

« *Gaboma* », « *Kainfri* » et « *Afropéen* »

Circulation, création et transformation des catégories identitaires dans le hip-hop gabonais

“Gaboma”, “Kainfri” and “Afropean”. Circulation, Creation and Transformation of Identity Categories in Gabonese Hip-Hop

Alice Aterianus-Owanga



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/etudesafriaines/17897>

DOI : 10.4000/etudesafriaines.17897

ISSN : 1777-5353

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 5 octobre 2014

Pagination : 945-974

ISSN : 0008-0055

Référence électronique

Alice Aterianus-Owanga, « « *Gaboma* », « *Kainfri* » et « *Afropéen* » », *Cahiers d'études africaines* [En ligne], 216 | 2014, mis en ligne le 21 janvier 2017, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/etudesafriaines/17897> ; DOI : 10.4000/etudesafriaines.17897

« Gaboma », « Kainfri » et « Afropéen »

Circulation, création et transformation des catégories identitaires dans le hip-hop gabonais

« Les Américains disent qu'ils rappent pour ressembler aux griots, maintenant nous on rappe pour ressembler aux Américains. C'est ça le problème ! On fait comment ? Les Américains ont fait du rap pour prêcher le retour à la Terre-Mère, maintenant, nous ce qu'on veut, c'est fuir ça, fuir notre culture, notre identité, c'est ne pas être reconnu. On vit dans un pays, où un gars pour dire qu'il est bien, il dit "moi je suis un Blanc, je suis un 'ricain', je suis pas comme toi. Toi tu es *mbut* [mauvais] parce que tu es *Gaboma*. Donc tout ce qui est *Gaboma* : c'est *mbut* ; tout ce qui est *frais* [propre, beau, élégant], c'est pour les autres". »

Le rappeur gabonais Ba'Ponga tenait ces propos le 23 mai 2012, à l'Agence nationale de promotion des arts et de la culture (ANPAC) de Libreville, à l'occasion d'une conférence sur le thème « l'identité culturelle du rap gabonais ». Fer de lance du mouvement hip-hop gabonais, acteur et spectateur de ses premières heures en 1990, Ba'Ponga regrettait la perte critique d'identifiants du rap « *gaboma* », fondu désormais dans le moule des modèles proposés par les États-Unis. Il concluait alors sur l'impérieuse nécessité d'opérer une symbiose entre les différentes « identités culturelles » auxquelles les jeunes Gabonais se rattachent (la « culture bantou » et la « culture occidentale »), et il appelait les artistes hip-hop à réarticuler leur « identité *gaboma* » autour d'éléments de tradition et de valeurs positives.

Comme en témoigne cette intervention d'une icône du rap gabonais, ce genre musical diffusé depuis le district new-yorkais du Bronx jusqu'aux quartiers des villes mondialisées a été à l'origine de différents processus identitaires chez les jeunes du Gabon. L'observation de cette centralité de la question identitaire dans les démarches de création d'une partie de la scène rap gabonaise incite à interroger les usages et les enjeux de la notion

d'identité sur ce terrain, et elle incite le chercheur à entrer en dialogue avec différents travaux qui se développent depuis un certain nombre d'années autour des rapports entre musique et identité (Frith 1996 ; Wade 1999, 2000 ; Stokes 2004). Lorsqu'il insistait sur l'importance de l'étude des musiques pour comprendre le développement de modernismes, d'agentivités¹ (*agency*) et d'hybridations culturelles chez les populations de l'Atlantique noir, Paul Gilroy (2010 : 153) présentait justement le hip-hop comme une entrée particulièrement riche pour appréhender la complexité des cultures noires, ce « produit de traditions culturelles noires différentes mais convergentes » étant porteur d'une hybridité intrinsèque. Dans sa continuité, plusieurs travaux se sont penchés sur l'inscription du rap, discipline orale de la culture hip-hop, comme expression révélatrice des dynamiques identitaires et sociales des populations de l'Atlantique et de la diaspora noire (Perry 2008), le décrivant comme la voie de formation de nouvelles constructions du soi et d'une identité noire (*blackness*) en mouvement sur le globe, réarticulée et redéfinie en différents contextes (Basu & Lemelle 2006). Alors qu'aux États-Unis, il devint le vecteur de revendication d'une authenticité raciale (Freitas 2011) et, pour les universitaires, le nouveau site de capture de sensibilités et des pratiques culturelles « authentiques » des Noirs du ghetto (Kelley 2012 : 145), dans les médias et les recherches françaises, on s'employa à le penser comme un révélateur des tensions raciales de la société postcoloniale (Béru 2008)².

Concernant la production du rap sur le continent africain, en sus des recherches sur les dynamiques linguistiques (Auzanneau 2001, 2002 ; Perullo & Fenn 2003 ; Hurst 2009), les transformations socio-économiques (Mbaye 2011) ou politiques (Moulard-Kouka 2008) accompagnant l'implantation du hip-hop, la question de la construction des identités locales par le truchement du genre rap a été abordée dans quelques contributions, principalement dans des études anglophones (Haupt 2001 ; Ntarangwi 2009 ; Weaver Shipley 2013). Ces recherches ont mis en évidence la multipolarité des identifications employées par les rappeurs africains, ainsi que les redéfinitions locales engendrées autour d'une identité noire globale (Basu & Lemelle 2006). Ces travaux sur le rap ont permis d'apporter des éléments de réflexion au sein d'un vaste champ de recherche qui réfléchit à la notion « d'identité », à ses usages et à ses limites³. Toutefois, les processus identitaires générés autour

-
1. D'autres auteurs emploient l'idée de « puissance d'agir » pour traduire ce concept.
 2. À propos du rap français, et de la réception qu'il reçoit dans les médias et les sciences sociales, voir K. HAMMOU (2012).
 3. Face à la multiplication des usages pratiques ou analytiques de la notion d'identité, plusieurs auteurs appellent à mettre en doute, à reconsidérer ou à se défaire de cette notion d'identité, pour laisser émerger des concepts plus opératoires (LAPLANTINE 1999 ; BRUBAKER 2001 ; AVANZA & LAFERTÉ 2005 ; MARTIN 2010). Parmi ceux-ci, R. BRUBAKER (2001) suggère de fragmenter les approches et les outils d'analyse des pratiques ou des processus habituellement abordés au travers de cette insuffisante notion, en amenant d'autres instruments conceptuels, dont ceux d'identification et de catégorisation.

du hip-hop dans les anciennes colonies françaises d'Afrique ont plus rarement fait l'objet de recherches en sciences sociales, bien que des scènes rap se soient développées de façon très dynamique dans certains de ces États, et que la question identitaire y soit mise au centre des revendications, des pratiques sociales et des discours émiques.

Dans la continuité de ce champ de recherche à propos des appropriations du rap sur le globe et le continent africain, et en réponse à la double injonction (émique et étique) à combiner l'analyse des productions culturelles hip-hop avec une réflexion sur les théories de l'identité et sur les constructions identitaires dans l'Atlantique noir, je propose dans cet article de réfléchir à l'une des formes de réception africaine du rap, et aux processus de création de catégories identitaires et d'agentivité s'y associant, en traitant du cas du Gabon, pays devenu depuis le début des années 1990 l'une des plateformes de la création rap sur le continent africain. Il m'intéresse d'analyser la façon dont les dialogues musicaux et les échanges culturels entre les trois continents de l'espace Atlantique ont conduit à de nouvelles créations culturelles et revendications idéologiques autour du rap dans la génération des années 1980, en réinscrivant ces processus dans la continuité d'une plus longue histoire d'emprunts et d'appropriations musicales dans les villes africaines. Au travers de quelles mobilités et par l'œuvre de quels agents se développent ces échanges et appropriations culturelles ? Quelles formations identitaires en découlent ? Que nous enseignent ces pratiques hip-hop sur la nature des identifications se déployant dans les sociétés africaines contemporaines, entre Europe, Afrique et Amérique, et qu'apportent-elles aux réflexions sur la notion d'identité, notamment dans les sociétés de l'Atlantique noir ?

Pour répondre à ces problématiques, la présente contribution se base sur une étude de longue durée et sur une enquête de terrain auprès de nombreux acteurs des réseaux du rap gabonais et africain⁴. Après un préalable sur la généalogie d'implantation des musiques afro-américaines et du rap à Libreville, elle analyse la formation de trois catégories identitaires au sein des réseaux de la musique rap gabonaise : celles se développant autour des auto-désignations comme « *gaboma* », « *kainfri* » et « *afropéen* ». En décrivant comment chacune d'elles est brandie, modifiée et réinventée au fil des parcours circulatoires des artistes, elle présente alors les enjeux, les idéologies et les agents de la production musicale influant sur les modalités de leur mise en forme.

En résonance avec différents travaux ayant mis en évidence les limites de la notion d'identité, je fais usage dans cet article de la notion de catégorie

4. Cette enquête, qui a donné naissance à une thèse de doctorat en anthropologie (ATERIANUS-OWANGA 2013), m'a conduite à réaliser une immersion de plus de cinq années au sein des réseaux hip-hop de la capitale gabonaise, entre 2008 et 2013, et à réaliser des entretiens avec plus de 115 acteurs des scènes musicales présentes ou passées, entre les villes du Gabon et les lieux de pratique musicale à l'étranger.

identitaire afin d'appréhender les négociations, les glissements et les transformations de différentes entités (Africain, Gabonais, Fang, etc.) qui, bien qu'« imaginaires » (Anderson 1996) ou « virtuelles » (Lévi-Strauss 1977), possèdent une existence réelle dans les discours et les faits de conscience des individus rencontrés.

Les antécédents du hip-hop : musiques noires et identifications transatlantiques à Libreville depuis 1950

Bien avant l'apparition du rap et du hip-hop, plusieurs vagues musicales voyageant dans l'Atlantique noir ont éveillé des démarches de création et d'identification chez les Gabonais, incitant à penser le rap en lien avec une plus longue histoire de pratique et d'écoute musicale dans la ville. Dès les années 1950, Libreville fut en effet animée par le développement de différents orchestres et espaces musicaux, à commencer par les « bars dancings », où l'on dansait au rythme des musiques européennes et caribéennes, alors symboles de la classe « évoluée ». Foxtrot, polka, valse, tango, rumba, biguines : les musiques des bals parisiens et des guinguettes parvenaient dans les maisons gabonaises, de même que les sonorités caribéennes circulant sur les routes de l'empire colonial⁵ (Dorsch 2010).

À la veille des indépendances, la musique cubaine commença d'ailleurs à exercer un impact de plus en plus puissant, les productions culturelles de cette île révolutionnaire devenant progressivement un emblème de l'émancipation et du nationalisme que louaient les musiciens africains. Alors que le panafricanisme et les mouvements transnationaux de lutte anticoloniale étaient d'un faible impact dans le champ politique gabonais (Obiang 2007 ; M'Bokolo 2009)⁶, la musique germée de l'autre côté de l'Atlantique transmettait l'idée d'une commune appartenance au Sud et à des nations émancipées de la domination coloniale (White 2002 ; Dorsch 2010). Toutefois, c'est encore les sonorités européennes et les ambiances en vogue en Occident qui animaient majoritairement les activités de cette ville coloniale jusqu'en 1960.

5. Comme dans d'autres pays d'Afrique colonisés par la France, les disques et sonorités des Antilles françaises et du reste de la Caraïbe furent d'abord importés par les administrateurs coloniaux à partir des années 1930. Les maisons de disques, avec notamment les disques de la série G.V. (WHITE 2002), importaient alors surtout les musiques française, caribéenne (biguine et musique cubaine), et par la suite, congolaise.

6. À la différence d'autres États africains, les mouvements de revendications nationalistes noirs et appels à l'unité africaine rencontrèrent au Gabon un écho minime. Le RDA (Rassemblement démocratique africain) et le PRA (Parti du rassemblement africain) mobilisèrent une faible participation avant l'indépendance, mais ils ne possédèrent guère d'influence à partir de l'indépendance en 1960, moment à partir duquel Léon Mba et Omar Bongo s'attachèrent à asseoir avant tout leur autorité et celle du Parti unique.

Des modifications notoires des pratiques musicales urbaines survinrent avec les indépendances et l'instauration du Parti unique en 1968, après l'élection d'Omar Bongo. Tout d'abord, les musiciens des premiers orchestres se virent enrôlés par les élites en lutte pour le positionnement dans les hiérarchies politiques en construction, afin de remplir les rangs des formations musicales militaires et de s'engager dans l'énonciation de messages politiques en faveur de l'unité nationale et de l'idéologie de « Rénovation » d'Omar Bongo. Les sonorités de rumba inspirées du Congo voisin et de la Caraïbe (White 2002) devinrent le support de messages nationalistes en la gloire de la nation et de son président, au détriment des discours panafricanistes, alors mis au second plan des orientations idéologiques imposées par le Parti unique⁷.

Cependant et parallèlement, avec les années 1970, apparurent de nouvelles appropriations des genres musicaux venus de l'autre côté de l'Atlantique : le jazz, la funk et la soul music, mouvements significatifs pour les citoyens de nouvelles habitudes vestimentaires, idéologies et esthétiques, consécutives à la découverte du message du « *black is beautiful* ». Plusieurs événements et canaux de diffusion concoururent à accroître la propagation de ces vagues musicales américaines, en écho à ce que certains auteurs décrivent comme « un changement global des politiques culturelles », conduisant à la diffusion mondiale d'une « culture populaire noire » (Hall 2008 : 299-310). Parmi ces déclencheurs d'une identification à l'égard des populations noires dispersées de l'autre côté de l'Atlantique, la venue de James Brown à Libreville en 1974 apparaît dans les archives et les mémoires des Gabonais comme un moment majeur. Chez les membres de la génération des années 1970, beaucoup se souviennent de ce concert dans le stade de Libreville, organisé par le président Bongo à l'occasion des fêtes de la fin d'année 1974. Dans les groupes de musiciens et la jeunesse citadine, les coiffures afro et les pantalons *voum* (patte d'éléphant) commencèrent alors à faire sensation ; mais la musique funk de James Brown et des figures de l'époque éveillèrent surtout de nouvelles considérations sur le plan idéologique à propos de la fierté du peuple noir, dans un paysage musical délimité par les rouages du parti unique, où les discours panafricanistes et anticolonialistes populaires dans d'autres pays africains ne possédaient guère de représentants actifs.

Or et de façon assez paradoxale, la venue de James Brown à Libreville — et plus généralement l'inclusion des musiques afro-américaines au Gabon — était étroitement rattachée au support de personnalités politiques et des élites présidentielles qui contrôlaient et organisaient alors la vie politique et culturelle de la nation. Cette date s'inscrit dans une longue série d'événements offerts par les autorités pour animer la vie populaire par les

7. Omar Bongo développa en effet davantage l'idée d'un panafricanisme « raisonné », voyant surtout l'unité du continent africain comme un ressort économique, diplomatique et politique nécessaire à la construction d'une nation gabonaise puissante (M'BOKOLO 2009).

performances d'icônes musicales reconnues internationalement. Après James Brown, c'est Bob Marley que certains membres de la famille présidentielle convièrent en 1980 à Libreville, et qui vint faire résonner un message de « *Back to Africa* » chez les Gabonais, confirmant en eux l'idée d'une connexion avec d'autres Noirs de l'espace atlantique. Puis en 1992, Michael Jackson atterrît à l'aéroport de Libreville, où il fut accueilli par Ali Bongo (alors ministre de la Défense) et une foule de jeunes réunis pour l'occasion, avant de recevoir une médaille des mains du président Bongo. Ces dates appartiennent à une même histoire d'interpénétration profonde entre les activités musicales orchestrées par les personnalités de l'État-nation et les vagues musicales afro-américaines, interpénétration consécutive à des mouvements de commercialisation mondiale des cultures musicales afro-américaines, qui se poursuit avec l'arrivée du rap et de la vague hip-hop à partir de 1989.

En contraste avec les héritages de l'histoire coloniale et de la France, la découverte dans la seconde moitié du ^{xx}e siècle de ces différents artistes afro-américains et caribéens, des musiques cubaines de la fin de la période coloniale jusqu'à Michael Jackson, en passant par James Brown et Bob Marley, révélèrent aux jeunesses africaines de l'époque un pan d'une histoire souvent méconnue, et elle éveilla un désir de fusion avec les autres modèles de modernité qu'ils proposaient. Ainsi que le démontrent les travaux de Manthia Diawara (2000 : 103-104), ceux de Bob White (2002) sur la rumba congolaise ou ceux de Richard Shain (2002) à propos des musiques cubaines au Sénégal, ces rythmes de l'Atlantique noir proposaient un contre-modèle à l'ancien colon et à l'influence majeure qu'il exerçait dans les esthétiques, les attitudes vestimentaires et les références culturelles. Pour les Africains d'alors, ces icônes d'un monde noir reconnu internationalement révélaient un autre univers d'identification : elles représentaient à la fois le produit d'un passé commun au peuple noir, et les emblèmes de la possibilité d'accéder au cosmopolitisme et à la réussite internationale.

La vague hip-hop fera son apparition à Libreville dans la continuité de ces expressions musicales voyageuses, à partir du milieu des années 1980. Comme dans de nombreux autres lieux d'implantation de ce mouvement, c'est d'abord par le canal de la danse que le hip-hop parvient dans les foyers et les ruelles des quartiers librevillois, par l'intermédiaire des élites socio-économiques, ces classes voyageuses détentrices des moyens d'accès aux cultures étrangères et aux objets qui transmettent les nouveautés de l'Occident (téléviseurs, cassettes vidéo). Les danses qu'on exécute sur les sonorités américaines se propagent progressivement des pistes des boîtes de nuit aux quartiers populaires de la capitale, et l'on assiste à la multiplication de petits groupes de danse qui s'affrontent lors de concours. La transition de la danse à la pratique rappée survient ensuite en 1989 au sein de plusieurs groupes de jeunes de Libreville et de Gabonais de l'étranger, en partie en lien avec l'émergence du rap français, qui révèle aux jeunes des pays d'Afrique francophone la possibilité de performer eux-mêmes cette expression orale. Autour

de l'appropriation de ce genre musical, vont alors se profiler différentes ambiguïtés : celle autour de l'origine de classe d'abord, consécutive à l'appartenance des récepteurs de la culture hip-hop aux classes aisées, et dans un second temps celle concernant la « couleur » et l'origine du rap, perçu comme une musique « noire » venant de « chez les Blancs ».

Le rap à Libreville : ambiguïtés et tensions autour de l'adoption d'une musique « noire » venue de « chez les Blancs »

L'adoption du rap à Libreville s'accompagne d'abord de tensions liées à l'origine de classe de ses énonciateurs, tensions qui se manifestent dans l'antagonisme entre les deux groupes précurseurs de l'époque : Si'ya Po'ossi X, un quatuor issu d'une cité ouvrière située au sud de Libreville, et V2A4 (prononcé parfois à l'anglaise « Vis tout et fort »), un duo d'étudiants installés en France. Alors que Si'ya Po'ossi X fait connaître le rap au sein des quartiers de Libreville en produisant au début des années 1990 la première cassette, les membres de V2A4 enregistrent en France en 1990 le premier disque vinyle de rap gabonais (« African Revolution »), grâce aux moyens importants dont ils jouissent dans leurs familles, liées aux élites nationales⁸. Tandis que le rap ne bénéficie encore d'aucune attention dans l'espace public et médiatique, le disque de V2A4 est amplement diffusé, et il possède d'autant plus de succès dans les foyers librevillois qu'il résonne sous maints aspects avec la situation politique et avec le tournant démocratique de l'époque (les « conférences nationales » des années 1990), en condamnant la corruption et en appelant à une « African Revolution ».

Avec V2A4 et du point de vue de l'audience gabonaise, l'acte de naissance du rap gabonais dans le panorama musical librevillois est alors clairement marqué d'un paradoxe : les premiers auteurs d'une parole rap libérée de toutes les métaphores euphémisant la critique politique appartiennent aux sphères les plus intimes du même « système » contre lequel ils appellent à se rebeller. Si'ya Po'ossi X sera à l'inverse considéré comme un groupe « *underground* », sujet à davantage de difficultés dans la production de ses albums et ancré dans le quotidien précaire des classes populaires. Comme le préfigure cet antagonisme entre V2A4 et Si'ya Po'ossi X, la question de l'appartenance de classe conduira durant toute l'histoire du rap gabonais à des rivalités, des débats d'authenticité et des lignes de division entre les différents groupes de rap.

Par ailleurs, une autre ambiguïté émerge autour de la réception du rap et de son appropriation, cette fois autour de l'identité raciale à attribuer à

8. L'un des membres de V2A4, Klaus (Gervais Mpouoh), avait pour père le ministre de l'Intérieur de l'époque, Julien Mpouoh Epigat, et pour oncle le président de la République, Omar Bongo Ondimba, tandis que l'autre, Mc Feller, appartenait à une famille d'affairistes.

cette expression. D'une part, et principalement auprès de la génération aînée, l'origine spatiale de ce genre musical en fait une musique « importée », une musique de « chez les Blancs ». Lorsqu'ils portent les casquettes, les pantalons *baggy* et les baskets de marque observées chez leurs modèles rappers, les jeunes de l'époque disent parfois s'habiller comme des « petits Français », car ils arborent des objets et des productions commerciales de l'Occident. La musique, le style vocal et la base de technologie instrumentale dont les rappers s'inspirent sont catalogués dans le registre des musiques importées de l'étranger, comme dans ce morceau célèbre où le groupe Si'ya Po'Ossi X revient sur sa passion pour cette musique rap produite « chez les *Otangani* » :

« Si bas ici, perdus dans L-Bi-Vi [Libreville]
Rêvant d'un produit, produit chez les *Otangani* [les Blancs]
Histoire de montrer aux Junkies de *Fala* [France]
que nous aussi, nous sommes très funkys »⁹.

Pour les rappers, il s'agit en adhérant à cette forme culturelle mondialisée, de montrer aux jeunes Français que les Gabonais aussi participent du mouvement rap, ou dans les termes de l'époque qu'ils sont « *funky* »¹⁰, qu'ils maîtrisent des manières d'être, de parler et de se vêtir synonymes d'une modernité issue de l'Occident.

Toutefois, l'identification à des « *Blacks* » et des modèles d'un cosmopolitisme noir (Weaver Shipley 2009) constitue aussi un ferment important de l'adhésion à ces pratiques hip-hop, et il tend durant les années 1990 à être de plus en plus mis au-devant de la pratique des rappers. À la mesure de l'apprentissage de l'histoire du rap, ce genre s'impose dans leur esprit comme une « musique noire », proche de leurs traditions de par sa musicalité et son oralité. Double Pee, membre de Si'ya Po'ossi X, explique ainsi les réflexions que lui inspiraient le classement du rap au Gabon dans le registre des musiques « importées » et le mépris des chanteurs aînés à leur égard :

« On faisait tout pour aller vers eux [les musiciens aînés]. Mais ils disaient : “nous faisons de la musique africaine, mais comment les enfants-là, ils viennent ici, ils nous amènent les choses des Blancs”. [...] Mais moi, je voyais pas ça comme étant une musique “importée”. Je me reconnaissais dedans, parce que chez nous, il y a les griots, il y a les conteurs de *mvett*¹¹, et la procédure c'est la même : scander sur une rythmique, c'est tout. En fait, moi je retrouvais ce lien-là entre nos rites et la musique afro-américaine. Je m'y retrouvais. Je me disais “on peut pas me dire

9. Le terme *otangani* (ou *mutangani*, *mintangha*, *tang*) désigne les Blancs dans différentes langues du Gabon. *Fala* (ou *Fwala*) renvoie pour sa part à la France. Si'ya Po'Ossi X, « Vive la Vie », 1998, album *Mapane Groove Act II* (Jah Observer).

10. Marqueur des origines funk de ce courant musical, l'adjectif « *funky* » était employé dans les années 1990 par les rappers de différents pays pour s'autodésigner.

11. Le *mvett* est une épopée mythique et une tradition orale de l'ethnie fang.

que j'importe une musique ; on l'a peut-être exportée, parce que ce sont les nôtres qui sont là-bas. Il n'y a pas que les Blancs" » (Double Pee, mars 2012, Libreville).

En écho à un besoin d'affirmer des attaches communes avec la génération aînée, pour qui cette identification aux Noirs outre-Atlantique correspond à une reprise illégitime des « choses des Blancs », mais aussi pour se voir reconnus par le reste de la communauté hip-hop et les marchés de la musique avec une « identité » propre, les rappeurs de cette époque développent les premières démarches d'affirmation de traditions et de particularismes, par des symboles et des emblèmes renvoyant à différents répertoires nationaux ou ethniques. Il s'agit alors de localiser leur style tout en l'ancrant dans la nation hip-hop globale, au travers d'efforts pour rapper en langue locale, de créations musicales sur des bases instrumentales gabonaises, et de revendications sur la condition noire ou africaine. En oscillation entre divers registres identitaires, plusieurs catégories d'identification vont dès lors progressivement se développer et se voir investies dans les pratiques sociales et musicales des jeunes Librevillois.

« *Gaboma* » : agents et enjeux de formation d'une catégorie identitaire nationale

L'une des premières catégories d'identification qui se forge dans le sillon du rap au Gabon est la catégorie nationale qui sera progressivement associée à la notion de *gaboma*, citée en amorce de cet article. Le terme *gaboma* apparaît de façon récurrente dans les textes et les discussions des rappeurs gabonais, particulièrement depuis les années 2000, comme synonyme du substantif gabonais. Être *Gaboma* équivaut le plus souvent, dans les discours des jeunes citadins, à une manière d'être Gabonais bien particulière, associant le vécu des jeunes d'une capitale africaine contemporaine à l'appropriation, l'imitation et la resignification d'éléments de la culture hip-hop américaine ou française.

La fabrique d'une identité *gaboma* va, dans le registre du rap, se décliner en deux volets caractéristiques. Le premier volet consiste en un rapprochement des pratiques d'oralité et d'éléments musicaux issus des patrimoines traditionnels gabonais — issus du domaine religieux notamment —, ce dont j'ai traité plus en détail dans d'autres écrits (Aterianus-Owanga 2012). Dans un second temps, la catégorie musicale et identitaire *gaboma* que les rappeurs s'attachent à définir a trouvé un site de présentation majeur dans la fabrique d'un langage partagé assez unanimement dans la marge urbaine des quartiers de Libreville et dans les interactions entre jeunes : le *toli bangando*. Le terme *gaboma* appartient au registre linguistique du *toli bangando*, un argot local associant anglais, français et langues vernaculaires africaines, sur la structure grammaticale du français. Principalement employé

par les jeunes des quartiers, ce parler, ou *toli*¹², est le trait caractéristique des *bangandos*, les garçons de la rue ; il marque leur distinction à la fois vis-à-vis des générations aînées et du langage de l'ancien colonisateur. Quoique pensée par les jeunes comme une expression typiquement gabonaise créée par leur génération, cette formation linguistique est en réalité inspirée d'emprunts multiples, dans l'anglais et le français, mais aussi de façon notoire auprès de l'argot typique des villes camerounaises, le *kamerloque*. Le *toli bangando* permet alors de forger une expression nationale qui dépasse les clivages ethniques, englobe les influences américaines des jeunes citadins, et reflète l'hétérogénéité culturelle des villes africaines contemporaines. Dans le rap, l'injection de termes en *toli bangando*, ou encore d'interjections et d'onomatopées typiques du Gabon (« *Tsouoh !* », « *Mam'Oh !* », « *Ekié !* »), est fréquemment présentée, pour les rappeurs ne s'exprimant pas dans les langues vernaculaires et ne puisant pas dans les traditions religieuses, comme la voie principale de gabonisation de leur rap.

Ce langage se différencie en ce sens d'autres initiatives de particularisation langagière du rap, celles employant les langues vernaculaires, nimbées dans ce réseau musical d'une certaine ambivalence. Quelques artistes (minoritaires) parmi la centaine de rappeurs rencontrés pour cette étude affirment en effet la nécessité de procéder à un retour aux langues traditionnelles et incitent les jeunes à utiliser leurs idiomes dans leurs musiques, voyant aussi par ce biais une manière de créer une sonorité particulière dans leur rap. Chez Meace Mapihind par exemple, rappeur du groupe New School apparu à la fin des années 1990, l'association entre des textes en français et d'autres morceaux dans sa langue nzébi était vécue comme un moyen de créer une particularité dans son rap et de mettre en exergue une langue et une touche ethnique peu présentes dans le mouvement rap :

« Nous, on rappait beaucoup de rap en langue pour être un peu différents, parce qu'on savait qu'à l'époque la tendance était pas celle-là. Beaucoup rappaient en français. Alors on s'est dit "nous, on va faire un rap en langues. Un rap en nzébi, pour essayer de revaloriser aussi un peu notre culture à nous" » (Meace Mapihind, janvier 2010, Libreville).

Dans un premier sens et chez une partie des artistes, cette tentative d'ethnisation et de vernacularisation du rap est reçue avec des sentiments de fierté et une exaltation des sentiments patriotes. Pourtant, dans un autre sens, cette démarche est parfois perçue comme un frein à l'énonciation d'un message dépassant les appartenances ethniques, voire comme une potentielle source de menaces sur l'harmonie de l'unité nationale. Il en est ainsi pour le rap en langue fang, dont la réception s'accompagne parfois de la crainte

12. Dans les langues punu-sira du Sud du Gabon, *toli* signifie parler rapidement, et *bangando* les caïmans. Transposée dans l'univers de la rue, cette métaphore zoologique exprime l'influence exercée par ces jeunes dans leurs quartiers.

de l'envahissement et de l'hégémonie qui entoure généralement la représentation de la « nation fang » au Gabon (Bernault 2003)¹³.

Ces tensions sous-jacentes à la production d'un rap *gaboma* et à ses soubassements linguistiques réfléchissent en réalité, à l'échelle du mouvement rap, des problématiques plus profondes à propos de la question nationale au Gabon et plus généralement à propos de ce lien « organique » qui existe entre ethnies et État dans l'Afrique indépendante, legs colonial revisités par de nombreux chefs d'État et formations nationalistes depuis les années 1960 (Dozon 2008 : 41-42). Selon une logique de tension et de consubstantialité simultanées entre fait ethnique et fait national¹⁴, la formation d'un rap *gaboma*, d'un idiome et d'un identifiant national commun, s'entrechoque chez les rappeurs avec les enjeux de configuration de l'ethnicité propres au contexte du Gabon ; elle entraîne des jeux disharmonieux de résonances entre les angoisses d'explosion d'un conflit « ethnique » et les besoins de substantialisation d'une « identité musicale nationale » par le recours à des éléments culturels.

En dehors du secteur linguistique, la dimension rythmique des instrumentaux et les types de danses développées sur ces musiques constituent aussi des outils importants dans la fabrique de la « nationalité » musicale du rap *gaboma*. Après que les années 2000 aient vu au Gabon le développement du phénomène *bôlo* (une danse urbaine réalisée debout et au sol), c'est ensuite une danse nommée *jazzé* qui s'est imposée, à partir de 2009, à la fois comme un mouvement de danse et comme un rythme propre au sein du genre hip-hop. Considéré comme une invention typiquement gabonaise, il devint rapidement perçu comme le moyen de faire connaître la nation sur le continent africain. En réalité, la danse *jazzé* représente un mélange fluide de différents mouvements, constitué à partir de pas de danse *bôlo* mixés avec des mouvements de *ndombolo*¹⁵ congolais et d'autres danses urbaines africaines¹⁶. Elle s'est développée d'abord par le canal des *clashes* de danse dans les rues, les bars,

13. Pour donner un exemple, à l'occasion de la conférence de presse de sortie de son album, la chanteuse et ancienne rappeuse Naneth reçut des critiques de personnes inquiètes à l'écoute de certains morceaux en langue fang de son opus, qui la suspectaient de tendre vers le « tribalisme ».

14. Pour J.-P. DOZON (2008 : 44), l'association dans ces États entre la construction de consciences nationales et la formation d'ethnicités, « problématique confrontation de forces centripètes et de forces centrifuges », serait simultanément, la source des faiblesses structurelles des États africains et l'un de leurs contenants substantiels majeurs.

15. Le *ndombolo* est une danse populaire originaire de Kinshasa, mais propagée sur tout le continent, basée sur des déhanchements érotiques et initialement réalisée au son de rumbas. À propos du *ndombolo* et du contexte politique de son émergence, voir notamment T. K. BIAYA (2000).

16. Le pas de base consiste en un décalage d'un pied vers l'arrière du pied opposé, accompagné d'une ondulation du buste, tandis que les mains du danseur se déplacent à différents points du torse et du visage, pour mettre en valeur le vêtement et les accessoires.

les espaces extérieurs, et auprès des groupes de danse, avant d'apparaître dans des clips de rap et de musique de variété urbaine, pour progressivement s'imposer comme l'emblème et la preuve de la transformation du rap en une musique populaire proprement gabonaise, aux fonctions d'ambiance et de divertissement. De nombreux rappers conçoivent aujourd'hui les instrumentaux de leurs morceaux dans l'idée de proposer des titres dansants, sur un rythme saccadé et cliquetant propice à accompagner les danses *jazzé*.

Avec le *tolé bangando*, la mode du *jazzé* et les assonances *gaboma* données au rap, l'identification à une catégorie nationale s'est donc développée sur le lit de créations de genres musicaux hybrides, des styles forgés au travers de mélanges entre les musiques africaines urbaines et le rap, en écho à des ambitions de production d'une musique gabonaise, ou *gaboma*. Ce jeu d'inclusion de différents éléments locaux ou globaux dans une catégorie nationale s'emboîte par ailleurs au sein d'une démarche d'identification plus large au sein d'un rap « africain ». Comme nous allons maintenant le voir, le *gaboma* offre les matériaux symboliques permettant de faire exister scéniquement et musicalement l'africanité invoquée.

Le rap « *kainfri* » : entre panafricanismes et marchandisation de l'africanité

Par un effet de glissement et de résonances entre différentes échelles d'identification, la fabrique d'un style *gaboma* entraîne souvent chez les rappers le passage par des marqueurs ethniques, mais il constitue aussi une modalité de leur identification comme Noir, comme Africain, ou dans l'argot local comme « *Kainfri* »¹⁷. Dans les représentations de l'africanité en construction chez les rappers, deux orientations principales peuvent être relevées :

La première équivaut à un engagement panafricaniste, ou encore à ce qui s'apparente à un mouvement de solidarité et de lutte contre l'oppression raciale et la stigmatisation subie par les Noirs. Inspirée chez les rappers par plusieurs figures présentes et passées du panafricanisme, elle conduit à des projets visant à produire (ou à restaurer) une « identité culturelle » collective (noire ou africaine) autour de la revendication d'unité africaine et de fierté noire.

La seconde influence qui infléchit cette production de l'africanité se rattache à un réseau transnational de marchandisation des cultures et des productions musicales (White 2012), lié à une ère de consommation marquée par l'empreinte de l'« exotique postcolonial » (Huggan 2001) et de sa

17. Comme celle de *gaboma*, la catégorie de *kainfri* renvoie à un terme de l'argot employé par les jeunes Gabonais, synonyme d'africain. Cette métathèse du mot « africain » est issue du mouvement hip-hop et des adaptations linguistiques qu'il opère. On le retrouve dans le rap français, où il fut popularisé par le groupe « Mafia K'1 fry ».

quête « traditionaliste ». En abordant plusieurs sites de production de ces discours sur l'africanité, nous allons voir que ces deux modalités sont en réalité prises dans des jeux de résonance et d'interdépendance.

Ferments et formats des réinventions panafricanistes

Parmi leurs modes de construction de l'africanité, et en réponse aux stigmates sur le continent africain, une série d'artistes opère un recours à des penseurs et théoriciens du panafricanisme¹⁸ ou de l'afrocentrisme¹⁹, deux courants d'idées voyageurs qui ont donné naissance à des inspirations et des réinventions variées, notamment dans le domaine de la musique et du rap. Un secteur du rap américain a par exemple développé des appropriations des idées véhiculées par des nationalismes noirs et par l'afrocentrisme, et des groupes tels que Public Enemy, X-Clan ou Brain Nubians ont élaboré des images d'une Afrique rêvée et romantisée dans leur musique, des appels à l'unité du peuple noir et des reprises de discours de tenants du nationalisme noir américain (Decker 1993 ; Cheney 2005). Ces discours ont eu des échos puissants dans le rap africain, lui aussi engagé de diverses manières dans une pensée panafricaniste, et qui s'est saisi de plusieurs courants existants pour forger des revendications propres. Au Sénégal, Didier Awadi a par exemple récemment fait sortir un album consacré aux présidents africains, et à un message anticolonialiste et panafricaniste, en passant par une mise en mémoire musicale de l'histoire des luttes politiques africaines²⁰.

18. Le terme panafricanisme englobe des mouvements variés apparus dès le XVIII^e siècle, liés par « la croyance en une forme d'unité ou de but commun entre les peuples d'Afrique et de la diaspora africaine » (ADI & SHERWOOD 2003 : vii, ma trad.). On peut dans la continuité de G. SHEPPERSON (1962) et G. BONACCI (2010 : 38-41) distinguer le « Panafricanisme » (avec une majuscule), aux aspects idéologiques et politiques, et le « panafricanisme » (avec une minuscule), qui désigne les mouvements focalisés sur l'élément culturel, dont le panafricanisme littéraire de la négritude, le panafricanisme culturel, ou le panafricanisme musical, illustré par le reggae et par certains rappeurs.

19. L'Afrocentrisme est un courant d'idées apparu dans le contexte des universités américaines et des départements d'études « ethniques » (dit African-American, Black ou Africana) à partir de la fin des années 1960, où de jeunes intellectuels noirs militaient pour la prise en compte de l'histoire et de l'expérience afro-américaine dans les études universitaires (GUEDJ 2009). Un courant d'idées afrocentriste se développa plus précisément à partir des années 1980 autour de Molefi Kete Asante, en se basant sur l'affirmation de l'origine africaine de l'histoire humaine et de l'unité culturelle des populations noires disséminées depuis le berceau africain. Par-delà les débats académiques qui scindent ce mouvement, l'afrocentrisme et les idées qu'il charrie sont également devenus une forme de répertoire « mythique », constitutif des légendes, folklores et savoirs culturels communs à la culture afro-américaine (MOSES 1998), et rayonnant dans un ensemble diversifié de pratiques sociales et culturelles (GUEDJ 2009).

20. Didier Awadi, *Présidents d'Afrique*, Studio Sankara/Sony ATV Music, 2010.

Au Gabon, on remarque que peu de rappeurs et de jeunes de la génération actuelle sont informés et engagés dans le mouvement panafricaniste, le rap ayant davantage pris une tournure de divertissement dans les dernières années. Cependant, en résistance à cette faible connaissance des mouvements panafricanistes, plusieurs artistes développent des appels à la « réafricanisation », en d'autres termes une incitation à affirmer des traits culturels considérés comme originellement africains et endogènes, afin de contredire la situation d'occidentalisation des sociétés africaines et de parvenir à une croissance, une émancipation et une unité des sociétés africaines. Quelques artistes célèbres et influents ont dans cette logique recours à Cheikh Anta Diop et à l'égyptocentrisme pour affirmer la primauté du continent africain dans l'histoire de l'humanité. Ils conjoignent alors leur message égyptocentriste à une revendication de descendance de certaines ethnies gabonaises depuis la Haute Nubie. Dans un autre registre, celui du rap *bling-bling*, des projets de collaboration interafricaine formulent leur désir d'inversion des contenus de définition de l'africanité par l'ostentation de biens matériels et l'affirmation (souvent fictionnelle) d'une réussite financière accomplie depuis les « ghettos » du continent africain. Ils réinvestissent aussi des slogans tels que « Black Power »²¹ pour appeler à une démarche entrepreneuriale et un éthos du *businessman* inspirés des artistes du *gangsta rap* américain.

Dans les clivages entre le rap dit « *bling-bling* » et le rap conscient/afrocentré, se tiennent des formes plurielles de marquage de l'authenticité africaine et d'appropriation des courants idéologiques panafricanistes et nationalistes. Les uns passent par un modèle de masculinité hégémonique, de violence et de réussite matérielle pour affirmer une africanité autre que celle imposée par l'État colonial (dans le passé) ou par les médias (dans le présent) ; les autres ont recours à des inventions de tradition, à des reformulations d'idéologies politiques panafricaines et à des romantisations de l'Afrique, magnifiée par le recours à l'Égypte ancienne ou à ses grands penseurs. Les uns comme les autres envisagent par ce canal de s'approprier des moyens de définition et de représentation de leur identité.

Par ailleurs, il faut noter que la production des revendications panafricaines s'opère au travers d'espaces particuliers dans les réseaux transnationaux du hip-hop africain. La description de ces moments de rencontre que sont les festivals de hip-hop africain permet d'approfondir la compréhension de ces élans panafricains contemporains, et elle révèle les influences qu'opèrent les marchés de la musique — notamment de la *world music* — sur le brandissement d'une africanité stratégique.

21. « Black Power », 2030, Kôba, Mayéna Productions, 2012.

L'africanité stratégique des réseaux du rap africain

Le goût musical et les sensibilités occidentales pour les rythmes africains sont depuis de nombreuses années partie intégrante des marchés de la *world music* et de la reconfiguration des imaginaires sur l'Afrique (White 2012). Particulièrement présentes dans les festivals de musique africaine et de *world music* tenus en France, les images stéréotypées du continent ou de la culture africaine le sont aussi dans les discours des rappeurs français possédant des origines africaines²², et dans le regard porté sur le hip-hop africain, vu souvent de manière enchantée et romantisée, porteur d'une image positive de jeunesse africaine connectée au monde (Weaver Shipley 2013 : 19), engagée politiquement, parvenant à allier cosmopolitisme et valorisation des cultures africaines « authentiques ». Chez les rappeurs du Gabon, la réinvention des images de l'africanité se fabrique également en écho avec des imaginaires sur l'Afrique et avec des marchés de la musique qui les véhiculent, ce par le relai de certains agents et opérateurs culturels.

Directeur de la société Afrik'Aktion et du festival Gabao hip-hop, Jules Kamden participe par exemple de la transmission de ces formats musicaux et identitaires, en raison de ses fonctions centrales dans le milieu hip-hop gabonais et de sa position à l'articulation entre les réseaux locaux et internationaux. L'événement annuel qu'il organise fut pendant plusieurs années le seul festival musical d'une telle ampleur à Libreville, et la rare plateforme de mise en réseau permettant de faire « sortir » les artistes gabonais dans d'autres festivals, ou de réaliser en *off* du festival, des collaborations inter-africaines. En 2009, le festival Gabao Hip-hop rencontra cependant une transformation significative, se voyant réintitulé « Gabao » afin d'accueillir des artistes de genres musicaux plus diversifiés. Interrogé sur la question, Jules Kamden explique ainsi les injonctions qui l'ont amené à opter pour une coloration plus *world music* de son festival :

« 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 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 mélange de style. Regarde Awadi, le DJ d'Awadi a été remplacé par son joueur de cithare, et c'est ça qui lui donne sa légitimité. Et si tu regardes les scènes, ils sont sur les scènes de musique du monde, et Daara J., c'est pareil. Tout ça. Donc j'étais complètement dans cette dynamique d'aller vers la fusion » (entretien avec Jules Kamden, Libreville, novembre 2010).

22. En témoignent les succès commerciaux récents des artistes Mokobé ou de Sexion d'Assaut avec le titre « Africain ». « Africain », Sexion d'Assaut, *L'Apogée*, Wati B., 2012. Mokobé, *Africa Forever*, Sony Music, 2011.

La désignation « *world music* » (ou « musiques du monde ») employée par Jules Kamden désigne un secteur de *marketing* forgé au courant des années 1980, plus qu'un véritable genre musical (Feld 2004). Il s'est créé dans le sillon des travaux d'ethnomusicologues à propos de différents « genres traditionnels », qui se vivent « recyclés », « modernisés » et « réinventés » au travers de collaborations avec des musiciens occidentaux utilisant les nouvelles technologies de la musique (Arom & Martin 2006). Dans le discours de Jules Kamden, la contrainte de connexion aux réseaux de la *world music* qui l'a poussé à réorienter son festival impose aussi aux rappeurs du continent de rechercher une légitimité artistique par un travail de « fusion » des instruments africains avec les musiques hip-hop. Bien que ce glissement du festival Gabao du hip-hop à la *world music* ait été critiqué dans les réseaux rap locaux, l'idéologie de mélange des styles et de fusion de la « tradition » africaine dans les musiques modernes influence effectivement les orientations musicales et les représentations de l'africanité des rappeurs gabonais qui souhaitent s'intégrer dans les réseaux de la *world music*²³.

Le festival Gabao Hip-Hop et les influences que Jules Kamden décrit sont reliés en large partie à des conditions globales qui structurent les marchés du rap en Afrique et ses réseaux de connexion avec l'Occident. Jules Kamden comme Ali Diallo du festival Waga Hip-Hop (Burkina Faso) ou d'autres directeurs de festivals de rap africain travaillent au sein de marchés culturels tels que le Womex (*World music Expo*), Zone Franche (le Réseau des Musiques du monde), et l'ACP (un projet de réseau de festivals pour le développement des filières musicales autour de festivals d'Afrique, des Caraïbes et du Pacifique). Les festivals qu'ils organisent, sites d'interaction et de manifestation puissants des enjeux de production de l'africanité dans le monde du rap africain, constituent l'occasion de rencontres entre des figures d'un hip-hop africain reconnu mondialement, et de confrontation de leurs créations avec les producteurs culturels, venus sur place afin de recruter des groupes se situant à l'interstice entre « tradition » africaine et hybridité hip-hop. C'est en partie grâce aux connexions établies par le canal d'un petit groupe d'artistes et d'opérateurs culturels en circulation que voyagent les idéologies panafricanistes sur le continent, notamment au Gabon, où le rap panafricaniste tend à devenir de moins en moins populaire dans les médias, entre autres en raison de politiques commerciales davantage orientées autour des genres de divertissement et du dit « *bling-bling* », en écho aux dynamiques globales du hip-hop.

Pour donner un exemple de ces mobilités des acteurs hip-hop et des images du panafricanisme, en juin 2011, quelques mois après avoir participé

23. En 2013, le festival Gabao a reconquis son étiquette de festival hip-hop, mais il continue à établir une fusion entre des soirées invitant des artistes rap ou des projections de films sur le rap panafricaniste, et des soirées orientées davantage autour des « musiques urbaines », dont des musiques *world*, pour répondre aux attentes des secteurs et réseaux au sein desquels Jules Kamden obtient des financements.

au festival Waga Hip-Hop où il rencontrait des artistes et opérateurs culturels du Gabon, Didier Awadi était invité à Libreville grâce au concours de la chargée de mission culturelle de l'Institut français, tous deux s'étant revus à l'occasion de leur venue commune à Ouagadougou en octobre 2010. Il y présentait son concert « Présidents d'Afrique », composé de multiples portraits de penseurs anticolonialistes, sur fond de projections vidéo constitué des archives de Thomas Sankara, Patrice Lumumba, Nasser, Kwame Nkrumah, cela accompagné par un orchestre lui-même panafricain, réunissant des musiciens de plusieurs pays d'Afrique de l'Ouest et centrale. C'est avec Naneth et avec Ba'Ponga, deux figures gabonaises des marchés conjoints du rap et de la *world music*, qu'il passa plusieurs heures en studio, afin d'enregistrer un morceau de l'album de Ba'Ponga. Ce duo intitulé « Appelle-moi personne » entendait ériger les deux rappers en porte-paroles du peuple africain et mettre en scène un message d'unité panafricaine.

Comme on le voit au travers de cette rencontre, les festivals et grands spectacles de hip-hop africain constituent donc aujourd'hui de nouvelles instances de représentation et de création de regards sur l'Afrique et la condition africaine, comme le furent autrefois les rencontres des intellectuels du continent autour de la revue *Présence africaine* (Frioux-Salgas 2009), ou les Festivals mondiaux des arts nègres (Apter 2005 ; Ficquet & Gallimardet 2009), eux-mêmes inscrits dans la continuité des congrès panafricanistes de la première moitié du xx^e siècle.

Outre sa collaboration avec Didier Awadi sur fond de motifs panafricanistes, il est intéressant de s'arrêter un peu plus sur le cas de Ba'Ponga, car il offre une entrée probante sur la logique duale observable à propos de la production de l'africanité chez certains artistes gabonais inscrits dans ces réseaux de festivals, et sur l'impact des stéréotypes culturels dans les marchés de la *world music*. Lorsqu'il retrace son parcours de vie, Ba'Ponga aime à rappeler qu'il est né de parents mitsogho, initiés et initiateurs de bwiti, bien qu'il ait été élevé par sa tante et son mari français, expérimentant une éducation partagée entre la culture populaire française et l'environnement quotidien des enfants librevillois. Très tôt passionné par la danse hip-hop et le rap, il a connu une longue carrière et un grand succès dans la musique, sur un plan local, translocal et transnational, avec des spectacles sur le continent africain et en Europe. À l'occasion de la conférence à l'ANPAC mentionnée en introduction, lorsqu'il s'attachait à convaincre son auditoire de l'importance de particulariser sa musique et de l'africaniser, c'est sur son expérience scénique personnelle dans les scènes internationales et *world music* qu'il appuyait son argumentaire, et qu'il expliquait la légitimité d'insister sur les visuels « *kainf* » ou « *kainfri* » (africains) dans ses scènes :

« Je parlais de cet échange culturel, de ce voyage que nous devons offrir sur scène à des gens qui sont en quête de quelque chose de nouveau, de l'inconnu. Moi je me rappelle que je me suis produit sur une date au Sénégal en 2004, avec mes grigris, avec ma façon de m'habiller. J'avais mis des bandanas : ce que les danseurs

de *lingwala* attachent comme les raphias, moi je mets des bandanas pour faire hip-hop, mais je les attache de la même façon que les danseurs de *lingwala*. J'ai mes peintures, mes bandanas pour symboliser le raphia que j'attache à la ceinture, vraiment pour faire *kainf*. J'ai une façon de m'habiller qui fait hip-hop, mais un code vestimentaire qui te rappelle les danses du pays. Ok ?

Et quand je suis rentré sur un son que vous connaissez peut-être [il chantonne], qui est sur un rythme de bwiti... Mais quand quelqu'un entend ce rythme qu'il ne connaît pas, qui est bwiti, qu'il voit des fumigènes, qu'avec la cadence, on demande aux gens de taper dans les mains comme ça [il mime les clappements de mains et les mouvements de danse courbée qui l'accompagnent], et qu'il voit quelqu'un arriver avec un chapeau comme un gars qui fait le vaudou, avec les peintures, avec des espèces de... Il y a une Européenne qui a fait : "Mais ce gars-là n'est pas réel ! C'est pas possible, il sort d'où ? Il mange les gens ou quoi ?". C'est pour dire qu'on a quelque chose à vendre, on a quelque chose à donner, souvent on a les sons pour en témoigner, mais le visuel est encore plus vendeur, c'est physique, c'est palpable » (Ba'Ponga, 23 mai 2012, Libreville).

Ce témoignage révèle toute l'ambivalence de cette catégorie de « *kainfri* » ou d'Africain telle que la travaillent les rappeurs, marquée par des influences et des idéologies parfois discordantes : dans les propos de Ba'Ponga, elle se situe entre les idéologies du mélange et les imaginaires essentialistes, au croisement d'une incorporation profonde de la culture hip-hop et d'une quête de particularismes *kainfri* aux fondements raciaux, entre une africanité panafricaniste héritière des penseurs du monde noir et l'imposition d'imaginaires primitivistes sur l'africanité par le regard des consommateurs occidentaux²⁴.

Dans ce récit, les objets locaux marqueurs de l'africanité et de la gabonité, comme le port du raphia propre aux danses *lingwala* des populations nzébi du sud-est du pays, sont fondus avec l'esthétique hip-hop, entrée dans les habitudes vestimentaires quotidiennes de Ba'Ponga. Ils sont aussi mêlés à d'autres objets et emblèmes d'une africanité imaginaire, rappelant plus les discours occidentaux sur l'Afrique que les réalités quotidiennes de ce rappeur : le « vaudou » (culte religieux n'existant pas au Gabon), les « grigris », le cannibalisme, le surnaturel (« pas réel »). Comme en témoignent les peintures faciales arborées par Ba'Ponga lors de ses spectacles (des larges lignes blanches censées rappeler des traces d'animal) et les parures qu'il cite ici, ses performances se sont adaptées à l'idée qu'il se fait des désirs d'Afrique de son public et des promoteurs qui l'invitent. Finalement, il explique que c'est en sa compétence à mettre en avant ses attaches à cette africanité (imaginée) que réside sa propension à se vendre dans les

24. Cette tension produite par la réinvention des formats de définition de l'africanité jalonne l'œuvre de certains rappeurs, mais elle fait aussi écho à des processus et ambivalences remarquables dans d'autres mouvements nationalistes, panafricanistes ou afrocentristes, qui définissaient leur conception de l'africanité ou de la *Blackness* en reproduisant certains clichés romantiques ou primitivistes, depuis Senghor et Césaire jusqu'à M. K. Asante, en passant par W. Du Bois (SHELBY & GILROY 2008).

festivals et concerts, en d'autres termes son pouvoir marchand. Ainsi, cette africanité hybride et cosmopolite qu'entendent affirmer quelques rappeurs continue, du fait de l'impact des formats stéréotypés propagés par les marchés de la *world music*, à se penser dans le creuset de relations asymétriques entre l'Occident et l'Afrique. Elle est chargée des fantasmes sur le cannibalisme et le mysticisme africain, mysticisme dont les sonorités de la *world music* extraient, redécoupent et incorporent des éléments (Feld 2012).

Néanmoins, quoiqu'on ne puisse manquer de remarquer le primitivisme contenu dans cette marchandisation de l'africanité, le cas de Ba'Ponga souligne qu'elle est aussi pour lui le ressort d'« un essentialisme stratégique » (Spivak-Chakravorty 1985), d'une démarche active d'appropriation de symboles afin de les réemployer selon des intérêts propres, et d'offrir une place dans le marché mondial des musiques à une « africanité » trop souvent mise en arrière de la production culturelle mondiale. Tout en reproduisant les stéréotypes sur lesquels reposent certains systèmes de domination et que véhiculent les marchés de la musique, ils participent en ce sens de la tentative de déconstruction d'hégémonies et d'ordres de domination.

Malgré les contraintes et formats imposés avec lesquels doivent composer les artistes gabonais, la (re)définition de l'africanité reste en définitive un puissant trope de subversion et d'imagination du soi dans la mondialisation. Loin d'être uniforme et compréhensible en un seul mouvement, cette production identitaire est sujette à des variations, en fonction des marchés de diffusion, des parcours intellectuels et des trajectoires de circulation des artistes. L'observation d'une catégorie germée dans le milieu des artistes africains de la diaspora européenne, en rhizome de celle d'Africain, nous apportera quelques éléments de compréhension supplémentaires à ce propos, et une dernière illustration des identifications hip-hop nées dans le triangle entre Afrique, Europe et Amérique du Nord.

« The best of both sides » : Gabonais de la diaspora, Afropéens et « double conscience »

La circulation diasporique et l'expérience de la déterritorialisation ont fait naître une troisième catégorie d'identification dans les musiques hip-hop gabonaises : celle d'Afropéen, contraction de l'africanité et de l'euroanéité expérimentées simultanément par quelques artistes. Alors qu'ils ne sont guère présents dans les discussions entre jeunes au Gabon, on retrouve les termes afropéen ou *afropean* dans les langages de la diaspora africaine d'Europe : auprès d'auteurs de littérature (Miano 2008a, b ; Laurent 2011), chez des rappeurs circulant entre l'Afrique et les anciennes colonies francophones (comme Baloji et Freddy Massamba), et chez plusieurs artistes gabonais résidant en France depuis des périodes plus ou moins longues, dont la chanteuse Wendy. Quoiqu'elle soit surtout célèbre auprès des audiences gabonaises en tant que rappeuse du label de production de Movaizhaleine

(célèbre duo de rap gabonais), elle est aussi l'une des chanteuses gabonaises les plus actives dans les milieux *underground* du reggae parisien, choriste sur scène et en studio pour les chanteurs de reggae Lyricson, Taïro, Sizzla ou Tiken Jah Fakoli. Avec ce dernier, elle arpente depuis plusieurs années les festivals de reggae et de musique africaine des cinq continents, sur des scènes décorées aux couleurs africaines, arborant sa longue coiffure *dreadlocks*, vêtue d'étoffes traditionnelles bogolan ou de tissus vert-jaune-rouge. Pourtant, à l'inverse des images d'authenticité africaine produites chez Tiken Jah Fakoly, Wendy revendique dans ses textes et albums en solo son afropéanité et sa double appartenance française et gabonaise. Dans le titre « Best of Both sides », elle prend le parti, sur des airs de soul, hip-hop et reggae, de présenter ce métissage comme un supplément lui permettant de jouer profitablement des différents registres et de tirer parti du meilleur de chaque culture :

« I know where I come from, today I know just who to be.
I'm a part of that surprising Europe, an African soul in Europe.
Guess who's back ? Wonda Wendy sur un nouveau push up track.
Il est temps d'exprimer le meilleur de moi-même :
mes racines africaines et ma banlieue parisienne. [...]
L'Europe : le progrès, l'individualisme ;
L'Afrique : le respect et son réalisme.
Let me, let me take the best of both sides, best of both sides »²⁵.

Née dans la région parisienne de parents gabonais étudiants en France, Wendy a grandi jusqu'à sa dixième année dans le contexte cosmopolite d'une banlieue française. À 10 ans, elle retourne au Gabon pour la première fois, expérimentant le dépaysement et le sentiment d'étrangeté causés par son accent et ses manières d'être semblables à ceux d'une Française. Elle y reste cinq années, avant de repartir en France, où en parallèle de l'obtention de son baccalauréat et de quelques années à l'université, elle commence à arpenter les scènes *underground* avec des artistes de reggae, se formant au chant de façon autodidacte.

Contrairement à de nombreux étudiants gabonais venus en France pour raisons d'études, Wendy évolue bien au-delà des cercles de la diaspora gabonaise, et elle interagit avec un certain nombre d'artistes se reconnaissant aussi de cette catégorie d'Afropéen. Parmi eux, plusieurs n'ont jamais mis pied en Afrique, mais ils ont connu une éducation « africaine » en France, à l'origine de leur sentiment de double conscience. L'afropéanité renvoie alors à une plus ou moins lointaine « afro-descendance », notion employée par des populations de la diaspora noire se reconnaissant héritières d'un passé lié à l'esclavage et à la Traite négrière. D'autres sont arrivés récemment en France afin de s'y implanter, et ils emploient alors cette désignation

25. Extrait du titre « Best of Both Sides », Wendy, *Hors d'œuvres*, autoproduction, 2012.

d'Afropéen comme une allusion au fait d'être Africain en Europe. Entre ces différentes catégories, le degré d'africanité dans l'afropéanité fait l'objet de discordances. Chez Wendy, l'afropéanité s'entend comme la rencontre accomplie entre des identités qui lui étaient refusées (celles de Gabonaise, Africaine et Française), entre le sentiment d'être en partie Africaine et en partie Française :

« C'est d'ailleurs pour ça que j'ai écrit la chanson "Best of Both Sides". J'ai fait la thèse et l'antithèse, je fais la synthèse, et j'ai compris que je peux pas être Gabonaise à 100 %, c'est impossible, et je peux pas être Française à 100 %, c'est impossible. Par contre je suis les deux. Alors maintenant on va créer une nouvelle race, moi j'appelle ça les Afropéens, et on est de plus en plus nombreux. Et il faut qu'on s'assume en tant que tels parce qu'on n'est pas accueillis les bras ouverts quand on vient en Afrique, mais on l'est encore moins quand on est en Occident. Sauf qu'on a une partie de chaque en nous, et le vrai problème, c'est quand on ne le sait pas, qu'on veut choisir un camp, alors que fondamentalement, on est une partie des deux » (entretien avec Wendy, janvier 2012, Libreville).

Pensée comme une résolution des distances entre deux univers, l'afropéanité est définie dans une contraction de l'idéologie du métissage et de la rhétorique de la race ou des communautés qu'elle réunirait. Cette double appartenance mise au cœur du projet de Wendy a conduit à sa participation au projet « Surprising Europe », documentaire en plusieurs épisodes relayés par Al-Jazeera et l'Internet, et consacrés aux expériences de migrations afro-européennes. Emblème de la fusion des genres musicaux, le « *groove* franco-gabonais »²⁶ de Wendy y figurait comme l'un des divers portraits et témoignages sur l'expérience de métissage culturel.

La catégorie d'Afropéen n'est pas exclusive, et ce registre est généralement superposé ou alterné à celui de *gaboma* ou de *kainfri*, en fonction du public visé. Tout en affirmant son afropéanité dans des titres diffusés pour des projets comme « Surprising Europe », Wendy consacre par exemple un morceau de son album à destination du public gabonais (« *Gaboma* [redéfinition de la] »), où elle s'attache à moraliser les jeunes filles et à être de dignes femmes « *gaboma* » modernes²⁷.

De même chez Lord Ekomy Ndong (membre du groupe Movaizhaleine), l'afropéanité se présente de manière alternative et croisée avec d'autres catégories. Il l'employait pour la première fois dans son album intitulé *l'Africain* en 2001, pour exprimer la rudesse des conditions de vie d'exilé fraîchement arrivé dans l'hexagone, en reprenant alors l'expression entendue chez d'autres Africains en France. Tout en constituant pour beaucoup de Gabonais l'incarnation la plus réussie d'une création rap typiquement gabonaise et africaine, reconnus dans les réseaux du rap africain et des festivals,

26. <<http://surprisingeurope.com/tv-series/item/wonda-wendy-french-gabonese-grooves>>.

27. Le vidéoclip de ce morceau est disponible sur <<http://www.youtube.com/watch?v=mUPvfhDVI0k>>.

Lord Ekomy Ndong et son groupe Movaizhaleine participent depuis plusieurs années en France (où ils ont pris résidence) à des événements politiques portés par des regroupements se revendiquant « afro-descendants »²⁸ et des groupes de mobilisation pour la mémoire des violences de l'esclavage et de la colonisation. En arrivant en France où ils se sont installés, lui et le second membre de son groupe ont mis en dialogue les réflexions qu'ils mènent de longue date sur les impacts de la colonisation dans les cultures gabonaises avec le terreau de revendications et de débats au sein de la diaspora noire sur la mémoire de l'esclavage. Durant la marche des esclaves organisée en mars 2011 à Nantes et en 2012 à Paris, ils intervenaient par exemple par une commémoration musicale et théâtrale autour des drames de l'esclavage. En avril 2013, ils participaient à une conférence à propos de la question des réparations de l'esclavage, en compagnie de personnalités comme Louis-Georges Tin (président du CRAN) ou Rosa-Amelia Plumelle Uribe (vice-présidente du Mouvement international pour les réparations)²⁹. L'ancrage de longue durée de Lord Ekomy Ndong dans la vie française a aussi conduit à des échanges musicaux avec d'autres acteurs du mouvement rap français liés à la catégorie « d'Afropéen », comme dans son dernier album qui comportait un titre en collaboration avec le rappeur franco-congolais Youssoupha, et un autre avec la chanteuse franco-camerounaise Héléne du groupe Nubians³⁰.

Bien que le rapprochement des milieux afropéens et l'identification à cette catégorie soit encore rare si l'on considère l'ensemble du réseau rap gabonais, elle est néanmoins portée par certains de ses artistes les plus célèbres en Europe et au Gabon, des personnes qui appartiennent à un réseau plus vaste de musiciens hip-hop africains de France, possédant un impact important dans le paysage idéologique des minorités noires de France. À la différence des rappeurs afro-américains pour qui les connexions avec l'Afrique sont encore souvent associées à un passé ou un présent imaginaires

28. Le terme « afro-descendant », employé initialement et principalement dans les Amériques (SAILLANT & BOUDREAU-FOURNIER 2012), se diffuse avec davantage d'ampleur depuis une dizaine d'années dans les milieux de la diaspora africaine et caribéenne de France, constituant un nouveau moyen d'auto-désignation. L'émergence de l'identification comme afro-descendant fait lien avec un contexte de visibilisation et de publicisation de la question des mémoires et des réparations de l'esclavage (ARAUJO & SEIDERER 2007), entamé en 2001 avec la reconnaissance officielle par l'État français de l'esclavage et la traite négrière comme crimes contre l'humanité (la loi du 10 mai 2001), puis à partir de 2006 par la mise en place d'une journée de commémoration, le 10 mai.

29. Dernier exemple de cette inscription au sein d'une mouvance afro-descendante et de leur contribution à la valorisation de cette catégorie, le site de l'organisation culturelle « Mbandja » mise en place par un collaborateur de Movaizhaleine décrit ainsi l'album à paraître de Maât Seigneur Lion : « Un album majeur qui à coup sûr comptera dans le mouvement de veille citoyenne d'ores et déjà à l'œuvre au sein de certaines communautés d'afro-descendants vivants en France » (<<http://mbandja.com/2012/03/27/le-seigneur-lion-2/>>).

30. Lord Ekomy Ndong, *Ibogaine*, Zorbam Productions, Punik Productions, 2011.

à propos de ce continent, les jeunes Gabonais partagent avec les rappeurs français le rattachement à un territoire réel et à une expérience de vie ou de mobilité dans cet espace, ainsi qu'une critique de la politique française à l'égard de l'Afrique. Tous se rejoignent cependant dans un ensemble de considérations et de revendications postcoloniales, comme la lutte contre le racisme et la stigmatisation de l'étrangeté noire africaine, ou la recherche d'une définition du soi au sein d'un univers musical et social marqué par des discours eurocentrés.

Ces rappeurs font exister dans les studios et les scènes, durant le temps d'un morceau, la communauté africaine ou afropéenne revendiquée, contribuant à la redéfinition et à la reproduction d'une diaspora noire unie par une histoire, des revendications et des sentiments d'appartenance communs. Entre ces artistes hip-hop circulant sur des routes reliant l'Europe à l'Afrique, la pratique du rap produit des espaces-temps de rencontre et de croisement, permettant la mise en place de traductions musicales des questions qui animent à la fois les Africains de France et du continent. Elle conduit de ce fait à la mise en exergue d'un ensemble culturel et politique hybride dans l'espace atlantique, et à l'interconnexion entre les différents espaces, les différentes pratiques culturelles et les différents groupes sociaux qui le constituent.



Fécondée dans le lit des dialogues musicaux avec les populations de la diaspora noire et dans un jeu d'antagonisme avec les modèles proposés par l'ancien colonisateur, l'adoption du hip-hop a conduit chez les jeunes Gabonais à la création et la réinvention de formations identitaires rhizomatiques et « voyageuses » (Clifford 1992) que cet article s'est attaché à définir. En s'appuyant sur la flexibilité conceptuelle offerte par la notion de catégorie identitaire, il a démontré que les catégories d'identification au *Gaboma*, au *Kainfri*, et à l'Afropéen reposent chacune sur des agencements particuliers de relation à des territoires, des histoires et des imaginaires raciaux germés dans la triangulation Europe-Afrique-Amériques, et qu'elles ne sont à aucun moment autonomes, hermétiques ou indépendantes les unes des autres. Au contraire, leur interrelation et leur plasticité permettent aux sujets qui s'en emparent de circuler de l'une à l'autre et de les réinventer au gré de leurs expériences et de leurs trajectoires de mobilité, en articulant leurs positionnements entre les échelles ethniques, nationales et transnationales.

Alors que certains auteurs ont relevé l'existence d'un « point aveugle » autour du continent africain dans le modèle d'Atlantique noir de Paul Gilroy (Bazenguissa-Ganga 2009), l'analyse des identifications développées par les musiciens d'une capitale d'Afrique centrale permet d'appréhender la configuration particulière des dialogues entre Afrique, Europe et Amérique qui

se jouent dans cet État, ainsi que les appropriations des productions culturelles de la diaspora noire qui s'y développent afin de construire des revendications et des identifications propres. Cet article confirme alors, dans la continuité de différents travaux sur les liens entre musiques et identités, qu'au travers de la pratique, de la circulation et de l'écoute musicales, la fabrique des identités s'opère sur le continent africain dans des fertilisations croisées avec les expressions culturelles de la diaspora noire et dans des articulations stratégiques entre différents niveaux d'identification. Ce voyage dans la généalogie et la géographie des catégories identitaires des jeunes Gabonais atteste en définitive de l'importance de la musique, qui loin d'être un reflet ou un domaine périphérique de ces dynamiques culturelles, constitue un site central de production des identifications et des connexions au sein de l'Atlantique noir.

Centre de recherches et d'études anthropologiques (CREA), Université Lyon 2, Lyon, Labex CAP, IIAC-LAHIC-Musée du Quai Branly.

BIBLIOGRAPHIE

- ADI, H. & SHERWOOD, M.
2003 *Pan-African History : Political Figures from Africa and the Diaspora since 1787*, London-New York, Routledge.
- ANDERSON, B.
1996 *L'imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris, La Découverte.
- APTER, A. H.
2005 *The Pan-African Nation : Oil and the Spectacle of Culture in Nigeria*, Cambridge, Cambridge University Press.
- ARAUJO, A. L. & SEIDERER, A.
2007 « Passé colonial et modalités de mise en mémoire de l'esclavage », *Conserveries mémorielles, Revue transdisciplinaire de jeunes chercheurs*, 3, <<http://cm.revues.org/63>>.
- AROM, S. & MARTIN, D.-C.
2006 « Combiner les sons pour réinventer le monde », *L'Homme*, 177-178 (1-2) : 155-178.
- ATERIANUS-OWANGA, A.
2012 « Des diables, des prophètes et des banzis sur les scènes de Libreville : les réemplois religieux des rappers du Gabon », *Autrepart*, 60 : 39-53.
2013 *Pratiques musicales, pouvoir et catégories identitaires. Une anthropologie du rap gabonaise*, Thèse de doctorat, Lyon, Université Lyon 2.

AUZANNEAU, M.

2001 « Identités africaines : le rap comme lieu d'expression », *Cahiers d'Études africaines*, XLI (3-4), 163-164 : 711-734.

2002 « De la diversité lexicale dans le rap au Gabon et au Sénégal », *La linguistique*, 38 (1) : 69-98.

AVANZA, M. & LAFERTÉ, G.

2005 « Dépasser la "construction des identités" ? Identification, image sociale, appartenance », *Genèses*, 61 (4) : 134-52.

BARTH, F.

1995 « Les groupes ethniques et leurs frontières », in P. POUTIGNAT & J. STREIFF-FENARD (dir.), *Théories de L'ethnicité. Suivi de Les groupes ethniques et leurs frontières*, Paris, PUF : 203-249.

BASU, D. & LEMELLE, S. (EDS.)

2006 *The Vinyl Ain't Final : Hip Hop and the Globalization of Black Popular Culture*, London, Pluto Press.

BAZENGUISSA-GANGA, R.

2009 « Au-delà de l'Atlantique noir : Les Afriques des banlieues "mondialisées" », in C. AGUDELO, C. BOIDIN & L. SANSONE (dir.), *Autour de « l'Atlantique noir » : une polyphonie de perspectives*, Paris, IHEAL : 133-151.

BERNAULT, F.

2003 « Dévoreurs de la nation : les migrations fang au Gabon », in C. COQUERY-VIDROVITCH & I. MANDÉ (dir.), *Être étranger et migrant en Afrique au XX^e siècle*, Paris, L'Harmattan : 169-187.

BÉRU, L.

2008 « Le rap français, un produit musical postcolonial ? », *Volume !*, 6 (1) : 61-79.

BIAYA, T. K.

2000 « Jeunes et culture de la rue en Afrique urbaine », *Politique Africaine*, 80 (4) : 12-31.

BONACCI, G.

2010 *Exodus, l'histoire du retour des Rastafariens en Éthiopie*, Paris, L'Harmattan.

BRUBAKER, R.

2001 « Au-delà de "l'identité" », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 139 (1) : 66-85.

CHENEY, C. L.

2005 *Brothers Gonna Work It Out : Sexual Politics In The Golden Age Of Rap Nationalism*, New York, New York University Press.

CLIFFORD, J.

1992 « Traveling Cultures », in L. GROSSBERG, C. NELSON & P. A. TREICHLER (eds.), *Cultural Studies*, New York, Routledge : 96-116.

DECKER, J. L.

1993 « The State of Rap : Time and Place in Hip Hop Nationalism », *Social Text*, 34 : 53-84.

DIWARA, M.

2000 *In search of Africa*, Cambridge, Harvard University Press.

DORSCH, H.

2010 « “Indépendance Cha Cha” : African Pop Music Since the Independence Era », *Africa Spectrum*, 45 (3) : 131-146.

DOZON, J.-P.

2008 *L'Afrique à Dieu et à Diable. États, ethnies et religions*, Paris, Ellipses.

FELD, S.

2004 « Une si douce berceuse pour la “World Music” », *L'Homme*, 171-172 : 389-408.

2012 « My Life in the Bush of Ghosts : “World Music” and the Commodification of Religious Experience », in B. W. WHITE (ed.), *Music and Globalization. Critical Encounters*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press : 40-51.

FICQUET, É. & GALLIMARDET, L.

2009 « On ne peut nier longtemps l'art nègre », *Gradhiva*, 10 (2) : 134-155.

FREITAS, F.

2011 « “Blackness à la demande”. Production narrative de l'“authenticité raciale” dans l'industrie du rap américain », *Volume !*, 8 (2) : 93-121.

FRIOUX-SALGAS, S.

2009 « Présence Africaine. Une tribune, un mouvement, un réseau », *Gradhiva*, 10 (2) : 4-21.

FRITH, S.

1996 « Music and Identity », in S. HALL & P. DUGAY (eds.), *Questions of Cultural Identity*, London, Sage : 108-127.

GILROY, P.

2010 *L'Atlantique noir. Modernité et double conscience*, Paris, Amsterdam (« Atlantique noir »).

GUEDJ, P.

2009 « Afrocentrismes américains », *Civilisations*, 58 (1) : 9-21.

HALL, S.

2008 *Identités et cultures : politiques des cultural studies*, Paris, Amsterdam.

HAMMOU, K.

2012 *Une histoire du rap en France*, Paris, la Découverte.

HAUPT, A.

2001 « Black Thing : Hip-Hop Nationalism, “Race” and “Gender”, in Prophets of da City and Brasse vannie Kaap », in E. ZIMITRI (ed.), *Coloured by History Shaped by Place*, Cape Town, Kwela Books and SA History Online : 173-191.

HUGGAN, G.

2001 *The Postcolonial Exotic : Marketing the Margins*, London-New York, Routledge.

HURST, E.

2009 « Tsotsitaal, Global Culture and Local Style : Identity and Recontextualisation in Twenty First Century South African Townships », *Social Dynamics*, 35 (2) : 244-257.

JENKINS, R. P.

1994 « Rethinking Ethnicity : Identity, Categorization and Power », *Ethnic and Racial Studies*, 17 (2) : 197-223.

KELLEY, R. D. G.

2012 [1997] « Lookin’ for the “Real” Nigga : Social Scientists Construct the Ghetto », in M. FORMAN & M. A. NEAL (eds.), *That’s the Joint ! The Hip-Hop Studies Reader*, New York, Routledge : 134-152.

KIWAN, N. & MEINHOF, U. H.

2011 « Music and Migration : A Transnational Approach », *Music and Arts in Action*, 3 (3) : 3-20.

LAPLANTINE, F.

1999 *Je, nous et les autres*, Paris, Le Pommier.

LAURENT, S.

2011 « Le “tiers-espace” de Léonora Miano romancière afropéenne », *Cahiers d’Études africaines*, LI (4), 204 : 769-810.

LÉVI-STRAUSS, C. (DIR.)

1977 *L’identité*, Paris, Grasset.

MARTIN, D.-C.

2012 « The Musical Heritage of Slavery : From Creolization to “World Music” », in B. W. WHITE (ed.), *op. cit.* : 17-39.

MARTIN, D.-C. (DIR.)

2010 *L’identité en jeux. Pouvoirs, identifications, mobilisations*, Paris, Karthala.

MBAYE, J. F.

2011 *Reconsidering Cultural Entrepreneurship : Hip Hop Music Economy and Social Change in Senegal, Francophone West Africa*, Ph. Thesis, London, London School of Economics and Political Science.

M’BOKOLO, E.

2009 *Médiations africaines. Omar Bongo et les défis diplomatiques d’un continent*, Paris, Hachette.

MIANO, L.

2008a *Afropean Soul et autres nouvelles*, Paris, Flammarion.

2008b *Tels des astres éteints*, Paris, Plon.

MOSES, W. J.

1998 *Afrotopia : The Roots of African American Popular History*, Cambridge, Cambridge University Press.

MOULARD-KOUKA, S.

2008 « *Senegal yewuleen !* » *Analyse anthropologique du rap à Dakar : liminarité, contestation et culture populaire*, Thèse de doctorat, Bordeaux, Université Bordeaux 2.

MOUSSOUNDA IBOUANGA, F.

2008 « Le toli bangando : la variabilité de réalisation à Libreville et ses conséquences sur le français (du Gabon) », *Revue gabonaise des sciences du langage*, 4 : 135-152.

NTARANGWI, M.

2009 *East African Hip Hop : Youth Culture and Globalization*, Urbana-Chicago, University of Illinois Press.

OBIANG, J.-F.

2007 *France-Gabon : pratiques clientélares et logiques d'État dans les relations franco-africaines*, Paris, Karthala.

PERRY, M. D.

2008 « Global Black Self-Fashionings : Hip Hop as Diasporic Space », *Identities*, 15 (6) : 635-664.

PERULLO, A. & FENN, J.

2003 « Language Ideologies, Choices, and Practices in Eastern African Hip Hop », in H. M. BERGER & M. T. CARROLL (eds.), *Global Pop, Local Language*, Jackson, University Press of Mississippi : 19-51.

ROSE, T.

1994 *Black Noise : Rap Music and Black Culture in Contemporary America*, s.l., Wesleyan University Press.

SAILLANT, F. & BOUDREAU-FOURNIER, A. (DIR.)

2012 *Afrodescendances. Cultures et citoyenneté*, Laval, Presses universitaires de Laval.

SHAIN, R. M.

2002 « Roots in Reverse : Cubanismo in Twentieth-Century Senegalese Music », *The International Journal of African Historical Studies*, 35 (1) : 83-101.

SHELBY, T. & GILROY, P.

2008 « Cosmopolitanism, Blackness, and Utopia », *Transition*, 98 : 116-135.

SHEPPERSON, G.

1962 « "Pan-Africanism" and "pan-africanism" : Some Historical Notes », *Phyllon*, XXIII (4) : 346-358.

SPIVAK-CHAKRAVORTY, G.

1985 « Discussion : Subaltern Studies : Deconstructing Historiography », in R. GUHA (ed.), *Subaltern Studies*, (4), *Writings on South Asian History and Society*, New Delhi, Oxford University Press.

STOKES, M.

2004 « Musique, identité et "ville-monde". Perspectives critiques », *L'Homme*, 171-172 (3-4) : 371-388.

WADE, P.

1999 « Working Culture : Making Cultural Identities in Cali, Colombia », *Current Anthropology*, 40 (4) : 449-472.

2000 *Music, Race and Nation : Musica Tropical in Colombia*, Chicago, University of Chicago Press.

WEAVER SHIPLEY, J.

2009 « Aesthetic of the Entrepreneur : Afro-Cosmopolitan Rap and Moral Circulation in Accra, Ghana », *Anthropological Quarterly*, 82 (3) : 631-668.

2013 *Living the Hiplife : Celebrity and Entrepreneurship in Ghanaian Popular Music*, Durham, Duke University Press.

WEST, C.

1990 « The New Cultural Politics of Difference », in R. FERGUSON ET AL. (eds.), *Out There : Marginalization and Contemporary Culture*, Cambridge, MIT Press : 19-36.

WHITE, B. W.

2002 « Congolese Rumba and Other Cosmopolitanisms », *Cahiers d'Études africaines*, XLII (4), 168 : 663-686.

2012 *Music and Globalization. Critical Encounters*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press.

RÉSUMÉ

Le Gabon est devenu depuis le début des années 1990 l'une des plateformes de la création rap sur le continent africain ; ce genre musical y a donné lieu à diverses créations culturelles et revendications idéologiques, dans la continuité d'une plus longue histoire d'emprunts et d'appropriations musicales dans les villes africaines. Cet article examine les processus de création de catégories identitaires et d'agentivité s'associant à cette réception gabonaise du rap, en analysant la formation de trois catégories identitaires dans son creuset : celles de « *gaboma* », de « *kainfri* » et d'« *afropéen* ». Il démontre qu'elles reposent chacune sur des agencements particuliers de relation à des territoires, des histoires et des imaginaires raciaux germés

dans la triangulation Europe-Afrique-Amériques, et il analyse comment leur interrelation et leur plasticité permettent aux sujets qui s'en emparent de circuler de l'une à l'autre au gré de leurs expériences et de leurs mobilités, en articulant leurs positionnements entre les échelles ethniques, nationales et transnationales.

ABSTRACT

"Gaboma", "Kainfri" and "Afropean". Circulation, Creation and Transformation of Identity Categories in Gabonese Hip-Hop. — Since the beginning of the 1990s, Gabon has become a platform of rap music creation in the African continent; this musical genre has given rise to various cultural creations and ideological claims, continuing on a longer history of musical borrowings and appropriations in African cities. This article examines the construction of identity categories and agencies developing throughout the Gabonese reception of rap music, analyzing the formation of three identity categories happening in this crucible: the categories of *"gaboma"*, *"kainfri"* and *"afropean"*. It shows that the latter are based on special arrangements of relation to territories, histories and racial imaginaries built in the triangulation between Europe-Africa-Americas, and it analyzes how their relationship and their plasticity allow subjects to move from one to the other, according to their experiences and their mobility, and to articulate their positions among the ethnic, national and transnational scales.

Mots-clés/Keywords : Gabon, Africain, Afropéen, catégories identitaires, exotisme, rap, world music/Gabon, African, Afropean, identity categories, exoticism, rap music, world music.