

Rap et démocratie dans le Gabon contemporain

Les stratégies musicales d'invention du politique

Alice Aterianus-Owanga

Abstract

À partir d'enquêtes de terrain réalisées auprès du mouvement rap à Libreville, Alice Aterianus-Owanga apporte une analyse anthropologique des langages du politique développés autour de la pratique musicale au Gabon depuis le début des années 1990. En décrivant une campagne électorale tenue à l'occasion des élections présidentielles d'août 2009, cet article présente les logiques d'interpénétration du réseau du rap et de l'environnement politique, et les enjeux contenus autour de différents modes de participation des rappers à la campagne, en les pensant comme autant de stratégies d'invention du politique et d'infléchissement du pouvoir mettant en débat la notion de démocratie au Gabon.

1. Introduction

Développé dans les communautés afro-américaines et afro-caribéennes des quartiers américains durant les années 1970, le genre musical rap s'est diffusé au travers des flux de la mondialisation, et cette « musique migrante » (Aubert 2005) s'est vue réinvestie et appropriée par de nouveaux groupes sociaux, au sein de divers contextes culturels et politiques. Dans de nombreux pays africains, et notamment au Gabon, la vague hip-hop a constitué l'occasion de découvrir un vaste champ de possibilités d'expressions et de revendications, en s'appropriant un ensemble d'attitudes et de langages jusqu'alors proscrits de l'espace public. À partir de quelques éléments de description d'une campagne électorale et du rôle qu'y ont joué les rappers à Libreville, cette contribution propose de réfléchir aux différents enjeux contenus dans la pratique du rap en contexte de transition et de revendication démocratique, en interrogeant le jeu

de miroir au travers duquel art et politique s'interpénètrent et se transforment mutuellement¹.

2. L'implantation du rap au Gabon dans une période de « transition démocratique »

À Libreville, capitale du Gabon, le mouvement hip-hop s'est diffusé tout d'abord à partir du début des années 1980, par l'intermédiaire des médias télévisuels et de quelques individus issus des milieux sociaux privilégiés. Les premiers acteurs du hip-hop gabonais sont alors principalement des enfants des classes sociales les plus hautes, du fait des connexions qu'ils entretiennent avec l'étranger et de l'équipement technologique qu'ils détiennent, éléments qui leur permettent de recevoir les images de cette culture populaire d'ailleurs². V2A4, l'un des premiers groupes de rap gabonais à se faire connaître sur les écrans des télévisions nationales, en 1990, est ainsi constitué de jeunes étudiants exilés en France, enfants des hauts cadres de l'administration nationale et de ministres d'État. En contact avec quelques acteurs du mouvement rap français alors émergent, ils enregistrent dans l'hexagone le morceau « African Revolution », pamphlet dénonçant la corruption, les inégalités et le régime monopartite alors en place.

Édité et commercialisé au Gabon en 1990, ce morceau fait écho à la conjoncture historique et politique particulière de cette période : celle des transitions démocratiques qui surviennent dans une partie du continent africain. Gouverné par le régime monopartite d'Omar Bongo Ondimba depuis 1967 et en proie à une période de crise économique et politique, le Gabon connaît alors une forte vague de troubles et de mouvements sociaux menés par les syndicats et les étudiants, qui revendiquent l'accession à davantage de liberté d'expression, de droits sociaux et de consultation citoyenne. De 1989 au début de l'année 1991 se déroulent de nombreuses manifestations syndicales et étudiantes, expressions du mécontentement populaire qui se soldent par des affrontements violents

¹ Cet article rend compte de différentes données ethnographiques recueillies dans le cadre d'une enquête de terrain entamée depuis trois années auprès des rappers de Libreville. Cette recherche se poursuit actuellement dans le cadre d'une thèse de doctorat en anthropologie.

² Il existe une distinction entre le hip-hop, mouvement culturel composé de plusieurs pratiques artistiques (breakdance, graffiti, Djaying, rap), ainsi qu'un ensemble de valeurs et de modes de vie, et le rap, l'une des disciplines se développant dans le sillon de la « culture hip-hop » (Bazin 1995).

entre les forces armées nationales et les opposants. Ce cycle, qui demeure dans les mémoires des Gabonais sous la désignation des événements de 1990 (Rossatanga-Rignault 2000 : 175), se conclut par la mise en place d'une Conférence nationale de concertation en mars 1990, et par la tenue d'élections législatives, qui permettront que la réforme sur la Charte des partis et la nouvelle Constitution de la République gabonaise soient promulguées le 26 mars 1991. Dans le domaine culturel et artistique, ces transformations politiques ont pour effet d'élargir le champ des libertés d'expression, ce qui se manifeste par l'essor d'une presse d'opposition, de radios privées et par l'accroissement des lieux d'enregistrement informels appartenant à des particuliers. Ces différents facteurs vont concourir à l'insertion et au développement de mouvements artistiques alors inconnus au Gabon, dont la culture hip-hop et le rap.

Durant cette période de transition démocratique, phase d'« incertitude » et de « fluidité politique » (Banegas 2006 : 2)³ corrélée à des mouvements de mobilisation collective, le rap va être réapproprié et « indigénisé » (Appadurai 2001) par quelques jeunes urbains pour exprimer dans un langage de la rue certaines attentes populaires. Perçu comme un mouvement marginal, associé au banditisme et à l'insécurité urbaine par l'opinion des générations aînées, ce genre musical va conduire à l'émergence d'un espace de subversion politique et à l'énonciation d'un message populaire au travers duquel vont se reconnaître différentes classes urbaines, et ce, en passant par plusieurs canaux (le texte et les pratiques vestimentaires notamment).

Pour les jeunes de cette époque, les morceaux de rap constituent en effet tout d'abord un vecteur de revendications et de condamnation des logiques sociales et politiques en vigueur (monopartisme, autocratie, corruption, inégalités sociales) par leur dimension textuelle. Les paroles des morceaux de rap contrastent alors nettement avec celles des représentants de la musique traditionnelle ou de la variété, enrôlés depuis l'indépendance dans l'énonciation des valeurs ou des projets de l'autorité politique et dans une glorification du parti unique. De même que le langage argotique⁴ qu'ils emploient, les pratiques vestimen-

³ Richard Banegas invite à considérer les transitions démocratiques au travers de la « dynamique des mobilisations multisectorielles » (Banegas 2006 : 15), en vue de mieux identifier ces processus, leur portée et leurs relations avec le changement politique.

⁴ Depuis quelques années, les jeunes de Libreville et d'autres villes du Gabon ont composé une forme linguistique à partir de français, d'anglais et d'éléments lexicaux issus des langues vernaculaires. Né d'une volonté de se distinguer de la langue de l'ancien colon (le français) et d'utiliser un dialecte propre à la jeune génération, cet argot local s'intitule le *toli bangando*, ce que l'on peut traduire littéralement par le « parler des jeunes de la rue ».

taires et corporelles des rappeurs vont également contribuer à leur marginalisation : le fait d'adopter des modes vestimentaires, des coiffures ou des manières de se mouvoir associées aux jeunes des banlieues américaines constitue un vecteur de différenciation vis-à-vis des générations aînées, et une manière de rendre compte de leur désir de changement. Vêtus de jeans, de casquettes et de tenues *baggy*, coiffés de *dreadlocks* ou de nattes collées au crâne (localement appelées tresses « civiles »), ils élaborent par leurs « styles somatiques » (Shusterman 2008) un mode de distinction et de contestation vis-à-vis d'un système politique et normatif critiqué⁵.

Ces quelques éléments de présentation sur l'histoire du rap gabonais illustrent déjà combien les textes et les attitudes mises en avant par les rappeurs informent sur la configuration des champs d'expérience du politique chez les jeunes du Gabon, particulièrement dans un contexte de transition démocratique, où le concept de démocratie se voit réinventé et interrogé au travers des arts populaires urbains. Mais la pratique du rap, davantage qu'un reflet des conceptions populaires sur la vie de la cité, va aussi participer pleinement à certaines mutations du champ politique gabonais, confirmant en ce sens les assertions d'Alain Darré sur les propriétés de la musique, qui peut être utilisée et pensée « simultanément comme enjeu de pouvoir et vecteur de pouvoir » (Darré 1996 : 14).

3. L'émergence du marché de la production rap et les interactions avec le réseau des élites politiques

Ce rôle particulier joué par la musique rap dans l'expression et la mobilisation collective va se donner encore davantage à voir durant les périodes suivantes de l'évolution du rap gabonais. En effet, la phase de marginalisation des rappeurs et de cristallisation du mouvement sur sa dimension subversive va être suivie par une seconde époque, cette fois-ci d'incorporation des artistes urbains à un marché musical et à un système d'interrelations entre art et autorités politiques. Après le courant de « démocratisation » du début des années 1990, projet qui d'après certains analystes des états africains s'est vidé de son contenu sous les coups des contraintes économiques pour ne devenir qu'une « simple formalité – un artifice sans contenu et un rituel dénué d'efficacité symbolique » (Mbembe 2010 : 24), l'État gabonais voit en 1993 Omar Bongo réélu à la plus haute ma-

⁵ Ces observations sur le pouvoir de contestation contenu dans les pratiques vestimentaires renvoient entre autres aux travaux de Jean-François Bayart et de Jean Pierre Warnier sur le concept de « matière à politique » (Bayart, Warnier 2005).

gistrature, les opposants d'autrefois rejoignant ses rangs. Jusqu'alors marginalisés des activités politiques officielles, certains rappers participent pour la première fois durant cette élection au projet de campagne du président.

En continuité de cette logique d'incorporation du rap aux activités de mise en spectacle du pouvoir politique, on assiste à partir des années 1995 à l'ouverture progressive d'un vaste marché de la production rap nationale, avec la création de différents studios d'enregistrement et la prise en charge par les entrepreneurs culturels locaux d'un système de promotion et d'encadrement de cette pratique musicale, qui deviendra à partir des années 2000 l'un des genres les plus populaires et les plus diffusés sur les chaînes de télévision et les scènes de spectacle locales.

Cette émergence de labels de production et de systèmes de financement des activités musicales des rappers se met en place avec la participation matérielle et financière de différents acteurs de la classe politique (notamment ceux liés au milieu des affaires et à la famille présidentielle), détenteurs des plateaux scéniques, des éléments techniques requis pour l'organisation de spectacles de grande envergure, des studios d'enregistrement de bonne facture, et des moyens requis pour la réalisation de vidéo-clips commercialisés sur les chaînes internationales. Une des structures majeures créée durant cette époque appartient par exemple à Éric Benquet, un riche patron d'entreprises d'affichage, proche ami du Trésorier payeur général de l'époque⁶, également proche collaborateur de quelques membres de la famille présidentielle avec qui il organise certains événements majeurs du calendrier musical gabonais. Son label (Eben Entertainment) a connu une grande renommée entre 2003 et 2009, au Gabon et en Afrique, en se faisant connaître par un style musical très inspiré des icônes du rap américain et tourné vers l'ostentation de biens matériels ou économiques.

Pour l'opinion des auditeurs de rap, ce label se situe dans une relation antagonique vis-à-vis d'autres acteurs du mouvement rap, considérés comme tenants d'un genre *underground* extérieur à toute collaboration avec des acteurs politiques et subsistants avec des moyens de financement réduits. Ces derniers défendent une conception de « l'authenticité » d'un « vrai » rap, qu'ils associent aux origines du mouvement hip-hop chez les communautés afro-américaines et à la nécessité d'adopter un discours contestataire pour faire valoir les requêtes des « sans-voix » et des défavorisés sociaux. Cette confrontation entre deux modes opposés de pratique musicale et de relation avec le domaine du politique s'est

⁶ L'appellation « Trésorier payeur général » désigne communément au Gabon le Directeur des services du Trésor Public.

vue exacerbée durant une autre période de grandes revendications démocratiques, celle qui est survenue au Gabon lors de la tenue des élections présidentielles consécutives au décès d'Omar Bongo en juin 2009. La campagne conduite en août 2009 à Libreville et dans le reste du pays a particulièrement bien donné à voir le principe de spectacularisation du pouvoir qui organise la vie politique gabonaise (Rossatanga-Rignault 1997 : 271), en hypostasiant notamment les relations liant la scène rap au théâtre du politique.

4. La participation des rappers à une campagne électorale : instrumentalisation politique ou stratégie artistique ?

Pour mieux comprendre les logiques et enjeux de la participation des rappers à la campagne électorale d'août 2009, il faut en premier lieu savoir qu'au Gabon, les périodes de campagne « sont d'abord des moments festifs pour les populations » (Midépani 2009 : 59), où la conviction de l'électorat passe en grande partie par la capacité des personnalités politiques à divertir le peuple en mettant en scène leur pouvoir, entre autres en affichant dans le programme des meetings les prestations de groupes de danse et d'artistes prestigieux. Pour une grande partie de la population, la campagne constituerait aussi l'apogée d'un principe local d'« évergétisme [distribution de richesses et de faveurs par les notables] primaire et massif » et « un grand moment de redistribution » (Midépani 2009 : 61), en d'autres termes une occasion de gain matériel et financier. Certains rappers, pour ne pas être en reste dans cette intense phase d'échanges économiques, déploient des techniques et des stratégies spéciales en vue d'obtenir un rôle de choix dans le théâtre du politique et de trouver les réponses à différentes revendications collectives ou individuelles. Un rappeur interrogé durant l'enquête explique ainsi la signification revêtue par ces considérations pour les rappers :

« C'est un choix, il y en a qui dans l'âme sont des combattants, qui restent jusqu'au bout comme ils sont. Il y en a d'autres qui disent "Je veux manger". De toute façon, c'est un jeu, on a déjà vu ça ici au Gabon. La politique, c'est un plat qu'on met là devant tout le monde et si vous ne profitez pas, après il n'y aura plus rien. Si tu ne prends pas ta part tu n'auras rien. C'est ça la réflexion des gens – et pas seulement des rappers – lors des campagnes. Il y a l'argent pêle-mêle dans l'air, ça circule dans tout le pays : il faut prendre ta part. »
Anonyme, 5/01/2010, Libreville.

On retrouve dans ces propos l'expression du lien entretenu dans ce contexte entre la politique et la symbolique alimentaire, logique intitulée selon les uns

« politique du ventre » (Bayart 1989) ou « conscience alimentaire du pouvoir » (Mbembe 1985 : 125). La permutabilité des idiomes de l'argent, de la politique et de l'alimentation constitue en effet un axe essentiel de compréhension des stratégies déployées par ces artistes dans leur rapport au réseau politique. Cette « gastronomie de la pauvreté » (Mbembe 1985 : 125) infléchit fortement les techniques déployées par les rappeurs dans les périodes de reconfiguration et de succession du pouvoir comme celle rencontrée récemment. Pour une partie d'entre eux, la campagne peut faire office de tremplin et de voie d'accès à ce festin que se partagent les élites politiques locales.

Entre juillet et août 2009, l'annonce de la campagne et le climat d'inquiétude survenu suite au décès présidentiel donnent tout d'abord lieu du côté des rappeurs à différents regroupements d'artistes qui, de manière spontanée, réalisent des morceaux appelant à l'unité nationale, au maintien de la paix, et à un respect du droit démocratique du peuple à faire entendre sa voix. Dans un second temps, certains rappeurs se prononcent en faveur d'un candidat, tandis que d'autres participent uniquement à des spectacles de campagne, sans pour autant y appeler à un vote spécifique ou modifier le contenu de leurs morceaux. La participation aux faits de campagne est teintée de tension et d'inquiétude pour les rappeurs, les sollicitations reçues des hommes politiques les positionnant dans une confrontation entre différents sentiments antagoniques : l'attraction pour les sommes proposées, la crainte des représailles politiques en cas de refus, l'appréhension des vindictes populaires en cas d'adhésion au projet d'un candidat rejeté par le peuple⁷.

En parallèle de ces participations occasionnelles aux spectacles de campagne, un projet central se met en place entre quelques rappeurs et l'équipe de campagne d'Ali Bongo, fils d'Omar Bongo et candidat du parti au pouvoir (le Parti démocratique gabonais). En amont de la campagne, un collectif d'artistes se forme sous l'impulsion du rappeur Massassi⁸ et élabore un morceau collectif intitulé « Charte de la jeunesse », enregistré dans un studio appartenant au ministre des Finances du Gabon. Ce morceau s'introduit de la manière suivante :

⁷ Certains rappeurs appartenant à des labels liés aux autorités politiques sont parfois aussi contraints d'entretenir des collaborations allant à l'inverse de leurs convictions politiques, en raison des situations d'indigence extrêmes dans lesquelles ils se trouvent et des pressions exercées par les dirigeants de leurs labels.

⁸ Massassi est rappeur, manager, arrangeur musical d'un studio d'enregistrement, et depuis peu chargé de mission pour le nouveau président Ali Bongo.

« 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 :

[Refrain]

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 !

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 proposent au candidat un pacte symbolique liant les artistes, représentants de la jeunesse, et le futur président. Ce morceau réunit plusieurs rappeurs, symbolisant chacun l'une des différentes catégories sociales du Gabon (femmes, jeunes, artistes, élèves, villageois), qui s'engagent à soutenir le candidat s'il améliore leurs conditions de vie. Exaltant des valeurs telles que la « la démocratie », « l'égalité, le partage, la justice », « l'unité nationale », ils y appellent le futur chef de l'État à apporter à chaque citoyen « un logement décent », « une rémunération digne d'un Gabonais », et à faire du Gabon un état prospère, tout en dépeignant un portrait élogieux de leur interlocuteur, un président idéal. Sélectionné par Ali Bongo après un examen de différents groupes de rap populaires chez les jeunes, le morceau « La charte de la jeunesse » sera diffusé de manière intensive dans les médias télévisuels et radiophoniques du 1^{er} au 13 août 2009. Il est alors présenté comme extérieur à tout engagement vis-à-vis d'un candidat, et comme un simple plaidoyer de la jeunesse à l'égard d'un hypothétique futur président.

Cette coopération entre les rappeurs et le candidat du Parti démocratique Gabonais (PDG), de même que l'identité du futur président décrit par cette chanson, vont toutefois se révéler au grand public durant un spectacle, où Ali Bongo va s'adonner à une performance rappée face à un public surpris, moqueur, mais enthousiaste, puis recevoir les doléances des artistes au travers du morceau « La charte de la jeunesse ». Cette performance orchestrée minutieusement par les rappeurs se tient le jeudi 13 août 2009, à la veille du lancement de la campagne, durant un spectacle gratuit et officiellement apolitique qui reçoit les plus cé-

lèbres rappers du moment⁹. Introduit par surprise face au public et placé au cœur du dispositif scénique, Ali Bongo y reçoit les doléances des représentants de la jeunesse et, en acceptant la charte proposée dans le morceau précité, il lie avec eux un pacte symbolique. Les spectateurs, emportés par les incitations des rappers et les musiques de leurs morceaux favoris, répondent favorablement et acclament « Ali ».

Durant cette scène, la performance du candidat s'appuie fortement sur la célébrité des rappers et l'admiration que ces derniers suscitent chez les jeunes, ou sur celle de leurs morceaux utilisés en fonds sonores. Par effet de miroir et de transposition, il profite de l'émerveillement suscité par les artistes, atténuant ainsi le rejet et l'absence de crédibilité qui sont associés à sa personne auprès des jeunes générations. Bien que la majorité du public ne soit pas en âge de voter ou ne croie guère à l'efficacité de ce mode de participation dans leur contexte politique, ce spectacle a pour effet d'accroître la popularité du candidat et ainsi de lui conférer un supplément de légitimité. De plus, en se vêtant d'un pantalon *jean* et de baskets, le candidat actionne des stratégies de légitimation passant par une rupture à l'égard des emblèmes ou des styles vestimentaires qui pourraient l'associer à son prédécesseur et confirmer les craintes du peuple d'assister à une conservation hégémonique du pouvoir entre les mains d'un clan familial.

Mais sous un autre angle d'interprétation que celui de l'instrumentalisation du rap par la politique, ce mode d'interaction mis en place au travers de la scène rap peut être considéré comme la création d'un espace d'expression directe des considérations des jeunes à l'encontre des autorités en place. Dans ce contexte, le candidat de la majorité se soumet à un ensemble de codes et de comportements qu'il ne maîtrise pas, ainsi qu'aux rires et aux moqueries des spectateurs habilités à faire valoir leurs avis par les huées ou les acclamations, et à avaliser ou non sa prestation. Dans un processus de « déplacement du politique » et de « résistance » (Abélès 2007 : 130), la scène rap locale aménage en quelque sorte par ses techniques de représentation des voies de communication démocratiques qui mettent en interaction la jeunesse et la classe politique et qui pallient aux logiques de corruption et de clientélisme ayant cours localement dans le déroulement des votes.

Enfin, il convient avant de conclure notre parcours au travers des vies politiques du rap gabonais, de mentionner l'existence durant cette campagne

⁹ Les images du spectacle du 13 aout 2009 et de la performance d'Ali Bongo disponibles sur le site <http://www.africanhiphop.com/featurestories/the-hip-hop-generation-and-elections-in-gabon/>.

d'engagements politiques d'une tout autre nature dans le champ artistique local. En effet, alors que quelques rappers prennent position en faveur d'un candidat dans leurs morceaux, d'autres enregistrent des textes se voulant apolitiques, mais incitant le peuple à se mobiliser par la voie des urnes et formulant des désirs de voir cette élection engendrer un véritable changement du système politique et social¹⁰. Un duo nommé Movaizhaleine, constitué d'artistes résidant en France a ainsi représenté le symbole du rap apolitique, fidèle aux critères d'authenticité définis par certains membres du mouvement (lire supra). Quelques-uns de ces rappers, s'ils se positionnent en dehors de toute participation auprès d'un candidat en raison de leurs conceptions sur la fonction de l'art et la place de celui-ci dans la société, font aussi preuve d'un rejet des instances politiques pour des motifs d'un autre ordre : ceux liés à des représentations symboliques et à un imaginaire de la sorcellerie très présent dans les conceptions populaires locales. On considère en effet fréquemment au Gabon que les personnes parvenues à un haut niveau de l'échelle sociale l'ont irrémédiablement fait au sacrifice d'un semblable, en s'insérant au sein de loges maçonniques ou d'autres organisations considérées localement comme des sectes. Cet imaginaire populaire s'exprime souvent par des rumeurs au travers d'une métaphore de la consommation sexuelle, ou plus généralement d'une référence à des pratiques de captation de la force d'autrui visant à accroître le pouvoir individuel¹¹ ; d'après ce mode de pensée, l'accès aux élites politiques ou à certains grades de l'administration requerrait - dans le cadre de cérémonies rituelles - de se soumettre à des pratiques sexuelles proscrites dans l'ordre public, de vendre des organes sexuels, de sacrifier des êtres vivants, ou encore de consommer du sang humain¹². Les textes des rappers et les rumeurs qui circulent dans ce milieu musical interprètent les rapports entre rap et politique au filtre de cet imaginaire de la sorcellerie et des sacrifices rituels : selon plusieurs discours, cer-

¹⁰ On peut ici renvoyer au morceau de Lord Ekomy Ndong intitulé « 30.08.09 » (en référence à la date de l'élection présidentielle), en ligne à l'adresse suivante : http://www.youtube.com/watch?v=_TvnfV6w1E8&NR=1.

¹¹ On retrouve fréquemment en Afrique un emploi de la métaphore de la consommation pour représenter les pratiques de sorcellerie (Henry & Tall : 2008 ; Tonda 2005)

¹² Expressions d'une omniprésence de la sorcellerie dans les discours et représentations populaires, ces conceptions sont particulièrement bien décrites et analysées par les travaux du socio-anthropologue Joseph Tonda (2005), où il rend compte des interprétations locales selon lesquelles « les compétitions entre artistes, l'exercice du pouvoir politique, les positions professionnelles, le succès, les conquêtes amoureuses, sont obtenues et entretenues par des actions fétichistes et sorcières » (Tonda 2011), et par la captation de la force d'autrui.

tains artistes entretiendraient des relations homosexuelles avec des hommes politiques ou des hommes d'affaires, dans un but de rétribution financière ou matérielle, et en vue de jouir d'une forme d'ascension sociale dans le milieu de la musique. Les rappeurs dits « *underground* » récusent parfois toute association avec le milieu des affaires et des élites politiques, car elle serait synonyme de soumission à des rites occultes, de prostitution et de compromission sexuelle (notamment de pratiques homosexuelles contraires à l'hétéronormativité en vigueur)¹³. Ce système de représentation souligne l'immanence de la sorcellerie dans les représentations du pouvoir au Gabon, et la manière dont elle s'exprime par des métaphores dans un langage symbolique (lié à la sexualité ou à la consommation) ; un tel mode de pensée entraîne chez certains artistes l'affirmation d'une frontière et d'un rejet vis-à-vis des autorités politiques, mais aussi vis-à-vis des acteurs avec qui ces dernières interagissent dans le réseau du rap, comme les dirigeants de label ou les producteurs. Le langage symbolique de la sexualité et la diffusion de rumeurs permettent alors de formuler une critique des autorités politiques, et de condamner les modes de domination structurant le réseau du rap et instituant des dominants (producteurs, managers, promoteurs de spectacle) et des dominés, en fonction de la proximité des élites politiques et de la possession des ressources matérielles.

5. Conclusion

Pour conclure, on pourra affirmer que si la pratique musicale rap et le mouvement qu'elle génère auprès des jeunes se sont vus en partie instrumentalisés par la classe politique pour alimenter les reconfigurations du « spectacle du pouvoir » (Abélès 2007), les rappeurs orchestrent et bâtissent parallèlement par leurs performances musicales des espaces d'expression démocratiques libérés des contraintes et des cadres verrouillant les discours dans l'espace public. Nous découvrons au travers de ces différentes prises de position et rhétoriques du politique comment les rappeurs s'inscrivent dans un interstice entre plusieurs champs d'expression et d'action, une médiation entre la « politique par le haut » et la « politique par le bas » (Bayart, Mbembe, Toulabor 1992) qui met en débat la notion de démocratie au Gabon. Ces remarques nous incitent donc à ne pas réduire les registres de la participation des rappeurs dans la campagne à des in-

¹³ La condamnation des pratiques rituelles et sexuelles formulée par le langage populaire résulte d'un système de représentation localisant la force de l'homme dans certains organes sexuels.

tentions individualistes et mercantiles, afin de penser dans toute leur complexité les stratégies d'invention du politique et d'infléchissement du pouvoir élaborées par le biais des pratiques artistiques.

Bibliographie

- Abélès M. (2007) : *Le Spectacle du pouvoir*. Paris : Éditions de l'Herne.
- Appadurai A. (2001) : *Après le colonialisme, les conséquences culturelles de la globalisation*. Paris : Payot.
- Aubert L. (éd.) (2005) : *Musiques migrantes*. Genève : Musée d'ethnographie.
- Aterianus, A. (2010) : « La réappropriation de la figure du lion dans le mouvement rap au Gabon », in Cros M. et Bondaz J. (eds.), *Sur la piste du lion. Safaris ethnographiques entre images locales et imaginaire global*. Paris : l'Harmattan, pp.119-134.
- Banegas R. (2006) : « Les transitions démocratiques : mobilisations collectives et fluidité politique ». *Cultures & Conflits* [En ligne], URL : <http://conflits.revues.org/index443.html>
- Bayart J-F. (2006) : *L'État en Afrique. La politique du ventre*. Paris : Fayard (1ère édition 1989).
- Bayart J-F., Warnier J-P. (2004) : *Matière à politique*. Paris : Karthala.
- Bayart J- F., Mbembe A., Toulabor C. (1992) : *Le politique par le bas en Afrique noire : Contribution à une problématique de la démocratie*. Paris : Karthala.
- Bazin H. (1995) : *La culture hip-hop*. Paris : Hatier-Desclée de Brouwer.
- Debain M. (2009) : « Chronique d'une victoire assurée. Retour sur la campagne présidentielle de 2009 au Gabon ». In *Politique Africaine*, n°115, pp.27-46.
- Henry C., Tall E. K. (2008) : « La sorcellerie envers et contre tous ». *Cahiers d'études africaines*, Vol. 1-2, n°189, pp.11-34.
- Martin D-C. (1988) : *Tanzanie. L'invention d'une culture politique*. Paris : Presse de la FNSP et Karthala.
- Martin D-C. (1996) : *Musique et politique. Les répertoires de l'identité*. Rennes : Presses universitaires de Rennes.
- Mbembé A. (1985) : *Les jeunes et l'ordre politique en Afrique noire*. Paris : l'Harmattan.

- Mbembé A. (2005) : *De la postcolonie. Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*. Paris : Karthala (1ère éd. 2000).
- Mbembé A. (2010) : *Sortir de la grande nuit. Essai sur l'Afrique décolonisée*. Paris : La Découverte.
- Midépani L. M. (2009) : « Pratiques électorales et reproduction oligarchique au Gabon. Analyses à partir des élections législatives de 2006 ». *Politique Africaine*, n°115, pp.47-66.
- Rossatanga-Rignault G. (1997) : « Gabon : Radioscopie du théâtre électoral ». In *L'Afrique politique*. CEAN, pp. 271-293.
- Rossatanga-Rignault G. (2000) : *L'État au Gabon. Histoire et Institutions*. Libreville : Editions Raponda-Walker.
- Rossatanga-Rignault, G. (2005) : « "Au titre des mesures individuelles" : Petit catéchisme des liturgies politiques gabonaises ». *Revue Rupture-solidarité*, n° 6 (*Le Gabon malgré lui*). Paris : Karthala, pp.11-32.
- Susterman R. (2008): *Body Consciousness: A Philosophy of Mindfulness and Somaesthetics*. Cambridge: Cambridge U P.
- Tonda J. (2005) : *Le souverain moderne. Le corps du pouvoir en Afrique centrale (Congo, Gabon)*, Paris, Karthala.
- Tonda J. (2011) : « Fétichisme et sorcellerie. La "force" de mort du "pouvoir souverain moderne" en Afrique Centrale », sous presse.