

Alice ATERIANUS-OWANGA : « *Le rap, ça vient d'ici !* », musiques, pouvoir et identités dans le Gabon contemporain

Paris : Éditions Fondation Maison des sciences de l'homme, coll. Le (bien) commun, 2017

Denis-Constant Martin



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/3225>

ISSN : 2235-7688

Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée

Date de publication : 10 décembre 2018

Pagination : 327-332

ISBN : 978-2-88474-478-2

ISSN : 1662-372X

Référence électronique

Denis-Constant Martin, « Alice ATERIANUS-OWANGA : « *Le rap, ça vient d'ici !* », musiques, pouvoir et identités dans le Gabon contemporain », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 31 | 2018, mis en ligne le 10 décembre 2018, consulté le 02 avril 2021. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/3225>

Ce document a été généré automatiquement le 2 avril 2021.

Article L.111-1 du Code de la propriété intellectuelle.

Alice ATERIANUS-OWANGA : « *Le rap, ça vient d'ici !* », musiques, pouvoir et identités dans le Gabon contemporain

Paris : Éditions Fondation Maison des sciences de l'homme, coll. Le (bien) commun, 2017

Denis-Constant Martin

RÉFÉRENCE

Alice ATERIANUS-OWANGA : « *Le rap, ça vient d'ici !* », musiques, pouvoir et identités dans le Gabon contemporain, Paris : Éditions Fondation Maison des sciences de l'homme, coll. Le (bien) commun, 2017, 336 p.

- 1 En 1979 était publié aux Etats-Unis le disque considéré comme le premier enregistrement officiel de rap : « Rapper's Delight » du Sugar Hill Gang, acte de naissance d'un genre qui allait connaître un succès immense à travers le monde. Il faudra plus d'une dizaine d'années pour que des Africains se l'approprient et en fassent une des formes de musique urbaine les plus prisées des jeunes. Les Sud-africains de Prophets of da City furent, semble-t-il, les premiers, en 1993, suivis par les Sénégalais de Positive Black Soul, en 1995. Par la suite, la plupart des pays furent touchés et des artistes entreprirent de localiser ce qui était devenu une pratique mondiale. Ces efforts d'« africanisation » du rap sont extrêmement intéressants dans la mesure où ils confirment sa malléabilité. Depuis le début des années 2000, un certain nombre de travaux ont tenté de cerner les contours africains de ce genre¹. « *Le rap, ça vient d'ici !* », ouvrage tiré d'une thèse d'anthropologie soutenue à l'université Lumière-Lyon 2 en 2013, vient s'y ajouter en présentant l'histoire particulière du rap au Gabon et la place qu'il y tient dans la vie sociale et politique.
- 2 Il s'ouvre sur les interventions de rappers au cours de la campagne électorale de 2016 et souligne d'emblée qu'il y est impossible (comme cela devrait également l'être

ailleurs) de se contenter de labelliser le rap comme musique de « contestation » ou de « protestation » : au Gabon, les groupes se divisent entre opposants et partisans d'Ali Bongo (qui sont souvent liés par le sang ou par les intérêts aux cercles du pouvoir). En conséquence, l'auteure annonce d'emblée qu'elle entend « [...] éclairer les tactiques, les arrangements et les stratégies au travers desquelles les rappeurs négocient avec des systèmes de contraintes et de domination » (p. 16). Pour ce faire, elle a conduit des enquêtes de terrain de septembre 2008 à juillet 2013, au cours desquelles elle a enregistré des entretiens non-directifs, observé des lieux de vie et des circonstances de production du rap, en utilisant aussi fréquemment que possible la photo et la vidéo. C'est toutefois par l'histoire qu'elle commence en retraçant l'émergence des musiques urbaines au Gabon jusqu'à la publication vers 1990 de « Fly Girl »², un morceau rappelant le « Rapper's Delight » originel, aux sonorités plutôt « funky », mais dans lequel s'insinue un passage en langue africaine. Cette Fly Girl, super-héroïne venue des bandes dessinées étatsuniennes, est enregistrée par Patience Dabany, une ex-épouse de Albert-Bernard (Omar) Bongo, mère de Ali Bongo Ondimba, ancienne présidente de l'Union des femmes du Parti démocratique gabonais et organisatrice des animations musicales pendant les campagnes de cette formation... C'est donc une personnalité étroitement liée au pouvoir qui introduit le rap au Gabon dans une période de mutations politiques permettant une plus grande liberté d'expression. Peu après, un groupe nommé V2A4 (« Vis tout et fort »!), également proche d'Omar Bongo, fait paraître un album intitulé *African Revolution*³ gravé en France. Par la suite se manifesteront des rappeurs critiques voire franchement hostiles aux cercles dirigeants. Ils vont se constituer en réseaux concurrents de ceux qui gravitent autour des sphères dominantes, politiques et économiques, et se signaler, comme Movaizhaleine, par l'expression d'un nationalisme culturel que traduit l'utilisation d'éléments de rituels des sociétés initiatiques et l'apparition dans les clips d'instruments « traditionnels » comme le *ngombi*⁴, harpe « voilant le mystère du passé » (Świderski 1970 : 833) dont le rôle est central dans des cultes syncrétiques tels que le Bwiti et l'Ombwiri. Le maillage que mettent en place ces réseaux, structurés autour de personnalités mobiles, est fluctuant ; il couvre le Gabon mais le relie également aux scènes extérieures, par le biais, notamment, de l'Institut français de Libreville et de rappeurs voyageurs, poursuivant souvent des études à l'étranger.

- 3 L'histoire ainsi posée, Alice Aterianus-Owanga montre comment sont organisés ces réseaux : comment s'y étale la masculinité mais aussi comment des femmes parviennent à s'y insérer, en tant que rappeuses adoptant des postures variées (la « garçonne », la « combattante », la « femme africaine ») ou en tant que « groupies », que leur intimité avec des rappeurs dote d'un capital social ou fait glisser vers une forme de prostitution de luxe mais qui, considère l'auteure, jettent des ponts entre des milieux sociaux différents et des valeurs généralement vues comme incompatibles (p. 162-163). L'affichage du *ngombi* fournit un exemple de la présence du religieux dans le rap gabonais. Les références aux répertoires cérémoniels sont fréquemment utilisées pour affirmer une « gabonité » enracinée dans les cultes locaux, qui distingue certains groupes de ceux qui se contentent de reproduire les formes étrangères, et en particulier étatsuniennes, mais qui répond aussi à une demande d'« authenticité » exotique motivant l'intérêt des publics « développés » et solvables pour les raps africains.
- 4 Les entrelacs du rap et de la politique continuent d'être tissés pendant la période qui suit le décès d'Omar Bongo et la prise du pouvoir par son fils Ali en 2009. Ce dernier fait

campagne avec le soutien de rappeurs et se met en scène rappant lui-même, visant à toucher la jeunesse et prêchant l'unité nationale⁵. Des artistes critiques s'expriment également, notamment à l'occasion des élections de 2016. Après 2009, la crise politique, économique et sociale a engendré une montée de mécontentements dont des rappeurs ont voulu se faire les porte-voix. Aux entreprises du pouvoir cherchant, à l'aide du rap, à convaincre les jeunes de la réalité d'une nouvelle identité nationale et d'une nation réformée dans laquelle serait combattue la corruption, d'autres groupes opposent une culture de la fête, manifestant un refus des valeurs que prétend incarner la classe dirigeante. Le rap *gaboma* reproduit ainsi des traits caractéristiques de certains rappeurs étatsuniens ou français, bling-bling et *gangsta*, en y ajoutant des mots en *toli bangando*, l'argot des jeunes urbains. Pris entre la séduction du pouvoir et les difficultés à vivre des citoyens, et notamment de la jeunesse, les rappeurs gabonais apparaissent comme évoluant entre l'imitation de modèles venus de France ou des États-Unis et la recherche de modes d'expressions signifiant une spécificité gabonaise. Mais ces options ne représentent pas deux pôles opposés, elles peuvent être combinées chez les mêmes individus, ce qui aboutit à des projections identitaires plurielles où s'emboîtent emprunts à l'étranger et affirmation africaniste, permanence d'influences occidentales et promotion d'une solidarité noire, recherche de racines et images d'« authenticité » exotisée conçues pour les marchés extérieurs.

- 5 Comme tente de le montrer ce résumé (trop) rapide, l'étude d'Alice Aterianus-Owanga propose une foule d'informations et d'hypothèses analytiques qui permettent de découvrir le rap gabonais et son évolution, de mieux comprendre une situation dans laquelle rap et politique sont étroitement enchevêtrés mais où les rapports entre les artistes et le pouvoir sont profondément ambigus. Les rappeurs se répartissent entre défenseurs des déshérités et avocats des privilégiés ; une même équivoque préside à leurs relations au terroir gabonais et aux influences étrangères. Dans ce second cas, l'intérêt esthétique de l'ambiguïté est qu'elle pousse parfois à des mélanges innovants et intéressants. C'est le mérite de ce travail d'illustrer ces balancements et entremêlements en évitant de tomber dans les pièges d'une dichotomisation trop souvent rencontrée dans les écrits sur le rap.
- 6 L'intérêt du livre pâtit toutefois d'insuffisances méthodologiques qui affaiblissent les propositions analytiques qu'il présente. Comme beaucoup d'autres travaux sur le rap, il en ignore les dimensions proprement musicales (soubassement musical non verbal et musicalité du *flow* vocal). Quelques travaux ont pourtant montré à quel point la prise en compte de la musique permettait de mieux comprendre la place et les significations sociales du rap⁶. D'autres, plus généraux, ont insisté sur la nécessité de l'analyse musicale pour la compréhension des musiques « populaires » ; Robert Walser, par exemple, affirme que : « [...] toute analyse culturelle de la musique populaire qui néglige le son musical, qui n'explique pas pourquoi certaines personnes sont spécifiquement attirées par certains sons et pas par d'autres, est, pour le moins, fondamentalement incomplète » (Walser 2003 : 21). Certes, l'analyse musicale doit avoir pour but d'éclairer des questions de plus grande ampleur et, surtout dans une perspective anthropologique, ne peut se suffire à elle-même (Moore 2003 : 9) ; mais, dans l'autre sens, se contenter d'une description ethnographique ne permet pas de relier les musiciens et les auditeurs à ce qui se produit dans la musique, de saisir comment elle fonctionne et quels sont ses effets (Middleton 1990 : 116-117). Il ne s'agit pas d'exiger que toute étude d'anthropologie ou de sociologie du rap contienne des explorations musicologiques approfondies, mais de souhaiter que l'importance de la

musique soit signalée et, par conséquent, qu'elle soit traitée avec les moyens dont dispose l'analyste : à tout le moins une écoute analytique et, le cas échéant, l'appel au concours amical de musicologues ou d'ethnomusicologues. Un des aspects passionnants du rap gabonais, que signale Alice Atérianus-Owanga et que les clips disponibles sur internet illustrent abondamment⁷, est l'appropriation de formes et d'instruments de musique ainsi que d'éléments de cérémonies « traditionnels ». Cette appropriation soulève des questions qui ne sont pas simplement d'ordre musicologique mais touchent aux fonctions sociales de ces répertoires et à leurs implications politiques : les *ostinati* de harpe transforment-ils la base rythmique des interprétations, affectent-ils, ou non, les échelles et les mélodies ? La présence d'instruments « traditionnels » modifie-t-elle la musique en profondeur ou a-t-elle surtout une valeur d'affichage connotant l'enracinement du rap (ou de certains rappers) dans un terroir ? Quels effets cette présence et sa mise en scène rituelle ont-ils sur les spectateurs ? Comment les interprètent-ils ? Plus généralement, il aurait été intéressant de procéder à une étude plus systématique des vidéos⁸ et, si l'auteure cite régulièrement des extraits de chansons, elle n'en propose pas d'analyse thématique et structurelle ; elle n'aborde pas la question des conséquences de l'utilisation de langues africaines sur le *flow*. Le texte fourmille d'observations de situations de production musicale mais, en dépit du grand nombre d'entretiens réalisés⁹, il manque une véritable enquête de réception. Peut-être les conditions de l'étude ne l'ont-elles pas permise ?

- 7 Ces questions méthodologiques engendrent une perplexité certaine : d'un côté, on ne peut nier l'importance du travail de terrain, ni la connaissance fine du « monde du rap » dont fait montre l'auteure ; de l'autre, on doit regretter que ce savoir et ces expériences ne servent pas de base à une analyse mieux constituée. D'un côté, il paraît nécessaire de soutenir et de valoriser les études sur ces musiques dites « actuelles » qui fleurissent dans les métropoles africaines et percolent dans les campagnes ; de l'autre, il convient aussi de répéter que, dans ce domaine, l'exigence de rigueur méthodologique ne saurait être moindre que dans les autres. En fin de compte, « *Le rap, ça vient d'ici* » offre une grande abondance d'informations et quelques pistes de réflexion qui devraient susciter des investigations plus méticuleuses.

BIBLIOGRAPHIE

BRUNON Laura, Mariano FERNANDEZ & Zulma RAMIREZ, 2010, « Dans ma bulle : un univers sonore », in Laura Brunon, Mariano Fernandez, Soizic Forgeon, Frédéric Hervé, Denis-Constant Martin, Pégale Mirand & Zulma Ramirez : *Quand le rap sort de sa bulle, sociologie politique d'un succès populaire*. Paris : Mélanie Seteun / IRMA : 65-85.

DICKINSON Kay, 2007, « Music video and synaesthetic possibility », in Roger Beebe & Jason Middleton eds. : *Medium Cool, Music Videos from Soundies to Cellphones*. Durham : Duke University Press : 13-29.

JACONO Jean-Marie, 1998, « Pour une analyse des chansons de rap », *Musurgia, Analyse et pratique musicales* 5 (2) : 65-75.

- JACONO Jean-Marie, 2004, « Ce que révèle l'analyse musicale du rap : l'exemple de «Je danse le mia» d'IAM », *Volume !* 3 (2) : 43-53
- JULLIER Laurent & Julien PEQUIGNOT, 2013, *Le clip, histoire et esthétique*. Paris : Armand Colin.
- LE BOMIN Sylvie, 1999, « La harpe *ngombi* des Ngbaka mabo », in *La parole du fleuve. Harpes d'Afrique centrale*. Paris : Cité de la Musique, Musée de la Musique : 135-138.
- MIDDLETON Richard, 1990, *Studying Popular Music*. Buckingham : Open University Press.
- MOORE Allan F., 2008, « Introduction », in Allan F. Moore ed., *Analyzing Popular Music*. Cambridge : Cambridge University Press : 1-15.
- ŚWIDERSKI Stanislaw, 1970, « La harpe sacrée dans les cultes syncrétiques au Gabon », *Anthropos* 65 (5-6) : 833-857.
- VERNALIS Carol, 2004, *Experiencing Music Video, Aesthetics and Cultural Context*. New York : Columbia University Press.
- WALSER Robert, 2008, « Popular music analysis : Ten apothegms and four instances », in Allan F. Moore ed. : *Analyzing Popular Music*. Cambridge : Cambridge University Press : 16-38.

NOTES

1. Alice Atérianus en dresse un bref état, pp. 15-16.
2. <https://www.youtube.com/watch?v=9jg9xAoolx4>, consulté le 5 mars 2018.
3. <https://www.youtube.com/watch?v=npU8EoI8Ayc>, consulté le 5 mars 2018.
4. Voir : <https://collectionsdumusee.philharmoniedeparis.fr/0158188-harpe-ngomgi.aspx>, consulté le 5 mars 2018, et Le Bomin 1999.
5. « Ali Bongo, un rappeur pas comme les autres », <https://www.youtube.com/watch?v=5EkmGX7ULtQ>, consulté le 7 mars 2018.
6. Pour ne mentionner que des textes en français : Jacono 1998 et 2004 ; Brunon, Fernandez & Ramirez 2010.
7. Par exemple, Movaizhaleine : « Nous », <https://www.youtube.com/watch?v=YVA0wL7cKl0> ; « Conscientiser », https://www.youtube.com/watch?v=u_occ6bTjmo ; « On Détient la Harpe Sacrée », <https://www.youtube.com/watch?v=8jIbJUrMYUc> ; consultés le 7 mars 2018.
8. En ce domaine, la littérature théorique et méthodologique est abondante ; pour ne citer que deux exemples : Jullier & Péquignot 2013 (qui contient une utile bibliographie) ; Vernalis 2004 et Dickinson 2007 qui insiste sur l'effet synesthésique du clip vidéo.
9. Alice Atérianus-Owanga dit avoir conduit 115 entretiens semi-directifs (p. 20).