectivités politiques qui ne se limitent pas à quelques « jeunes frustrés », comme dos Santos l'avait déclaré en 2012, mais représentent « les attentes démocratiques substantielles⁷² » des citoyens ordinaires.

⁷² 73. J. Schubert, *Working the System...*, *op. cit.*, p. 252.