Les dynamiques historiques de la musique rap au Gabon (1990-2016)

Clotaire MESSI ME NANG*

Résumé
Né aux Etats-Unis dans les années 1970, le rap s'est rapidement diffusé dans le monde, d'abord en Europe puis en Afrique. Dès 1990, il s'implante au Gabon où il fait une percée fulgurante dans le paysage musical, devenant la musique d'identification de la jeunesse urbaine du pays. Pourtant, les recherches en sciences sociales ont montré jusque-là peu d'intérêt pour cette musique d'un genre nouveau. La présente contribution tente ainsi de rendre compte des mutations qui structurent la musique rap au Gabon depuis 1990. Elle montre les dynamiques propres d'une musique, certes importée, mais inscrit dans un contexte socioéconomique et politique local.

Mots clés
Histoire du rap, Gabon, Rap conscient, Rap commercial, Rap émergent

Abstract
Born in the United States in the years 1970, the rap was quickly diffused in the world, initially in Europe then in Africa. By 1990, it is established in Gabon where it makes an opening fulgurating in the musical landscape, becoming music of identification of the urban youth of the country. However, research in social sciences up to that point showed little interest for this music of a new kind. The present contribution thus tries to give an account of the changes which structure the music rap in Gabon since 1990. It shows the dynamic clean ones of a music, certainly imported, but registered in a socio-economic and political context local.

* Département d'Histoire et Archéologie, université Omar Bongo de Libreville (Gabon)
E-mail : messiclotaire@gmail.com

Keywords
History of the rap, Gabon, Conscious rap, Commercial rap, Emergent rap

Introduction

Au début des années 1990, le Gabon assistait à l'émergence d'un nouveau genre musical importé des Etats-Unis : le rap. D'abord accueillit avec dédain du fait de son caractère volontairement iconoclaste et un tantinet provocateur, le rap s'est progressivement imposé dans le paysage musical gabonais, devenant la musique d'identification d'une jeunesse engluée dans une grave crise socioéconomique. Pourtant, les études autour du rap ont rarement fait l'objet de recherches en histoire (A. C. Oyane Meye, 2016), bien que le rap se soit développé de façon très dynamique au Gabon et que celui-ci constitue aujourd'hui un élément important de la musique urbaine des villes gabonaises. En effet, les premières études sur le rap sont apparues au début des années 2000. Elles sont d'abord le fait de sociolinguistes qui perçoivent le rap comme un espace de production de comportement urbain, sources de processus identitaires complexes concernant la jeunesse africaine (M. Auzanneau, 2001) ; ou comme une parole urbaine riche de variétés lexicales (M. Auzanneau, 2002). Ces études proviennent ensuite des anthropologues qui analysent la fabrication des catégories identitaires au sein des réseaux de la musique rap (A. Aterianus-Owanga, 2014), ou bien qui évoquent les stratégies musicales d'imagination du politique au Gabon (A. Aterianus-Owanga, 2011). Elles sont enfin l'émanation des spécialistes de la littérature qui mettent en relief le caractère poétique et stylistique de la musique rap gabonaise (L. T. Bivegue Bi Mba, 2010). À la suite de ces études, il importe à présent d'historiser le rap, c'est-à-dire d'en faire un objet de recherche historique en tentant de rendre compte des mutations qui jalonnent l'histoire de la musique rap au Gabon[1]. Comment le rap est-il né au Gabon ? Quelles sont les grandes tendances des textes des rappeurs qui structurent le mouvement rap gabonais des origines à nos jours ? Bien que

[1] Cet article appelle des recherches plus poussées sur la place du rap, son rôle, sa dimension politique, son importance commerciale, la sociologie des rappeurs, les circulations internationales…

s'inspirant des modèles extérieurs, le rap gabonais est un mouvement dynamique qui s'inscrit dans un contexte socioéconomique et politique local. Je postule, en effet, comme l'affirme K. Hammou (2014, p. 8), que les textes des rappeurs gabonais montrent que le rap n'est pas une forme univoque atemporelle et homogène, mais plutôt un enjeu de conflits, de collaborations et de négociations multiples. Les matériaux, pour analyser cette dynamique du rap, sont de trois ordres. La presse d'abord, avec le quotidien d'information *L'Union* qui relaie les sorties d'album et autres activités de promotion de la musique rap (concerts, festivals, concours de rap…). Ensuite, la discographie permet aussi de dégager les grandes tendances des thèmes des chansons des rappeurs. Enfin, des entretiens réalisés auprès de certains rappeurs donnent des informations intéressantes pour affiner les analyser. Tout cela permet de structurer la présente réflexion en quatre parties : la première évoque l'avènement du rap au Gabon, la deuxième traite du courant contestataire alors que la troisième parle du rap commercial ou *bling bling*. Quant à la quatrième partie, elle montre l'irruption du rap « émergent ».

1. L'avènement du rap au Gabon

Selon C. Rubin (2007, p. 274), le rap, du verbe anglais *to rap* qui signifie bavarder ou raconter, se discerne comme une « diction mi parlée, mi chantée de textes élaborés, rimés et rythmés et qui s'étend sur une base musicale produite par des mixages d'extraits de disques et d'autres sources sonores ». Il est une composante du mouvement culturel hip hop qui regroupe aussi des activités comme la danse (*break*, *smurf*) et la peinture (graffiti, tag), mais qui est également régi par des codes vestimentaires et comportementaux particuliers. Cette musique apparait aux Etats-Unis au début des années 1970 dans les quartiers noirs américains, notamment celui du Bronx à New-York. Dans ce quartier déshérité, vivait un dénommé Clive Campbell, *alias* Kool Herc, considéré comme le père fondateur de la culture hip hop[2]. Un soir de 1973, ce jeune homme anima une soirée pour l'anniversaire de sa sœur dans la cave de son immeuble. Pour faire durer les passages rythmiques et maintenir l'ambiance de la fête, il utilisa deux

[2] « Emergence, évolution et histoire du rap », janvier 2001, [en ligne], https://www.hiphopcore.net, consulté le 22 janvier 2017.

platines afin de pouvoir enchaîner les morceaux sans arrêt. Le succès fut retentissant ! L'animateur multiplia par la suite les *block parties* (fêtes de quartiers) qui enregistraient des foules nombreuses de danseurs. Pour chauffer la salle, Kool Herc décida de faire intervenir des célébrités de différents quartiers connues comme étant de grands ambianceurs. Progressivement, ces ambianceurs mirent en rimes leurs messages de la manière la plus originale et la plus rythmée possible. C'était la naissance des premiers MC, les maîtres de cérémonie, des premiers rappeurs et, par là même, de toute la culture hip hop qui se diffusa doucement dans tout New-York. Mais ces premiers rappeurs se contentaient de la simple animation des soirées. Leurs textes manquaient donc de profondeur car ils racontaient des histoires personnelles, versaient dans la vantardise et le festif.

Les premières productions discographiques arrivèrent plus tard. En 1979, le maxi de The Fatback, *King Tim III* (*Personnality Jock*)[3] inaugura l'histoire du disque rap. Il est suivi du fameux *The Breaks* de Kurtis Blow[4], premier rappeur à atteindre le succès. *The Breaks*, un single publié en 1980, fut la première chanson hip hop certifié disque d'or aux Etats-Unis[5]. Mais le premier grand tube rap est bien le *Rapper's Delight* des Sugarhill Gang[6], qui connut un succès planétaire. Ce titre sortit le rap de son ghetto new-yorkais, et ouvrit la voie du succès commercial à la première génération de rappeurs (K. Hammou, 2014, p. 19). Les sorties s'intensifièrent alors, et le rap confirmait son importance dans le paysage musical américain avec l'émergence de textes virulents contre les symboles du pouvoir, la police ou la justice. Le titre *Message* de Gradmaster Flash[7], sorti en 1982, traduisait cette nouvelle donne. Ce morceau fut l'un des premiers à introduire un discours politiquement et socialement engagé à travers l'évocation des frustrations et combats quotidiens des habitants du Bronx. Mais, le rap prit véritablement une nouvelle dimension avec le tube *Planet Rock* d'Afrika Bambaataa[8] qui donna une âme au mouvement émergent qu'était le hip hop. Né dans l'un des

[3] The Fatback Band, *King Tim III (Personnality Jock)*, Polydor, 1979.
[4] Kurtis Blow, *The Breaks*, Mercury, 1980.
[5] « Emergence, évolution et histoire du rap », déjà cité.
[6] The Sugarhill Gang, *The Sugarhill Gang*, Suger Hill Records, 1979.
[7] Gradmaster Flash and the Furious Five, *The Message*, Sugar Hill Records, 1982.
[8] Afrika Bambaataa, *Planet Rock*, Tommy Boy Records, 1982.

quartiers les plus violents et les plus défavorisés de New-York, Afrika Bambaataa, de son vrai nom Kevin Donovan, se fit d'abord remarquer comme chef de gang jusqu'au jour où son cousin Soulki trouva la mort dans une fusillade avec la police. Il décida alors de créer quelque chose de positif pour éloigner les siens de la violence infernale. Pour la contrecarrer, l'ancien délinquant adopta l'expression musicale hip hop et fonda la Zulu Nation, qui voyait dans ce genre musical un moyen de sortir les jeunes de la drogue, des gangs, d'émuler leur créativité et de témoigner des conditions de vie difficile dans un rap *hardcore*[9]. Avec la Zulu Nation, le hip hop est devenu plus qu'un mouvement artistique, il est devenu un choix d'existence.

Afrika Bambaataa permit au rap de s'internationaliser. Le rap étendit son influence dans d'autres contrées du monde, d'abord en Europe et plus précisément en France où il fit son entrée dès 1981 par le canal des discothèques, lesquelles apparaissaient comme des lieux privilégiés de diffusion et de popularisation du rap (K. Hammou, 2014, p. 21). Très rapidement, le territoire français devint le deuxième pays de rap du monde grâce à deux éléments majeurs. En premier lieu, le rôle des médias, capital dans la diffusion du rap en France. Patrick Duteil, *alias* Sidney, apparaît comme la première véritable tête médiatique du mouvement hip hop en France. En 1981, il animait sur Radio 7, une radio du service public destinée à un public jeune, une émission de funk intitulée *Rapper Dapper Snapper*. C'est alors que le jeune animateur rappeur est appelé par Marie-France Brière, directrice des programmes de Radio 7, pour concevoir une émission télévisée sur TF1, consacrée au hip hop. À partir de janvier 1984, Sidney animait la première émission de télévision consacrée au hip hop. L'émission, au niveau mondial, était la première entièrement dédiée à la culture hip hop. Elle contribua largement à populariser le rap en France. D'une durée hebdomadaire d'une heure, la chronique du premier animateur noir de France a accueilli de nombreux invités parmi les plus célèbres de l'époque : The Tribe, The Breaks, The Art Of Noise, Surgarhill Gang, Kurtis Blow, Herbie Hancock, Africa Bambaata, Madonna (K. Hammou, 2014, p. 26). L'émission a certes duré qu'une seule année, toutefois elle a ouvert la voie à d'autres médias notamment Radio Nova avec son émission *Deenastyle* animée

[9] Style de rap aux paroles crues et violentes. On le désigne aussi sous le vocable de « *gansta* rap ».

par le DJ Dee Nasty, mais également des magazines comme *L'Affiche*, *Radical*, *RER*, *Get Bus* ; et plus tard, en 1990, *Rapline*, une émission diffusée sur la chaine privée M6 entre 1990 et 1993. Le deuxième élément majeur de la diffusion du rap en France fut l'intérêt manifesté par les maisons de disque. En effet, la médiatisation du rap au début des années 1990 suscita l'intérêt des maisons de disque qui avaient saisi tout le profit qu'elles pouvaient en tirer. Attirés par le bon filon du rap, les majors sortaient les titres les plus commerciaux des albums, donnant ainsi naissance en France au rap commercial médiatisé, qui impliquait un formatage de la musique et des textes des rappeurs, en même temps qu'il donnait une image faussée de l'artiste dont la figure majeure était le rappeur Stomy Bugsy[10].

« Musique migrante » (L. Aubert, 2005), le rap a poursuivi son expansion jusqu'en Afrique, notamment au Gabon où il arriva au milieu des années 1980. Plusieurs témoignages attestent en effet de l'existence de pratiques d'interprétation rappée au cours des années 1980, comme celui de S. O. Ayebe, *alias* Ndjassi Ndjass : « […] de manière officieuse 1984-1985, il y avait déjà des rappeurs. On rappait notamment au Cabaret des Artistes. C'est là où ça a commencé […] »[11]. À l'époque, le rap était une musique marginale, très peu connue des Gabonais. Il était pratiqué par un faible public composé de jeunes issus des familles aisées qui voyageaient en France ou aux Etats-Unis, et qui donc avaient accès aux cultures étrangères par le biais de ces éléments que charrie la mondialisation : téléviseurs, cassettes, vidéo. À ce sujet, un rappeur témoigne : « le rap est arrivé ici par le canal des enfants de familles aisées. C'est eux qui avaient la possibilité à l'étranger, qui en France, aux Etats-Unis ; et donc qui ont vu le mouvement naître, qui l'ont pris, qui l'ont emmené ici par les […] cassettes et ceux d'ici ont tout simplement suivi la vague »[12]. Un autre abonde en ces termes : « Beaucoup de gens voyageaient et lorsqu'ils rentraient, ils revenaient avec des cassettes. Ils faisaient découvrir cette musique à leur entourage. Progressivement, d'autres jeunes ont commencé à s'intéresser à cette musique »[13]. Les propos de

[10] De son vrai nom Gilles Duarte. Il est l'un des membres fondateurs du groupe Ministère AMER.
[11] Entretien réalisé avec S. O. Ayebe, le 15 juillet 2014.
[12] *Idem*.
[13] Entretien réalisé avec D. Mvono Angoué, surnommé Archéop's, le 27 juillet 2014.

cet autre rappeur confirment cette réalité : « Le mouvement hip hop commence dans les années 1980. C'est rentré par le canal d'enfants de riches qui étaient présents en même temps que le rap poursuivait son expansion. Ils avaient assez d'argent pour se procurer des cassettes et de s'imprégner de cette culture »[14].

Si aux États-Unis et en France le rap vint des quartiers défavorisés, en revanche au Gabon il fut introduit par l'intermédiaire des classes sociales riches, lesquelles le firent connaître d'abord dans les boites de nuit avant que celui-ci ne se diffusa par la suite dans les quartiers populaires des principales villes du pays (Libreville et Port-Gentil). Cependant deux événements culturels très médiatisés firent davantage connaître le rap auprès des jeunes des cités urbaines. Le premier concerne la sortie au cinéma du film américain *Breakin'* en juillet 1984, qui met en scène des jeunes danseurs noirs de *streetdance*[15]. Le film, projeté la même année dans les différentes salles de cinéma de Libreville et de Port-Gentil, a fait un véritable tabac auprès des jeunes de toutes les couches sociales. La vidéo du film circulait dans les quartiers où les jeunes organisaient des séances de visionnage entre copains. *Breakin'* raconte l'histoire de Kelly, une jeune danseuse de jazz qui fait la connaissance de deux danseurs de *streetdance*, Ozone et Turbo. Ensemble, ils parviennent à créer un style unique en combinant le jazz et le *streetdance*. La célèbre *broom scene*, une séquence dans laquelle on voit Turbo danser avec un balai, suscita une grande ferveur chez les jeunes qui se plurent à imiter les pas de danse d'Ozone et Turbo, érigés en véritables icônes.

Le deuxième événement concerne la tournée au Gabon de l'animateur français Sydney au cours de la même année 1984. Les concertes organisés à Libreville et Port-Gentil connurent un grand succès auprès des jeunes, et la couverture médiatique de l'événement par la première chaine de télévision permit d'atteindre un public plus large de jeunes dans le pays. Si la tournée permit de faire connaître le rap, mais c'est davantage le *smurf* et la *breakdance* qui suscitèrent l'engouement des jeunes, lesquels ce sont d'abord mis à pratiquer ces danses avant de passer au rap. Comme l'affirme A. Aterianus-Owanga (2014, p. 950) « […] c'est d'abord par le canal de la danse que le hip hop parvient dans les foyers et les ruelles des quartiers de Libreville

[14] Entretien réalisé avec R. Guipadi, surnommé Adjectif, le 12 mai 2016.
[15] Voir film *Breakin'* du réalisateur Joel Silberg sorti en juillet 1984.

[…] ». Le rappeur Ndjassi Ndjass fait partie de ces jeunes qui se mirent au *smurf* et au *breakdance* en ce début des années 1980 :

> […] au début des années 1980-1985, j'ai commencé à être danseur de smurf, de breakdance et c'est au début des années 1990 que je suis passé de la danse au rap, donc au micro. […] quand j'ai commencé à danser, j'étais très jeune. J'avais 12-13 ans, 14 ans et c'étaient de petits groupes dans les cités, dans les quartiers mais pas médiatisés[16].

Comme le suggère ce témoignage, les danses que les jeunes exécutaient sur les sonorités américaines se propageaient rapidement dans les quartiers populaires où des groupes de jeunes danseurs se formaient et s'affrontaient lors de concours organisés dans les quartiers mêmes ou dans les établissements scolaires à l'occasion des fêtes de fin d'année. Le phénomène connut une telle ampleur que le quotidien *L'Union* n'hésita pas à parler de « culte envahissant » pour décrire la propagation de la culture hip hop dans les principales villes du pays[17]. Le passage de la danse au rap intervint en 1990 dans le contexte de la transition démocratique[18]. En effet, l'éclosion publique du rap apparut dans un moment où les peuples d'Afrique en général et du Gabon en particulier manifestaient leurs aspirations à la liberté et au progrès social. Le vent de liberté qui embrassait l'Est de l'Europe conjugué au soulèvement population au Bénin, où une conférence nationale souveraine fit tomber le régime marxiste de Mathieu Kérékou, incitèrent les Gabonais à revendiquer la fin de l'autocratie et la mise en place d'un régime démocratique pluraliste. C'est dans ce contexte de changement politique, avec le rétablissement des libertés démocratiques fondamentales, que deux jeunes étudiants gabonais fondèrent en France le groupe de rap V2A4[19], puis enregistrèrent le premier disque vinyle du rap gabonais, *African Revolution*[20]. Ce single constitue l'acte de naissance du rap gabonais, il marque sa sortie publique sur la scène musicale locale.

---

[16] Entretien réalisé avec S. O. Ayebe, le 15 juillet 2014.
[17] *L'Union* du mercredi 09 mai 1984.
[18] *L'Union* du mercredi 10 mars 1999.
[19] Signifie « Vis tout et fort ».
[20] V2A4, *African Revolution*, autoproduction, Paris, 1990.

2. La rap conscient (1990-2000)

Le rap arriva au Gabon au début des années 1980 qui correspondait à la période du monopartisme, laquelle ne permettait pas l'expression plurielle des libertés. Dans ce contexte de privation des libertés, notamment de la liberté d'expression, les jeunes rappeurs de l'époque faisaient du rap uniquement dans un but ludique, alors qu'aux Etats-Unis et en France régnaient, au même moment, le rap *hardcore*. S. O. Ayebe témoigne de ce départ réjouissant du rap gabonais : « Au départ, il faut être honnête. Au départ, c'était un phénomène de mode. Les jeunes partout dans le monde étaient dans ça. Nous aussi, on s'y est mis ; donc on s'amuse […] »[21].

Mais le contexte de transition politique du début des années 1990, propice à l'essor de la liberté d'expression sous toutes ses formes, permit l'émergence et le développement d'un rap conscient ou engagé, dans lequel les rappeurs dénonçaient et revendiquaient d'abord dans un but social. Ce type de rap mettait l'accent sur les problèmes sociaux. En effet, les rappeurs se saisirent de la liberté d'expression retrouvée pour dénoncer les maux de la société, faisant ainsi du rap un mouvement contestataire qui traduisait la prise de conscience d'une jeunesse gabonaise aspirant au bien-être social. Le rap était donc une musique d'expression représentative des réalités sociales du pays. Selon M. Auzanneau (2001, p. 715), le rap gabonais, dès le départ, marque un fort ancrage « dans les réalités sociales locales et cherche en rendre compte ». Les rappeurs de l'époque ne font pas eux-mêmes mystère de cette fonction sociale du rap. Y. S. Oyono le traduit très bien à travers les propos suivants :

> Dénoncer, critiquer, dévoiler et dire tout haut ce que tous disent tout bas. Le pays est mal géré : on ne mange pas à notre faim, le prix du carburant est élève, nos enfants n'apprennent pas bien, etc. Nous portons un regard vers l'avenir en attirant l'attention de nos gouvernants sur le présent. C'est à ça que nous servait le rap[22].

Le rap conscient avait non seulement une vocation sociale indéniable, mais aussi il entendait remplir une fonction politique dans

[21] Entretien réalisé avec S. O. Ayebe, le 15 juillet 2014.
[22] Entretien réalisé avec Y. S. Oyono, le 07 juillet 2014.

la cité. Le rap des années 1990 était un mouvement musical par lequel la jeunesse exprimait son désir de changement politique. Le rap engagé apparut en effet très vite comme un espace de subversion politique à travers des morceaux qui constituaient un vecteur de revendications et de condamnation des logiques politiques en vigueur (A. Aterianus-Owanga, 2011, p. 46). Le rap conscient, dont le discours est fortement contextualisé sur la cité, l'Etat, le pouvoir, était une écriture représentative, une description du politique. Cette vision du rap ne souffre de l'ombre d'aucun doute dans ces propos du rappeur P. Mendame, *alias* Lansalow : « Pour ma part, j'ai ma définition du rap, qui n'a rien avoir avec rythme and poety […] Alors pour moi, le rap c'est d'abord [des] rimes antipolitiques »[23]. Comme le sous-entendent ces propos, l'artiste rappeur se présentait d'abord comme un messager qui se donnait pour mission de dire avec véracité et de manière consciente les problèmes que connaissaient les populations. Cette dénonciation n'était pas un simple fantasme ou un effet de mode, mais la prise de conscience d'une génération qui entendait porter la voix des sans voix, comme l'assume sans ambages le rappeur R. Guipadi : « Je fais du rap parce que j'ai besoin de dire quelque chose. Je suis un leader d'opinion. C'est ce qui justifie toute la hargne que dégagent mes textes »[24]. Il en est de même de cette phrase forte du rappeur C.-C. Ogoula qui témoigne de l'engagement du rappeur conscient : « Pour moi, le rap c'est un moyen d'expression qui me permet d'être la voix des sans voix »[25].

Le caractère conscient du rap de la décade 1990-2000 se lit à travers les textes de quatre groupes de rap en vogue et modèles de ce courant du rap qui vise à la conscientisation des masses. Le premier groupe est le V2A4 qui se fit connaître publiquement dès 1990 avec le single *African Revolution*. Ce groupe était composé de jeunes étudiants appartenant à la classe bourgeoise du pays, Klaus et MC Feller[26]. Cependant, bien qu'issus de l'élite au pouvoir, les deux jeunes étudiants n'hésitèrent pas à se faire les messagers des classes

[23] Entretien réalisé avec P. Mendame, le 7 mai 215.
[24] Entretien réalisé avec R. Guipadi, le 12 mai 2016.
[25] Entretien réalisé avec C.-C. Ogoula, *alias* Niksi, le 17 octobre 2015.
[26] Klaus, de son vrai nom Gervais Mpouoh, avait pour père le ministre de l'Intérieur de l'époque, Julien Mpouoh Epigat, cousin du président Omar Bongo. Mc Feller, lui, appartenait à une famille d'affairistes.

sociales déshéritées de la population, en appelant à une révolution africaine. Touchés par la crise sociopolitique qui secouait l'Afrique, ils lancèrent en effet le titre *African Revolution* qui témoignait du courage des auteurs pour dénoncer, avec des mots tranchants, les maux dont souffrait le continent africain en général et le Gabon en particulier. Le contexte de renouveau démocratique, impulsé par le vent de l'Est, incita les rappeurs du V2A4 à instruire le procès du parti unique en Afrique comme le montre cet extrait du morceau *African Revolution* :

Le vent de l'Est nous
fait réfléchir. Yo !
Parce qu'il se passe
vraiment des choses
bizarres en Afrique
Sous les coups de cette
dictature et les magouilles
de ces fripouilles
On n'a que constaté les faits
pendant près de 25 ans[27].

Comme le suggère ce passage, le texte des rappeurs constitue une véritable dénonciation des maux générés par le monopartisme. À travers des rimes crues et virulentes, ils dénonçaient les détournements de fonds et la mauvaise gestion des biens publics par les élites dirigeantes africaines au pouvoir :

Tous les présidents sont riches ou
milliardaires
Que ce soit en dollars ou
en francs français
Les deniers publics sont
mal répartis
Ça c'est l'avantage
du parti unique.
C'est bien beau la
promotion de la démocratie
mais ça n'empêche pas
que l'argent soit déjà parti.
Les détournements de
fonds sont une fatalité
pour ces personnes[28].

Pour les rappeurs, les biens et les richesses des pays africains étaient mal distribués. Les populations n'en bénéficiaient pas en raison de la prévarication des gouvernants. Aussi, ils appelaient à l'instauration d'une plus grande justice sociale, afin de permettre à l'ensemble de la population de jouir des ressources du pays. Il

[27] V2A4, *African Revolution*, autoproduction, Paris, 1990.
[28] V2A4, *African Revolution*, autoproduction, Paris, 1990.

s'agissait d'une espérance martelée avec force : « La meilleure façon d'espérer, c'est de combattre les inégalités »[29]. Cette espérance traduisait une aspiration profonde au changement social par le biais de la révolution. L'expression *The Revolution*, abondamment reprise en refrain, révélait le souhait du V2A4 de voir les masses africaines se révolter pour établir un nouvel ordre sociopolitique plus égalitaire et plus démocratique. Pour ce groupe, la révolution marquait le temps de l'action et de la prise en main de la destinée africaine au moment où le continent noir connaissait des processus de transition démocratique, lesquels étaient malheureusement malmenés par les tenants de l'ordre ancien. Malgré l'instauration de la démocratie, le fonctionnement politique des pays africains était encore celui du parti unique. Ce qui empêchait l'enracinement de la démocratie et favorisait la mauvaise gouvernance. Aussi, en 1991, le groupe V2A4 fit passer dans les radios un autre titre très engagé qui mettait en garde contre les entraves à la démocratie. Le titre *Un message du V2A4*[30] évoquait en effet les problèmes de la mise en œuvre de la démocratie en Afrique : « On a crié haut et fort que la démocratie devienne un nouvel essor dans la vie politique, économique africaine. On se rend compte que c'est un problème complexe »[31]. Les jeunes rappeurs posaient la problématique des fondements de la démocratie au lendemain des conférences nationales tenues dans plusieurs pays d'Afrique francophone. Ils interpellaient les leaders africains en les mettant face à leur responsabilité : « Il faut appliquer toutes les décisions qui ont été prises aux conférences nationales dans toute l'Afrique. Le destin du continent est entre vos mains. Un ultime effort de tout un chacun »[32]. Le V2A4 mettait ensuite en garde les hommes politiques qui devaient rendre des comptes aux populations sur la gestion du processus démocratique. Les mots des rappeurs sont durs et directs :

---

[29] *Id*.
[30] V2A4, *Un message du V2A4*, autoproduction, Paris, 1991.
[31] *Id*.
[32] *Id*.

Vous qui faites
la course au pouvoir
on vous attend au tournant
Faudrait pas décevoir
Il y a eu des morts
il y en aura encore
Qui sait si l'on ne vous
réserve pas le même sort.

Eh oui !
Messieurs les présidents
on vous voit
on vous connaît
et tout ira bien[33].

Enfin, les propos des rappeurs du V2A4 avaient valeurs de conseils à l'endroit des politiques afin de les conduire au respect des règles démocratiques : « Ne vous pressez pas, c'est chacun son tour. Plus personne n'aura un mandat à long terme, les élections présidentielles confirmeront la règle »[34].

À la suite du V2A4, d'autres groupes de rap apparurent vers la fin des années 1990. Cette deuxième vague de rappeurs s'engagea aussi dans une musique revendicative qui s'inscrivait dans la lignée des illustres aînés qui avaient lancé le rap conscient au Gabon. Parmi ces groupes, le Siya Po'ossi X[35] se positionnait comme le porte étendard du rap anti langue de bois, le verbe haut d'une génération souvent défavorisée en quête de repères et d'idéal. Composé de jeunes étudiants[36], le Siya Po'ossi X ne lésinait pas sur les mots pour dénoncer la corruption policière à travers l'album *Mapane Groove Act 1* et le titre phare *To kill Lawana*[37]. Le groupe s'insurgeait en effet contre la corruption de la police : « on leur demande de faire les flics, ils viennent se faire du flic », dans un pays où certains policiers s'illustraient par le racket des automobilistes dans les principales artères de la capitale. Les Siya boys dénonçaient en outre le phénomène de la prostitution, auquel s'adonnait même les policiers : « les flics en patrouille, de patrouille, de grosses couilles, Yo ! Mêmes les policiers vont à Yogo Santé ». Yogo Santé renvoyait au lieu où les

[33] *Id.*
[34] *Id.*
[35] Littéralement « la terre à abattre » en langue fang.
[36] Steve Olivier Ayebe alias Ndjassi Ndjass, Arland Dercy Nguema Ndong alias Lawana, Germain Essangui Eyi alias Y. Gee et Parfait Mebale Me Ndong alias Double Pee.
[37] Siya Po'ossi X, *Mapane Groove Act 1*, autoproduction, Libreville, 1997.

prostitués du quartier de la gare routière à Libreville se tenaient pour proposer leur service. Mais la prostitution ne sévissait pas seulement à Yogo Santé, elle était aussi très visible « au bord de mer où la chaire se vend chère » et où « tu mangeras à la sueur de tes fesses ». Les rappeurs pointaient les prostitués mais aussi les clients de plus en plus nombreux, y compris les policiers censés incarnés les valeurs morales et faire régner l'ordre dans la cité. Cette volonté des jeunes rappeurs de décrire avec les mots crus les réalités des quartiers défavorisés se manifesta davantage avec le second album sorti un an après le premier sous le titre *Mapane Groove Act 2* et le tube à succès *Vive la vie*[38], album dont le quotidien *L'Union* classait dans le registre du rap engagé[39]. Les mapanes (bidonvilles) y étaient présentés comme des foyers de misère. En effet, les mapanes boys mordaient à belle dent sur les travers que leur offrait leur environnement immédiat : la paupérisation étouffante des mapanes (aussi appelés matitis), la langue de bois des politiques, les bavures policières, le mépris des pouvoirs publics pour les artistes, l'arrivisme de certains, l'infidélité. Autant de trop plein de colère que les quatre étudiants rappeurs essayaient d'évacuer dans une rage verbale qui n'avait d'égale que la tonalité des textes.

Le groupe Raaboon surgit lui aussi à la fin des années 1990 pour dénoncer les conditions de vie des Gabonais dans les quartiers déshérités. Composé de jeunes lycéens[40], le groupe s'était rendu célèbre avec le single *Vie de haine*[41], qui évoquait les difficultés sociales dans lesquelles étaient engluées les populations des mapanes de Libreville, la capitale du Gabon. Sorti en 1999, le tube dressait en effet la peinture de la pauvreté des quartiers sous-intégrés de la capitale. Les mots sont violents pour décrire et dénoncer un environnement de misère :

---

[38] Siya Po'ossi X, *Mapane Groove Act 2*, MSI/Quartier 10, Libreville, 1998.
[39] *L'Union* du samedi 16 et dimanche 17 mai 1998.
[40] Franck Stéphane Dibault dit Ba'Ponga, Vivien Komba Kombila alias Da-Skomb, Bibalou Ngang, Tat Kombil alias Disiz Kom, DJ Zang Beto et Amour Clara.
[41] Raaboon, *Vie de haine*, Danger Production, Libreville, 1999.

Vie de haine, vie de peine
vie de chienne nous enchaine
encore que la misère nous dédaigne.
Voir où je vis, dire que
c'est une connerie,
comédie de voir les gens
habiter des taudis.
Baraque un côté,
Murs prêts à tomber.
Décor rien à désirer,
sinon qu'à te faire pleurer[42]

On le voit, le texte est une critique de la vie précaire dans les quartiers défavorisés où les habitants vivaient enclavés dans des habitats insalubres, mal approvisionnés en eau et en électricité. Dans ces quartiers, non seulement les hommes s'entassaient dans des maisons étroites, mais également ils cohabitaient avec les rongeurs et subissaient les affres des inondations lorsque survenaient les pluies torrentielles, comme en témoignent les rimes suivantes : « Des rats se prélassent dans des cases déjà lasses, des hommes s'y entassent et la crasse prend sa place. […] Les pluies nous baignent, les maladies règnent chez nous. […] À chaque saison, inondé par les pluies rudes »[43]. Les jeunes rappeurs du groupe Raaboon ne se contentaient pas seulement de décrire la misère des mapanes, ils la mettaient aussi en parallèle avec le mode de vie aisé des classes favorisées, dénonçant ainsi en filigrane les graves inégalités sociales qui traversaient la société gabonaise dans des termes sans équivoques : « Dans le mapane regarde, voit le stress. Pendant que d'autres à Mbolo font des tours en pajero. Ne connaissent que forteresses, richesses et tcharlent business »[44]. Dans l'univers marginal des mapanes, exclus de la prospérité que procuraient les pétro CFA, on souhaitait que les populations subissent stoïquement la galère de la vie sans broncher : « Regardes mais ne prends pas. Goutes mais ne bois pas. Ecoutes mais ne parles pas. Respires, ressens la galère nous fouette »[45]. Ce qui justifie la posture ironique des jeunes rappeurs : ils n'étaient pas les représentants du peuple des mapanes, mais plutôt des fous qu'on ne pouvait poursuivre parce que victimes de démence. Ils le signifiaient dans ces propos plein de malice : « Si on m'inculpe pour tohubohu, je

[42] *Id*.
[43] *Id*.
[44] *Id*.
[45] *Id*..

plaiderais la folie. M'as-tu vu sur scène représenter les miens, les frères africains, le putsch de demain »[46].

Le dernier groupe de rap, modèle de notre démonstration, est Movaizhaleine. Sous ce nom un tantinet provocateur, au jeu de mots entre mauvaise et haleine, le ton est donné : il s'agit d'un groupe d'inspiration revendicative et dénonciatrice. En effet, crée au début des années 1990 alors que les fondateurs du groupe, Lord et Maât[47], n'étaient encore que de jeunes lycéens, Movaizhaleine se positionna rapidement, dans sa démarche rappologique, comme un ensemble engagé et militant. L. Ekomy Ndong justifiait cette posture en ces termes : « Au fond, nous ne faisons que dire ce que nous voyons et nous dénonçons les injustices »[48].

Le groupe se fit connaître publiquement en 1999 avec la sortie de *Mission à Mbeng*[49], un album aux « sonorités qui décapent de pied en cap »[50]. Le titre devenu culte *Aux choses du pays*, mieux que tous les autres, traduisait la volonté de Movaizhaleine de conscientiser le public sur les travers de la société. En effet, composé à partir d'une célèbre chanson de Pierre-Claver Akendengue, ce titre se présentait comme une véritable radiographie, en rimes et en vers, de la situation de crise que traversait le pays. Il publiait en réalité un bulletin de santé catastrophique du malade « Gabon », tant tous les maux y étaient dénoncés. Tout d'abord, les deux jeunes rappeurs dénonçaient dans ce morceau les inégalités sociales criardes inhérentes à la mauvaise répartition des richesses :

Aux choses du pays.
SMS, grosses voitures
costumes, cravates sous le soleil de la conjoncture.

Pays riche, peuple pauvre
comble des combles.
Les CFA s'absentent.
Ici l'argent rentre,
là-bas l'argent manque [51]

[46] *Id.*.
[47] Lord Ekomy Ndong et Maât Seigneur Lion de son vrai nom Yvon Martial Moussodou.
[48] *L'Union* du mercredi 10 octobre 2007.
[49] Movaizhaleine, *Mission à Mbeng*, Zorbam Productions, Libreville, 1999.
[50] *L'Union* du vendredi 12 mai 2000.
[51] *Aux choses du pays* album *Mission à Mbeng*, Zorbam Productions, Libreville, 1999.

Ensuite le titre évoque une litanie de problèmes sociaux qui illustrait la dépravation des mœurs au Gabon. Movaizhalaine ne prit de gang pour dénoncer, tour à tour, les avortements (« À l'émergence des avortements après naissance. Aux sacs poubelles où elles balancent neuf mois de souffrance »), les pratiques mystiques (« Aux animistes, aux fétichistes, aux bwitistes pratiquants, au service de Christ et du non du Vatican. Aux vampirises, aux frères en Christ, à la chasse mystique. À la femme aux fantômes en boite »), l'homosexualité (« À la génération pédéraste qui l'envahit »), la prostitution (« À toutes les fonctionnaires du bord de mer »), le harcèlement sexuel à l'école avec le phénomène des moyennes sexuellement transmissibles (MST) (« Aux caractères sexistes sur des succès scolaires »). Enfin, le texte de Movaizhaleine est une dénonciation des mauvaises mœurs des femmes gabonaises qui multipliaient les relations (« Au chic, au choc, au chèque »), qui se dépigmentaient la peau pour paraître plus belles (« Aux mamans qui frottent l'ambi ») et qui affectionnaient particulièrement les séries télévisées latino-américaines (« À miss grand écart. Aux fans de Mari Mar. Aux Donna Beja »). En somme, Aux choses du pays, est un chant qui passait au peigne fin les dérives morales d'une société en crise de repères. De ce fait, il est représentatif d'une plume qui illustrait la volonté de Movaizhaleine de dénoncer les réalités de la société gabonaise. C'est en cela, du reste, que le groupe est considéré à ce jour comme « le groupe de rap le plus populaire et le plus talentueux de l'Afrique centrale. [Et] également l'ensemble hip hop gabonais le plus constant au plan national et international »[52].

3. Le rap commercial ou *bling bling* (2000-2009)

Dans les années 1990, le rap gabonais était à dominance *hardcore*. Le contenu des chansons rap était caractérisé par une sorte d'appel au changement sociopolitique dans un ton très virulent. Mais, à partir du début des années 2000, cette tendance s'est progressivement diluée avec l'avènement et le développement du rap commercial ou rap *bling bling*[53] dont la vocation était de vendre et d'égayer les foules au

[52] *L'Union* du lundi 17 novembre 2008.
[53] Style de rap qui met l'accent sur l'ostentatoire et le clinquant dans le but d'appâter le public et de vendre.

travers des chansons faisant l'apologie de l'amour, de l'argent, des bijoux, des belles femmes, comme le rapporte ces propos d'un ancien Siya boy : « aujourd'hui, on parle de rap *bling bling*, aujourd'hui on parle de gens qui friment juste sur leurs montres, sur leurs chaines qu'ils portent, sur l'argent qu'ils ont. Aujourd'hui, on parle de sexe. Les gens racontent comment ils se tapent des filles »[54]. Désormais, dans le mouvement rap, il était question de « *sea, sex and fun* »[55] et d'exaltation des égoïsmes des rappeurs. Les propos de cet autre ancien rappeur témoignent de cette nouvelle tendance du rap des années 2000 : « Aujourd'hui, c'est chérie je t'aime ; j'ai de beaux habits ; c'est moi le plus fort ; regarde mon *bling bling*. C'est moi le meilleur des rappeurs. Quand je suis là tout le monde fuit. Je suis dangereux, aillez peur de moi. C'est l'égocentrisme… »[56].

Cette évolution vers un rap commercial ou *bling bling* tenait à un certain nombre de raisons. En premier lieu, il faut mentionner l'actualité discographique du rap mondial dans les années 2000. Si la fin des années 1980 et la décennie 1990 étaient marquées par le rap engagé avec des groupes comme IAM, NTM, Assassin en France ou *Public Enemy* aux Etats-Unis, en revanche les années 2000 voyaient l'irruption du *gansta* rap avec des rappeurs américains comme Snoop Dog ou 50 Cent dont les productions rappologiques minoraient le rap tant au plan esthétique qu'intellectuel au profit du facétie. Le rap gabonais des années 2000 se fondait dans ce moule, il réinvestissait les modèles américains et versait dans le tout festif, incapable désormais de dire les réalités sociales du pays.

Toutefois, il faut surtout souligner, en deuxième lieu, le rôle majeur des promoteurs musicaux, détenteurs des moyens de production, dans l'implantation du rap commercial au Gabon. C'est à partir du milieu des années 1990 que les entrepreneurs culturels locaux commencèrent à s'intéresser au rap qui attirait de plus en plus un public nombreux de jeunes des villes. Les promoteurs avaient vu tout l'intérêt économique qu'ils pouvaient tirer de ce nouveau genre musical qui suscitait à cette époque le mépris de la majorité de l'opinion. La création de différents studios d'enregistrement et l'encadrement marketing de cette pratique musical favorisèrent, dans

[54] Entretien réalisé avec S. O. Ayebe, le 15 juillet 2014.
[55] *L'Union* du lundi 26 juillet 2004.
[56] Entretien réalisé avec Y. S. Oyono, le 7 juillet 2014.

les années 2000, l'émergence d'un marché de la production rap motivé par la recherche des débouchés commerciaux. D'où l'avènement d'un rap aseptisé qui visait un plus large public national et international, comme le suggère ces propos du rappeur S. O. Ayebe :

> C'est le fait que l'industrie du disque, le show business comme on le dit, c'est accaparé de la chose. Parce qu'avant, même dans l'industrie du disque, dans ce qu'on considérait comme showbiz, on ne mettait pas le rap dedans. Le rap s'était marginal, le rap s'était pas une musique pendant très longtemps […] c'étaient des jeunes qui s'amusent, qui racontent des trucs sur des versions instrumentales. Et quand les professionnels de la musique ce sont rendus compte que les rappeurs s'organisaient et commencent à faire des choses concrètes et qu'un public commence à se créer, ils investissent dedans. Ça commence à devenir commercial et tu avais des rappeurs qui étaient façonnés : tu dois chanter ci, tu dois chanter ça, tu dois chanter des textes comme ça[57].

L'arrivée des promoteurs culturels a été décisive dans l'apparition d'un rap plus souple et plus doux qui intègre les réseaux des marchés internationaux de la *world music*. Dorénavant, les promotions des albums se faisaient à grands coups publicitaires à travers des affiches géantes dans la ville, des conférences de presse largement relayées par le seul quotidien du pays, *L'Union*, et des clips vidéos bien montés par des professionnels de la réalisation comme Didier Dingalt Ping, Georges Kamgoua, Eric Amar Benquet, Jules Kamden Taguiawa. Ce dernier est d'ailleurs considéré comme le premier opérateur culturel qui a entrepris de connecter le rap gabonais aux réseaux du marché international. Au milieu des années 1990, il mit en place une structure événementielle, Afrik' Aktion, et lança le festival Gabao hip hop, conçu pour être une plateforme de mise en réseau des rappeurs gabonais par le biais des collaborations avec des artistes africains et français. Dans un entretien accordé à l'anthropologue française Alice Aterianus-Owanga (2014, p. 959), Jules Kamden justifiait la tendance vers un rap commercial dans les termes suivants :

[57] Entretien réalisé avec S. O. Ayebe, le 15 juillet 2014.

> Moi je suis dans un créneau dit « des musiques du monde ». Je suis sur tous les marchés internationaux, parce que je suis bien identifié, je suis dans les réseaux. Je me rends compte qu'il n'y a pas de débouchés réellement pour des artistes hip hop purs et durs. […] Il n'y a rien pour le hip hop dans nos créneaux. Ça ne veut pas dire qu'il n'y a pas de marché qui existe, mais dans les marchés où on est, il n'y a rien. Donc du coup, je dis on va faire évoluer le truc. […] Je fais évoluer pas parce que je veux faire évoluer, mais parce que je me dis qu'il ne peut pas y avoir de débouchés s'il n'y a pas de mélange de style.

L'implantation d'un marché du hip hop gabonais rencontra l'assentiment de plusieurs rappeurs dans un contexte local d'absence des droits d'auteurs pour les artistes. En effet, depuis l'indépendance, les droits d'auteurs n'ont jamais vraiment été donnés aux artistes gabonais. Les artistes ne vivent pas de leur art. Ce problème avait une implication particulière dans le milieu rappologique car cela réduisait les jeunes rappeurs à la précarité sociale. Une chose était de faire du rap, une autre était d'espérer en faire une profession. Certains rappeurs étaient poussés de rechercher des fonctions professionnelles pour subvenir pleinement à leurs besoins, alors que d'autres prestaient dans les kermesses d'écoles ou les mariages pour vivre. En outre, les rappeurs étaient victimes de piraterie avec le libre accès à la musique *via* internet. Depuis plusieurs années déjà, des réseaux de piratage de la musique existent dans les quartiers de Libreville où on peut facilement en quelques minutes se procurer tout type de musique. Des mesures ne sont pas prises pour endiguer ce phénomène et protéger les droits des artistes. Dès lors, on comprend que les jeunes artistes rappeurs aient été sensibles aux propositions des promoteurs culturels qui promouvaient un rap commercial.

Il faut enfin souligner le rôle des médias dans l'émergence du rap commercial au détriment du rap engagé. Sous l'entregent des entrepreneurs culturels, les médias diffusaient, pour des raisons de politiques commerciales, de moins en moins le rap engagé pour favoriser un rap plus doux orienté davantage vers le divertissement et le *bling bling*. Les politiques poussaient aussi à la diffusion d'un rap moins virulent, évidemment pour des raisons différentes de celles des agents culturels. Les messages revendicatifs et le ton particulièrement véhément des rappeurs contrariaient les hommes politiques. Les textes

des rappeurs conscients sont une critique de la gouvernance des dirigeants incapables de générer le développement socioéconomique du pays. Les élites politiques percevaient ainsi le rap engagé comme une musique dérangeante et subversive, comme le révèle cette anecdote rapportée par le quotidien *L'Union* :

> Un jour, un membre du gouvernement qui vouait de l'admiration à Communauté Black [groupe de rap] avait invité le groupe dans sa circonscription politique. En écoutant attentivement les paroles des chansons, l'intéressé s'était rendu compte que les jeunes rappeurs tiraient à boulets rouges sur les hommes politiques, sans distinction d'obédience. La moutarde lui montant au nez, le ministre fan s'était écrié : « Merde ! Pourquoi ai-je amené ces voyous-là ? Donc ils nous insultent dans leurs chansons ! J'ai gaspillé mon argent pour rien ! »[58]

Le rap commercial marquait chez les rappeurs et les entrepreneurs culturels la recherche de meilleurs espaces commerciaux dans les marchés national et international. D'où l'apparition d'un rap plus souple qui visait à plaire à un public plus large. En réalité, les premières productions du rap dit de divertissement sont apparues à la fin des années 1990. Dès 1997, le studio Kage Pro de Georges Kamgoua sortit la première compilation du hip hop gabonais, *Bantou Mix*, qui voyait la participation de figures nouvelles du rap comme Naneth et Professeur T, précurseurs du rap *bling bling*. La même année vit l'émergence des artistes Rnb avec le groupe PFM qui chantait l'amour dans l'album *Performance* et les 3MJ avec le titre *Marino*. L'année suivante, 1998, Professeur T, de son vrai nom Francis Ango, lança sur la scène rappologique le concept Raggamufin avec le titre à succès *Quel est ton nom ?*, dans lequel le jeune artiste se décrit comme le meilleur rappeur. La vidéo produite pour la promotion de cette chanson est un modèle de ce rap *bling bling* qui se développa dans les années 2000. On y voit en effet de jeunes filles se déhanchant en maillot de bain autour d'une piscine.

Dans les années 2000, les productions se multipliaient sous l'impulsion des promoteurs culturels. En 2001, la maison Promedia, de Didier Dingalt Ping, mit sur le marché la compilation *Mémoire*

---

[58] *L'Union* du mercredi 22 octobre 2003.

vive, une harmonie musicale sans paroles violentes[59]. Le titre phare *LBV mon blues* de Naneth est une mélodie suave qui vante les plaisirs de la vie librevilloise. La même année, sortit chez Kage Pro de Georges Kamgoua, l'album *Showgars* d'Yves Saint Amour qui verse dans l'autocongratulation de l'artiste. En 2003, Eric Amar Benquet, patron d'une entreprise, fondait le label Eben Entertainement qui connut un grand succès au Gabon et en Afrique, en faisant du rap *bling bling* très tourné vers l'ostentation de biens matériels ou économiques. Après *Mémoire vive*, Promedia, structure de production et de promotion artistique dirigée par Didier Dingalt Ping, revint au-devant de la scène avec la sortie, en 2004, de la compilation *95 B*. Un titre évocateur qui renvoie au tour de poitrine d'une femme scrutée sous toutes ses facettes : coquette, coquine, câline, belle rebelle… Les titres (*Salé et sucré*, *Lady love*, *Un seul désir*, *Julia*, *Money*, *Sex and Drogue*, *Lolila*) sont en effet une hymne à la femme, et achèvent de convaincre sur la mode musicale en vogue à l'époque, le rap *bling bling*. Un genre dans lequel s'inscrit aussi la compilation *Invasion barbare* sortie en 2006 et réalisée au Canada par de jeunes rappeurs gabonais, lesquels évoquent dans leurs chansons les thèmes de l'amour, de l'argent, de la vie à la Gabonaise. Les auteurs s'expliquent sur le choix d'un rap policé et divertissant : « Nous n'avons pas voulu verser dans la violence ou la haine, mais plutôt offrir au public un visage loin de tout cliché sur ce genre musical, longtemps considéré comme musique de voyous et de gangsters »[60].

De toute cette nouvelle vague des rappeurs des années 2000, Franck Ba'Ponga[61] représente la figure la plus importante, qui a pu intégrer le marché de la *world music*. Avec Franck Ba'Ponga, le rap business a acquis ses lettres de noblesse. Les clips vidéos sont désormais retravaillés selon le modèle américain où l'artiste apparaît sous ses apparats lumineux. Les campagnes de marketing sont organisées à coups de conférences de presse, des affiches grands formats et des panneaux scintillants mettant en valeur le rappeur dans un but évident : appâter et vendre. Les thèmes des chansons ont aussi évolué. Alors qu'il était une des figures du rap contestataire de la fin des années 1990, époque où il était membre du célèbre groupe

[59] *L'Union* du lundi 23 juillet 2001.
[60] *L'Union* du vendredi 20 janvier 2006.
[61] De son vrai nom Franck Stéphane Dibault.

Raaboon, Franck Ba'Ponga parlait dorénavant de femme, de sexe, d'amour, d'alcool, d'argent, de rue, de boîtes de nuit. Le rappeur se faisait narrateur de fictions pour vendre au public du rêve sur une musique entêtante et facile à danser. Lancée par le producteur Eric Amar Benquet, la carrière de Franck Ba'Ponga prit de l'envol au milieu des années 2000, période au cours de laquelle le rappeur engrangea des succès. En 2004, sortit en effet son premier album solo, *L'animal*, qui le fit connaître sur la scène international : meilleur artiste hip hop Kora Music Award en 2005 en Afrique du Sud, meilleur artiste gabonais la même année, prix de l'intégration musicale en 2006 au Sénégal[62]. En 2008, l'artiste rappeur mit sur le marché un nouvel album solo intitulé *Karnivor*. La grande nouveauté de ce dernier album est le choix musical opéré par l'artiste. Jamais album rappologique gabonais n'aura clairement assumé, par ses textes et ses options rythmiques, une rupture aussi forte avec la tradition engagée du rap national. Avec *Karnivor*, plus aligné sur le *beat* (rythme) rappologique américain, Franck Ba'Ponga paraissait plus enclin à assumer un rap ouvert à d'autres cultures rythmiques qu'à pérenniser un style *hardcore* initié quelques années auparavant avec ses amis du groupe Raaboon. L'artiste s'explique sur cette évolution dans ces propos extraits du quotidien *L'Union* : « Les techniques commerciales, d'approches relationnelles ont changé et *Karnivor* suit exactement cette philosophie comme plusieurs personnes d'ailleurs qui vivent de leur art »[63]. Aujourd'hui, Ba'Ponga n'est plus un simple surnom de rappeur, mais une vraie marque déposé. Le rappeur est propriétaire de sa propre marque de vêtement, il a des contrats publicitaires avec de grosses marques et il a même lancé sa propre maison de production. L'artiste vit de son art !

4. Le rap émergent (2009-2016)

Le rap émergent est ce type de musique rap dans lequel les artistes rappeurs font l'éloge du régime au pouvoir au Gabon depuis 2009. Le terme « émergent », employé ici, renvoie au projet politique du président Ali Bongo de faire du Gabon un pays émergent à l'horizon 2025. Dans le contexte gabonais, lorsqu'on parle de rap émergent,

[62] *L'Union* du vendredi 5 septembre 2008.
[63] *L'Union* du vendredi 5 septembre 2008.

cela désigne, avec une pointe d'ironie, les artistes du hip hop qui soutiennent le président et qui chantent pour sa gloire dans un but de propagande politique.

En réalité, les rappeurs s'immiscèrent, pour la première fois, dans la sphère politique durant l'élection présidentielle de 1993. En raison de liens de parentés avec les élites dirigeantes, le groupe pionnier V2A4 avait participé à la campagne électorale d'Omar Bongo. Les acteurs du V2A4, dont le titre *African Revolution* se faisait entendre en ce début des années 1990, furent amenés à produire un morceau à la gloire du candidat Omar Bongo. Mais, chose curieuse, ce titre a bizarrement disparu des banques de données d'archives.

Le deuxième événement, qui montre l'ingérence du rap dans la politique, se produisit en 2007, à l'occasion de la célébration des 40 ans de pouvoir du président Omar Bongo, qui présidait aux commandes du Gabon depuis 1967. Pour commémorer cet événement, les rappeurs de Communauté Black, groupe très connu à l'époque pour la virulence de leur message, se constituèrent en chantres de la paix, le leitmotiv politique du président Omar Bongo[64]. Ils avaient en effet conduit une caravane d'artistes à travers le pays pour faire la promotion de la paix auprès des jeunes. Les chansons produites à cet effet relèvent de la pure propagande car elles vantent les mérites, les valeurs et les vertus défendues par le président. Les morceaux des rappeurs de Communauté Black rappellent en quelque sorte l'époque du parti unique qui favorisa le culte de la personnalité, à travers l'instauration des groupes d'animation chantant les louanges à la gloire du président fondateur.

Mais, c'est à partir de la campagne présidentielle de 2009 que se sont développés les liens entre rap et politique au Gabon. À la suite du décès du président Omar Bongo, après 42 ans de pouvoir, une élection présidentielle anticipée fut organisée. Celle-ci vit la participation de son fils, Ali Bongo, pour le compte du parti au pouvoir, le Parti démocratique gabonais (PDG). Pour animer les meetings de sa campagne électorale à travers le pays, le candidat du PDG enrôla, dans son équipe, le groupe de rap Hay'oe, très populaire à l'époque auprès des jeunes[65]. Le groupe de rap s'était rendu célèbre grâce à ses titres particulièrement virulents faisant de Hay'oe le groupe de rap le

[64] *L'Union* du mardi 6 mars 2007.
[65] *L'Union* du samedi 8 et dimanche 9 septembre 2007.

plus contestataire des années 2000. En cette année 2009, Hay'oe s'était d'ailleurs illustré avec la sortie du morceau *Alerte rouge*, un titre dans lequel les rappeurs tirent à boulets rouges et à fortes rafales verbales sur toutes les antivaleurs de la société, notamment sur la mal gouvernance des élites dirigeantes, comme l'atteste cet extrait :

> Si on avait construit mille logements par an,
> trois cents kilomètres de routes aussi par an,
> on aurait plus de douze mille kilomètres de routes bitumées
> et quarante mille familles en plus bien logées.
> Où vont le manganèse, le bois et le pétrole ?
> Le petit gabonais profite-t-il de son sous-sol ?[66]

À la faveur de la campagne, le leader du groupe Hay'oe, Massassi (de son vrai nom Max Samuel Oboumadjogo), commis avec ses copains rappeurs une chanson visant à rapprocher le candidat Ali Bongo de la jeunesse. À travers le titre *Charte de la jeunesse*, le collectif des rappeurs entendait présenter Ali Bongo comme le candidat des jeunes, et ainsi travaillait à améliorer son image auprès des Gabonais dont une bonne partie était clairement hostile à sa candidature. Les promoteurs rappeurs de la campagne d'Ali Bongo déclinaient leur objectif dès l'entame du morceau dans les termes suivants :

> Cher futur prési, jusqu'à un passé alors très récent et en tant qu'enfants, nous n'avions que le devoir d'écouter. Mais aujourd'hui, le contexte nous autorise une prise de parole, et c'est pourquoi nous vous livrons sous une forme résumée ce que nous considérons comme étant une charte pour les intérêts des jeunes[67].

Le morceau, abondamment diffusé dans les médias, se poursuit avec le refrain suivant qui montre le lien que les jeunes rappeurs souhaitaient établir avec le futur président :

> Apporte-nous la démocratie ! On te suit !
> L'égalité, le partage, la justice. On te suit !
> L'école, la santé, le travail. On te suit !

---

[66] Hay'oe, *Pyrogravure*, La Cithare production, Libreville, 2009.
[67] Opus *Parole aux jeunes*, production privée, Libreville, 2009.

On veut tous les mêmes chances de réussite. On te suit !
Si tu défends les intérêts de la jeunesse. On te suit !
Alors donne-lui une place pour qu'elle progresse. On te suit !
Nous sommes les forces vives de la nation.
Ne nous oublie pas, ne nous oublie pas !

Dans ce titre, les rappeurs invitent, sous un ton élogieux, le futur président à favoriser les valeurs de démocratie, d'égalité, de partage et de justice. Ils l'appellent à améliorer les conditions de vie des populations en construisant des logements décents, en facilitant l'accès aux soins de santé et à l'éducation, en augmentant les salaires des fonctionnaires pour une « rémunération digne d'un Gabonais », en protégeant la femme, la veuve et l'orphelin. Le point d'orgue de cette alliance entre les rappeurs et le candidat du PDG fut le concert géant organisé à Libreville le 13 août 2009 pour remettre publiquement au futur président la *Charte de la jeunesse*. Lors ce spectacle, Ali Bongo, s'adonna « à une performance rappée face à un public surpris, moqueur, mais enthousiaste » (A. Aterianus-Owanga, 2011, p. 49). Placé au centre de la scène, Ali Bongo, vêtu d'un pantalon *jean* et de baskets, style vestimentaire des jeunes, recevait les doléances des représentants de la jeunesse et, en acceptant la charte proposée dans le morceau, il liait avec eux un pacte symbolique sous les acclamations des spectateurs (A. Aterianus-Owenga, 2011, p. 50).

Dans la même période de la présidentielle de 2009, le groupe Hay'oe remixa aussi un de ses anciens titres pour en faire le slogan de campagne du candidat Ali Bongo. Il s'agit du morceau *Laissez-nous avancer*, produit au départ en réponse aux détracteurs d'Hay'oe, jaloux du succès grandissant du groupe. Mais, pour l'occasion, le titre fut transformé ; il était désormais adressé aux adversaires politiques d'Ali Bongo. Ainsi, durant toute la campagne présidentielle, sur les places de meeting, le titre *Laissez-nous avancer* raisonnait et faisait danser le candidat du PDG.

La campagne électorale de 2009 ouvre donc une période de l'histoire du hip hop au cours de laquelle les entrelacs du rap et de la politique continuent de se tisser, donnant à voir une situation nouvelle dans laquelle rap et politique sont étroitement enchevêtrés et où les rapports entre les artistes et le pouvoir sont profondément ambigus (A. Aterianis-Owanga, 2017). La mobilisation des rappeurs par le pouvoir s'est donc poursuivie. Elle a donné lieu, depuis lors, à des prises de

position politique des rappeurs en faveur de la politique de l'émergence prônée par le président Ali Bongo.

Plusieurs raisons expliquent cette collaboration entre rappeurs et politiques. Tout d'abord, il y a la volonté manifeste des élites politiques de capter les mouvements contestataires issus du rap pour en faire un instrument de propagande sous leur contrôle. Au début des années 1990, les rappeurs engagés s'étaient faits les porte-paroles du peuple pour dénoncer les injustices socioéconomiques et la mal gouvernance politique. Les dirigeants politiques avaient à l'époque, manifesté du dédain envers ce nouveau genre musical. Ils percevaient le rap comme une musique de voyous, de gens perdus, de ploucs désœuvrés ou de jeunes provocateurs en mal d'éducation[68]. Mais, au fil du temps, les rappeurs ont gagné en estime et en popularité, au point où le rap est devenu la musique d'identification des jeunes des centres urbains. Les hommes politiques ne pouvaient plus ignorer pour longtemps le succès des rappeurs auprès d'un public qui représente un vivrier électoral important. Des liens entre politiques et rappeurs vont alors s'établir à coups d'espèces sonnantes et trébuchantes et de strapontins dans l'appareil politico-administratif. Le meilleur exemple est celui du leader du groupe de rap Hay'oe, qui a été nommé au cabinet du président Ali Bongo après la campagne électorale pour la présidentielle anticipée de 2009. Y. S. Oyono apporte un éclairage intéressant sur ce fait :

> […] lorsque le rap arrive en 1990, le rap s'érige contre le système. Mais ce système, il fait tout pour perdurer. Il commence d'abord à récupérer les hommes qui étaient virulents. Quand on récupère les hommes qui étaient virulents qu'est-ce qu'on fait ? On ne parle plus ! Ils se disent donc comment faire taire ces jeunes. On balance de l'argent dans le rap […] Ceux qui disaient « au secours appelez les pompiers, le pays est sous perfusion » [allusion au groupe Hay'oe], ils disent quoi aujourd'hui ? Pour eux le pays n'est plus sous perfusion, il est guéri, il a commencé à marcher[69].

Les conditions de vie précaires des artistes poussent aussi au renoncement du rap conscient pour un rap plus doux et léger qui plait

[68] *L'Union* du mercredi 17 juillet 2002.
[69] Entretien réalisé avec Y. S. Oyono, le 7 juin 2014.

aux politiques désireux de propagande ou de show pour animer les campagnes électorales. L'exiguïté de marché local du disque et l'absence des droits d'auteurs pour les artistes sont des entraves majeures qui ne favorisent pas l'essor d'un rap commercial rentable pour les rappeurs. Pour vivre, ces derniers sont amenés à rechercher des collaborations avec les hommes politiques, comme le témoigne ici D. Mvono Angoué :

> On peut expliquer le changement de discours des rappeurs par le besoin d'avoir un peu d'argent. Il ne faut pas se mentir, les rappeurs ne gagnent rien de leur musique. C'est la dure pour nous. Certains font maintenant du rap pour se faire connaître, pour attirer les fans, pour aussi attirer l'attention des politiques. Comme ça, ils auront un peu d'argent lors des élections. Ce sont les conditions de vie qui sont à l'origine de ce changement de position[70].

Les artistes, qui répondent aux offres des politiques, parlent, eux, d'engagement politique de la part de citoyens qui veulent apporter leur contribution à la construction du pays. Se considérant comme les porte-voix de la société, ces rappeurs estiment qu'ils ont leur mot à dire dans le débat politique. Pour soutenir leur position, ils s'appuient sur l'exemple des rappeurs américains, comme Jay-Z ou Nas, qui ont soutenu Barack Obama lors des campagnes présidentielles états-uniennes de 2008 et 2012. Dans une interview au média en ligne *Gabonreview*, D. Maggintha, co-fondateur du groupe Hay'oe, répond aux attaques, dont il fait l'objet depuis le remix occasionnel de la chanson *Laissez-nous avancer* pour soutenir Ali Bongo, en mettant en avant son engagement citoyen :

> En 2009, j'ai eu à soutenir le candidat Ali Bongo pour une simple raison : son projet de société. J'ai aussi horreur d'une chose, c'est que les gens fassent du rap pour du rap et de la protestation pour la protestation. […] Quand les choses sont bien faites, il faut le dire. Il y a énormément de choses qui n'ont pas été faites, mais le président essaie de fournir des efforts. Il y a bien des réalisations qui ont été faites. Il ne faudrait donc pas que les gens se disent que parce

[70] Entretien réalisé avec D. Mvono Angoué, le 27 juillet 2014.

> qu'on parle de vendu, de faim que c'est vrai. Tout ça n'a rien à voir[71].

On peut, toutefois, critiquer cet engagement citoyen qui s'inspire des rappeurs américains. Il y a en effet un contraste entre les artistes gabonais et américains. Ces derniers s'engagent dans les campagnes pour défendre les minorités et les classes populaires défavorisées sans rechercher un gain financier. En revanche, les rappeurs gabonais, eux, soutiennent un pouvoir politique corrompu et prévaricateur. Ils développent, par ce soutien, une forme de complaisance envers ce pouvoir responsable de la mal gouvernance, en renonçant à dénoncer les inégalités socioéconomiques. Si aux Etats-Unis, l'engagement politique des rappeurs est sans conséquences fâcheuses pour la suite de leur carrière, par contre au Gabon les artistes qui s'engagent au côté du régime en place subissent les quolibets et autres railleries du public. Ils perdent en popularité et des divergences apparaissent entre les rappeurs. Des groupes de rap ont ainsi éclaté comme le célèbre Hay'oe. Des querelles sont apparues au sein de ce groupe à la suite de la nomination du leader au cabinet du président, lesquelles ont entrainé la séparation des membres et la fin du groupe Hay'oe.

Conclusion

En somme, on peut conclure en affirmant que le rap gabonais est un mouvement musical dynamique qui s'inscrit dans un contexte socioéconomique et politique local. Le présent article a ainsi tenté de mettre en relief les grandes mutations qui jalonnent l'histoire du rap au Gabon depuis 1990. Au départ, la musique rap est un genre engagé qui sonne comme un cri d'éveil aux populations gabonaises. Elle représente la posture d'une génération consciente qui mène une réflexion pertinente sur les interrogations et les attitudes des Gabonais face à un pays plein de paradoxes et d'injustices, afin de susciter un changement de mentalités et de gouvernance politique et socioéconomique nécessaire pour le bien-être des populations. Les propos des rappeurs charrient une forte charge revendicative. Les faits déversés sont en effet des dénonciations, avec des mots tranchants, des

[71]*Gabonreview* du vendredi 19 octobre 2016, [en ligne], https://www.gabonreview.com, consulté le 22 janvier 2017.

maux de la société, du pays. Mais, par la suite, cette tendance revendicative du mouvement hip hop s'estompe progressivement au profit d'un rap commercial ou *bling bling* qui met l'accent sur l'ostentatoire, le clinquant et l'autocélébration pour appâter le public et vendre. Désormais, le rap, sous l'appui des entrepreneurs culturels, recherche de meilleurs débouchés commerciaux dans les marchés national et international. Les artistes rappeurs inscrivent ainsi leurs productions dans une perspective carriériste comme le montre l'exemple de Franck Ba'Ponga. Seulement, l'absence de droits d'auteurs, dans un marché local lui-même étroit, freine la constitution d'une véritable classe d'artistes professionnels vivant de son art. Exposés à la précarité sociale, les rappeurs succombent aux appels des politiques détenteurs des capitaux et avides de propagande. Le mouvement hip hop gabonais s'englue dans une dangereuse relation avec le politique qui le rend incapable de dire la réalité socioéconomique du pays, au travers de ce qui est aujourd'hui appelé, un tantinet moqueur, le rap émergent.

Sources

Journaux

L'Union du mercredi 9 mai 1984.
L'Union du samedi 16 et dimanche 17 mai 1998.
L'Union du mercredi 10 mars 1999.
L'Union du vendredi 12 mai 2000.
L'Union du lundi 23 juillet 2001.
L'Union du mercredi 17 juillet 2002.
L'Union du mercredi 22 octobre 2003.
L'Union du lundi 26 juillet 2004.
L'Union du vendredi 20 janvier 2006.
L'Union du mardi 06 mars 2007.
L'Union du samedi 08 et dimanche 09 septembre 2007.
L'Union du mercredi 10 octobre 2007.
L'Union du lundi 17 novembre 2008.
L'Union du vendredi 5 septembre 2008.
Gabonreview du vendredi 19 octobre 2016, [en ligne], https://www.gabonreview.com, consulté le 22 janvier 2017.

Discographie

V2A4, *African Revolution*, autoproduction, Paris, 1990.
V2A4, *Un message du V2A4*, autoproduction, Paris, 1991.
Siya Po'ossi X, *Mapane Groove Act 1*, autoproduction, Libreville, 1997.
Siya Po'ossi X, *Mapane Groove Act 2*, MSI/Quartier 10, Libreville, 1998.
Raaboon, *Vie de haine*, Danger Production, Libreville, 1999.
Movaizhaleine, *Mission à Mbeng*, Zorbam Productions, Libreville, 1999.
Hay'oe, *Pyrogravure*, La Cithare production, Libreville, 2009.
Opus *Parole aux jeunes*, production privée, Libreville, 2009.

Témoignages oraux

AYEBE Steve Olivier, rappeur et producteur, entretien réalisé le 15 juillet 2014 à Libreville.
GUIPADI Randy, rappeur, entretien réalisé le 12 mai 2016 à Libreville.
MENDAME Paterne, rappeur et fonctionnaire des eaux et forêts, entretien réalisé le 07 mai 2015 à Libreville.
MVONO ANGOUE Donald, rappeur et caméraman, entretien réalisé le 27 juillet 2014 à Libreville.
OGOULA Cyrano-Cyriel, rappeur, entretien réalisé le 17 octobre 2015 à Owendo.
OYONO Yves Saint, rappeur et journaliste, entretien réalisé le 07 juin 2014 à Libreville.

Bibliographie

ATERIANUS-OWANGA Alice, 2011, « Rap et démocratie dans le Gabon contemporain. Les stratégies musicales d'invention du politique », *Emulations*, 9, p. 43-55.
ATERIANUS-OWANGA Alice, 2014, « Gaboma, Kainfri et Afropéen. Circulation, création et transformation des catégories identitaires dans le hip hop gabonais », *Cahiers d'études africaines*, 216, p. 945-974.

ATERIANUS-OWANGA Alice, 2017, *Le rap, ça vient d'ici ! Musiques, pouvoir et identités dans le Gabon contemporain*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme.

AUBERT Laurent, 2005, *Musiques migrantes, de l'exil à la consécration*, Genève, Musée d'ethnographie.

AUZANNEAU Michelle, 2001, « Identités africaines : le rap comme lieu d'expression », *Cahiers d'études africaines*, 163-164, p. 711-734.

AUZANNEAU Michelle, 2002, « De la diversité lexicale dans le rap au Gabon et au Sénégal », *La Linguistique*, 38, p. 69-98.

BIVÉGUÉ BI MBA Lilian Toussaint, 2010, *Lecture sociopoétique de la révolte dans le rap gabonais : le cas de Keurtyce Essamkwoss*, mémoire de maîtrise de lettres modernes, université Omar Bongo de Libreville.

« Emergence, évolution et histoire du rap », janvier 2001, [en ligne], https://www.hiphopcore.net, consulté le 22 janvier 2017.

HAMMOU Karim, 2014, *Une histoire du rap en France*, Paris, La Découverte.

OYANE MEYE Anitha Claudia, 2016, *Histoire du mouvement rap au Gabon. Esquisse d'analyse d'une musique contestataire (1990-2012)*, mémoire de master d'histoire, université Omar Bongo de Libreville.

RUBIN Christophe, 2007, *Voix du rap, essai de sociologie de l'action musicale*, Paris, L'Harmattan.