

« Une minute de science », ou comment la chanson rap « réafricanise » les savoirs au Gabon

Alice Aterianus-Owanga
Doctorante contractuelle
CREA (Centre de recherches et d'études anthropologiques)
Université Lumière Lyon 2
aliceaterianus@yahoo.fr

I. Introduction

En 2007, dans leur troisième album paru au Gabon, un groupe de rap connu de la scène nationale et internationale depuis de nombreuses années chantait le refrain suivant :

« Une minute de science, pour officialiser Sa Majesté par la présente,
une minute de science, une séance avec les dieux et les anges.
Puisse la connaissance redescendre et entrer dans la danse.
Une minute de science, une séance avec les dieux et les anges.
Car c'est en le savoir qu'on croit,
apprendre et apprendre voilà mon contrat,
faire reculer ma propre ignorance mon combat,
laisser la torche éclairer mon pas »¹.

Dans ces paroles, le groupe Movaizhaleine illustre une attitude récurrente chez certains acteurs du mouvement rap au Gabon, consistant en la revendication d'une démarche singulière vis-à-vis du savoir et de la connaissance. Pour le cas de ce groupe, on remarque la corrélation étroite établie entre la connaissance et le champ religieux, présente par exemple dans la référence aux dieux et aux anges, et donc à certains termes diffusés par la religion chrétienne au Gabon. Le domaine religieux est aussi évoqué à la dernière ligne de ce refrain, par l'image de la torche indigène venue éclairer le pas de l'auteur, un élément central des rites d'initiation traditionnels du Gabon. Pour ces artistes initiés, les sociétés initiatiques sont en effet une voie d'accès vers la connaissance de soi autant qu'un symbole de particularité nationale qu'ils réinvestissent dans leurs musiques et leurs prestations scéniques.

Ma contribution vise à développer les pistes de réflexion suggérées par ces éléments de présentation, en interrogeant le rapport au savoir entretenu par les rappeurs du Gabon à partir de différentes données recueillies lors de mes investigations ethnographiques à Libreville. Reliant, par un recours au domaine religieux ou à des patrimoines traditionnels, la démarche identitaire à la quête des savoirs, quelques artistes font preuve d'un désir de s'afficher comme les énonciateurs de connaissances se voulant selon les cas alternatives au système scolaire, à la génération aînée ou à un dogme de connaissances eurocentrées. Je décrirai la relation observée entre l'affirmation des savoirs des rappeurs et leur recherche identitaire : orientée autour d'une volonté de « réafricanisation », cette démarche pose la culture et la connaissance de l'histoire comme socle du développement local, proposant parfois le champ des traditions religieuses comme pierre angulaire, ainsi que l'exemple choisi en amorce l'illustre. Après avoir présenté dans ses grandes lignes le mouvement rap gabonais et les modalités d'acquisition des connaissances qui y ont cours, je m'attacherai à décrire la fabrique d'un nouveau répertoire de savoirs chez les rappeurs, et la manière dont elle opère par « *branchements* » (Amselle, 2001) multiples en se connectant à des référents locaux ou transnationaux.

¹ « Une minute de science », Movaizhaleine, « *On détient la harpe sacrée. Tome 2* », Zorbam Productions, 2008.

II. Technologie, savoirs et autonomisation des jeunes artistes

La pratique du rap s'est développée au Gabon à partir de 1990, s'affichant dès ses balbutiements dans un face-à-face avec un système politique et social vis-à-vis duquel il s'agissait de s'affirmer comme une alternative. Il se déploie chez les jeunes de Libreville tandis que la société gabonaise est traversée par les troubles et émeutes qui conduiront à l'instauration du multipartisme en 1991. Bien que les premiers acteurs du mouvement rap soient d'abord des individus des classes sociales aisées, ce genre se propage rapidement dans les milieux défavorisés pour devenir le porte-parole des dominés, dans une société particulièrement inégalitaire.

Le développement de ce mouvement musical survient à partir du milieu des années 1990, avec la création de studios d'enregistrements par des acteurs de la musique variété appartenant souvent à la génération aînée. L'un des premiers *home-studios* à faire enregistrer des rappeurs est créé ainsi par un entrepreneur culturel camerounais formé à l'enregistrement de musique traditionnelle et variété. Les principales productions musicales rap des années 1998 à 2003 vont être enregistrées dans ce studio, nommé KAGE Pro. Toutefois les coûts onéreux exigés par son propriétaire² vont conduire un certain nombre de rappeurs à se former à leur tour à la conception musicale et à l'enregistrement, afin de s'autonomiser d'acteurs exerçant une domination du milieu musical du fait de leurs ressources économiques.

Le cas de l'artiste Mitch Mwana apporte un exemple éloquent des initiatives développées en vue de s'émanciper des détenteurs des connaissances et du matériel requis pour l'enregistrement musical. Chanteur de R'n'B et membre d'un groupe de rap, Mitch Mwana se forme dans un premier temps auprès du propriétaire du studio KAGE Pro avec qui il apprend les rudiments des techniques d'enregistrement. Puis il parvient, grâce à l'aide de son père et des cachets de ses prestations, à monter son propre *home-studio*. De même que Mitch Mwana, beaucoup de rappeurs ont réussi à se doter des outils technologiques nécessaires pour créer leur studio, et à obtenir par le biais d'Internet des banques de données sonores ainsi que des tutoriaux pour s'instruire des connaissances requises. L'essor d'Internet dans la ville a permis au milieu des années 2000 l'accroissement des possibilités de formation autodidacte et du développement des lieux de production de musique rap. Grâce au savoir ainsi acquis, Mitch Mwana a par exemple développé un ensemble de relations d'échange et de solidarité avec des acteurs des médias et du milieu du spectacle : il est aujourd'hui sollicité pour enregistrer les morceaux de nombreux rappeurs, mais aussi les spots publicitaires d'entreprises privées, et il produit lui-même des jeunes artistes en leur permettant d'enregistrer gratuitement.

Aujourd'hui, dans Libreville, sur dix studios d'enregistrement spécialisés dans la musique hip-hop (parmi les plus fréquentés), un seul est géré par un ingénieur du son diplômé en la matière, les neuf autres s'étant formés de manière autodidacte, ou en observant les travaux de leurs aînés.

III. Du rôle de l'histoire dans la réafricanisation du savoir

Dans le contenu de leurs œuvres et de leurs discours publics, une certaine frange des artistes du Gabon va rapidement s'insurger contre une polarisation eurocentrée des regards portés sur l'histoire et les cultures africaines, conduisant à des impasses scolaires, culturelles, et sociales dans le Gabon contemporain. Se reconnaissant d'un rap dit « conscient », engagé dans la « conscientisation » des jeunes de Libreville et du Gabon, ces artistes incitent la jeunesse à effectuer un travail d'instruction portant sur plusieurs axes. Ce mouvement dit « conscient » se retrouve au sein d'autres déclinaisons mondiales du genre rap, et des rappeurs exerçant dans le milieu musical français comme Youssoupha emploient par exemple fréquemment de

² Une heure de travail dans ce studio requerrait durant cette période 150.000 Fcfa, soit 230 euros.

même que les artistes gabonais le dicton « *le savoir est une arme* »³. Chez les rappeurs du Gabon, la mission de conscientisation et d’instruction de la jeunesse prend toutefois une tournure singulière et comporte une forte signification identitaire.

Pour apporter une première illustration de cette démarche, on peut s’intéresser aux propos d’un rappeur participant de la scène de Libreville depuis 1998 au sein du groupe nommé New School, Lou Ori-J. Dans l’extrait suivant, cet artiste apporte une réponse au discours tenu par Nicolas Sarkozy à Brazzaville en 2007 :

« La culture, qu’on se le dise, ce n’est pas une danse ou un folklore.
Mais des réponses aux questions posées par la nature
à nos pères hier, et aujourd’hui à nous, yeah.
Faut que nos cultures survivent par le progrès,
jusqu’à devenir civilisation, monde noir en or, projet.
Nos sciences et techniques doivent être monétisées,
non rester dans le secret de un, deux, trois initiés, chasse-gardée des gourous,
Faut plus d’*african food industry* dans le monde, ouais faut plus de *fubu*.
sortir des clichés sport / musique. On doit respecter les connaissances,
développer la pharmacopée, ramener nos cerveaux.
Devenir pour le monde économiquement un poumon comme le bassin du Congo.
De Brazza à Dakar, le même discours de colon, 1944-2007, plus jamais ça.
Plus jamais de discours comme celui du 26 juillet,
M. Sarkozy notre présidence n’est pas à l’Élysée,
Nous jeunes d’Afrique, on ne veut plus faire partie du Pré-Carré.
Faut péter les chaînes qui depuis des siècles nous ont paralysés »

Enseignant en histoire géographie dans un collège de la capitale, Lou Ori-J adresse dans ce texte sa réponse aux déjà célèbres propos de Nicolas Sarkozy à Dakar⁴, mais aussi à ses compatriotes gabonais. Il y dépeint une conception de la culture se distinguant de celles des musiciens des générations aînées et des politiques nationales, qui depuis les années 1960 ont participé de la mise en scène d’une identité nationale considérée par ce rappeur comme une « *folklorisation* ». Il s’inspire d’initiatives comme la création vestimentaire de la marque *Fubu* (« for us/by us »), entreprise de vêtements américaine créée en 1992 par Daymond John, connue essentiellement dans le monde du hip-hop et destinée, comme l’indiquait son slogan, aux populations Afro-Américaines. En s’appuyant aussi sur l’exemple de l’« *african food industry* », il enjoint les jeunes Africains à se réapproprier des savoirs caractérisant leur origine africaine et valorisant les images de leur continent, comme la pharmacopée. Intimement lié à la volonté de rompre les clichés apposés à l’homme noir, cet hymne aux « savoirs endogènes » (Hountondji, 1994) est introduit par un extrait du discours de Brazza, et finalement conclu par les paroles de Cheikh Anta Diop, auquel ce rappeur fait appel pour contredire les idéologies avançant l’expulsion de l’Afrique hors de l’Histoire.

Dans ce morceau comme dans le reste de son œuvre, Lou Ori-J a recours aux propos de cet auteur et à d’autres figures souvent référencées dans les textes des rappeurs, comme Malcolm X, Nelson Mandela, Hayley Sélassié, Martin Luther King, Nkwame Krumah, ou Léopold Sédar Senghor. Ces auteurs sont fréquemment présentés comme des représentants d’une « communauté » auxquels les rappeurs s’identifient et comme des figures de proue d’une forme alternative de savoir à conquérir et transmettre. Bien que les rappeurs ne maîtrisent ou n’adhèrent pas toujours intégralement aux écrits, aux théories ou à l’idéologie de ces individus, ils forment un panthéon de figures de la « communauté noire » érigé en vue de

³ « Ma sueur et mes larmes », Youssoupha, « A chaque frère », Hostile/Bomayé Musique, 2007

⁴ Pour un aperçu des réactions au discours de Dakar relevées dans le milieu scientifique, voir par exemple Chrétien et Boilley, 2008.

contrecarrer une vision dogmatique de l'histoire, telle qu'elle est enseignée au Gabon. Cette volonté donne parfois lieu à l'expression d'une vision racialisée de la construction des savoirs, comme dans cet autre texte de Lou Ori-J qui annonce ainsi: « *J'te montre l'Afrique telle que je la vois avec mes yeux noirs, pas l'Afrique des livres décrite avec des yeux bleus* ». Cette phrase rend compte du cœur de la démarche contenue dans l'œuvre de Lou Ori-J et d'un certain nombre de rappers gabonais, celle de « réafricaniser » leurs savoirs et leurs référents culturels. L'entreprise de réafricanisation projette de procéder à une valorisation de savoirs locaux, ceux assimilés aux « traditions » gabonaises, pour se dissocier des marqueurs de l'emprise occidentale, mais aussi de s'instruire de connaissances académiques et universitaires développant d'autres perspectives que celles des sciences occidentales. Lou Ori-J est enseignant, mais les cadres de l'instruction scolaire ne lui permettent pas de traiter des courants d'histoire africaine des successeurs de Cheikh Anta Diop. Il emploie ici le rap comme un moyen d'instruction alternatif, permettant de proposer des savoirs distincts de ceux des « Blancs », de ceux ayant des « yeux bleus », en d'autres termes des paradigmes eurocentrés.

En ce sens, sa démarche est corrélée aux ambitions énoncées par différents tenants des mouvements afrocentristes étasuniens. Ce courant, lié aux nationalismes noirs du début de la seconde moitié du XX^e siècle, se développa principalement durant les années 1980 dans les universités américaines, en vue d'affirmer une idéologie qui mette l'Afrique et plus précisément l'Égypte Ancienne au cœur de l'histoire des Noirs-Américains (Howe, 1998 ; Austin, 2006)⁵. L'afrocentrisme académique s'est par la suite prolongé au travers de différents mouvements sociaux, culturels ou religieux militant de manière générale pour la revendication de la fierté noire, et ce par-delà les frontières étasuniennes.

A l'instar de ce courant, les rappers se positionnent en faveur d'une certaine philosophie de l'histoire et appellent à un « retour aux sources ». Ces dernières sont perçues comme les clés de résolution d'une situation de quête identitaire, manifestée pour certains rappers par une démarche de recherche historique, la lecture ou le visionnage de conférences de chercheurs afrocentristes sur Internet, et la mise en avant d'un nouveau regard sur l'histoire africaine, notamment les liens avec l'Égypte et la vallée du Nil. Une part des rappers de l'ethnie *fang*, affirment ainsi, de même que de nombreux universitaires locaux (Byiogo, 1998 ; Mvé-ondo, 2007) ou discours populaires, que les membres de ce groupe ethnique descendent des Egyptiens et que leurs migrations les ont menés à rencontrer les autres populations *bantu*. Ils réinterprètent alors l'égyptocentrisme de chercheurs afro-américains ou africains, en le corrélant avec des traditions orales du peuple *fang*, qui racontent sur un mode métaphorique les grandes migrations *fang*. Ainsi d'après ces rappers *fang*, le *mvett*, épopée mythique racontée lors de veillées nocturnes, transposerait le récit du déplacement du peuple *fang* depuis la vallée du Nil vers l'Afrique Centrale. Certains rappers appartenant à d'autres ethnies gabonaises mettent aussi en avant le fait que les Egyptiens et les pharaons étaient Noirs, se distinguant par ce moyen d'un savoir uniforme associé aux Blancs à l'enseignement scolaire, qui se consacre à des connaissances historiques éloignées des considérations sur le Gabon ou l'histoire de l'Afrique.

IV. Religion, initiation et quête identitaire

Outre le savoir historique, le second champ sur lequel s'appuient quelques rappers pour procéder à leur démarche de réafricanisation des savoirs s'étend dans le domaine du religieux, plus précisément la sphère des religions initiatiques, comme le signifiait le texte cité en introduction avec la mention de la torche indigène. Pour préciser ce propos, on peut revenir sur la production musicale d'un raper du groupe Movaizhaleine, Chef Keza, lui aussi

⁵ On citera surtout l'œuvre de Molefi Kete Asante (1988), le plus célèbre théoricien de l'afrocentrisme étasunien.

enseignant dans un collège d'une localité du Nord du Gabon. Le morceau suivant rend compte de la relation étroite établie dans la pensée de ce rappeur entre connaissance, recherche identitaire et dynamique religieuse :

« Mani [*mec*] je rappe la connaissance, dans toutes ses formes ;
Donc pour être conforme à elle, il faut que je m'informe,
Que j'élève mon *évu*, que je me transforme,
Pour que tel un super-guerrier je devienne un surhomme.
Mes textes ont le don de la sincérité.
C'est contre les *waks* [*incompétents*] du système et tous ses faux *sensés* [intellectuels]⁶.
Mais comme le CNC [*Conseil National de la Communication*] nous lorgne,
on va te faire ça malembé⁷.
On reste les champions d'Afrique comme tout le tout-puissant Mazembé⁸. »

Ce texte relève d'une terminologie liée à l'argot local, avec les mots *waks* (incompétents) et *sensés* (intelligent), ou aux langues vernaculaires gabonaises et congolaises. Le mot *malembé*, employé ici pour exprimer les précautions prises face au système de surveillance et de censure du Gabon, signifie en *lingala* « doucement ». Il est intéressant d'observer, en lien avec la thématique de notre atelier, que pour ces rappeurs, c'est par le vecteur des chansons de Koffi Olomidé, célèbre chanteur de la République Démocratique du Congo, que se sont diffusés ces éléments linguistiques.

Passée la présentation du lexique, on voit de plus que Chef Keza dépeint dans ce texte la figure d'un super-héros auquel il s'identifie et qu'il compte incarner par l'instruction. Ce personnage extraordinaire se présente comme une combinaison de plusieurs répertoires traditionnels gabonais, l'un contenu au travers du concept d'« *évu* », l'autre dans la figure du guerrier et la référence à Engong. Le terme ou « *évu* » « *évus* » est un principe aussi parfois appelé localement « *vampire* » ; il désigne au Gabon et plus précisément chez l'ethnie *fang* l'organe de sorcellerie, qui permet la sortie de l'âme en dehors de l'enveloppe corporelle pour voyager mystiquement, et ce à des fins positives ou destructrices. Souvent localisé dans le ventre de l'individu, l'*évu* est présent dans divers récits et légendes *fang* (Mvé-Ondo, 2006), où on lui prête des formes animales, comme celle d'un crabe, d'un reptile ou d'un petit singe (Akomo-Zoghe, 2010). Pour Chef Keza, il s'agit d'élever son *évu*, en d'autres termes de s'instruire de manière à renforcer son principe psychique en vue de devenir un surhomme. Pour davantage comprendre ces propos, il faut savoir que Chef Keza appartient à la classe des quelques rares rappeurs initiés à des rites traditionnels tels que le *bwiti*, société initiatique et thérapeutique fondée sur une transmission de savoirs ésotériques.

D'autre part, la figure du surhomme et celle du super-guerrier font référence aux personnages masculins du *mvett*. Ce récit mythique qui conte l'épopée du peuple *fang* se déroule entre deux univers, « *Engong* », le domaine des immortels, et « *Okù* », le monde des humains. La connaissance que Chef Keza construit, et qu'il diffuse dans son morceau procède donc par une addition et une superposition de savoirs issus d'univers géographiques et culturels composites : aux éléments linguistiques diffusés par les musiques congolaises, se joignent les

⁶ Les deux termes traduits entre crochets appartiennent au registre linguistique du toli bangando, un argot local mêlant des termes anglais, français, et des langues africaines, sur la structure grammaticale et syntaxique du français. Morceau « All Starz », Chef Keza featuring Young Kess, John Moussa et Khalif, in « Music For Ya Mind Volume 1 », Autoproduction, 2011.

⁷ Malembé signifie en *lingala* « doucement ». Cet élément lexical issu des dialectes des deux états congolais voisins s'est diffusé par l'intermédiaire des musiques populaires, en l'occurrence ici par le biais d'une chanson de Koffi Olomidé, « Malembé ».

⁸ Le mot mazembé renvoie à un club de football de République Démocratique du Congo, le « Tout puissant Mazembé ».

images d'une connaissance acquise par un travail de l'esprit et une recherche dans les sociétés initiatiques et les traditions orales, comme celle du *mvett*.

Dans le but de résoudre leurs recherches identitaires, certains rappers se font l'écho des projets d'intellectuels africains comme le philosophe Paulin Hountondji, qui dénonçait en 1994 la marginalisation des savoirs traditionnels et l'unilatéralité de la production scientifique sur les anciens pays coloniaux, consommateurs d'une science produite par l'Occident (Hountondji, 1994).

Les artistes urbains du Gabon présentés dans cette contribution s'appuient sur des modèles issus de différents horizons géographiques, culturels ou politiques pour procéder à leur tour à une sélection d'éléments considérés comme « endogènes ». Leur construction de connaissances, condition de reconquête d'un « soi » idéal ou d'une identité perdue, se révèle toutefois éminemment transnationale et hybride. S'appuyant selon les cas sur une revisite des sources historiques ou un recours aux savoirs ésotériques des sociétés initiatiques, les revendications et discours des rappers du Gabon rendent compte de la manière dont la pratique musicale constitue une alternative populaire à la construction et la diffusion de savoirs eurocentrés, dans les contextes postcoloniaux longtemps relégués aux marges de la production des savoirs académiques et dont le savoir scolaire et universitaire s'est fondé sur des modèles inspirés de l'ancienne métropole.

Bibliographie

- AKOMO-ZOGHE, C. S.-P., (2010), *Parlons Fang, Culture et langue des Fang du Gabon et d'ailleurs*, Paris, l'Harmattan.
- AMSELLE, J.-L., 2001, *Branchements, anthropologie de l'universalité des cultures*, Paris, Flammarion.
- AUSTIN, A. (2006), *Achieving Blackness. Race, Black Nationalism and Afrocentrism in the Twentieth Century*, New York and Londres, New York University Press.
- ASANTE, M., (1988), *Afrocentricity*, Third World Press, Trenton.
- BIYOGO, G., (2002), *Encyclopédie du mvett. Tome 1 : Du Haut Nil en Afrique Centrale*. Paris, Éditions Ménaibuc.
- CHRETIEN, J.P., BOILLEY, P., (2008), *L'Afrique de Sarkozy : un déni d'histoire*, Paris, Karthala Éditions.
- HOUNTONDI, P.J., et al. (1994), *Savoirs endogènes : pistes pour une recherche*, Paris, Karthala.
- HOWE, S., (1998), *Afrocentrism : Mythical Past and Imagined Homes*, London and New York, Verso.
- MVE ONDO, B., (2007), *Sagesse et initiation à travers les contes, mythes et légendes fang*, Paris, l'Harmattan.
- MUDIMBE, V.-Y. (1982), *L'Odeur du père. Essai sur des limites de la science et de la vie en Afrique noire*, Paris, Présence Africaine.
- NDONG NDOUTOUME, T. (1970), *Le mvett, Épopée Fang*. Paris, Présence africaine.