

DES DIABLES, DES PROPHÈTES ET DES BANZIS SUR LES SCÈNES DE LIBREVILLE : LES RÉEMPLOIS RELIGIEUX DES RAPPEURS DU GABON

Alice Aterianus

Presses de Sciences Po | *Autrepart*

2012/1 - N° 60
pages 39 à 53

ISSN 1278-3986

Article disponible en ligne à l'adresse:

<http://www.cairn.info/revue-autrepart-2012-1-page-39.htm>

Pour citer cet article :

Aterianus Alice, « Des diables, des prophètes et des banzis sur les scènes de Libreville : les réemplois religieux des rappers du Gabon »,
Autrepart, 2012/1 N° 60, p. 39-53. DOI : 10.3917/autr.060.0039

Distribution électronique Cairn.info pour Presses de Sciences Po.

© Presses de Sciences Po. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Des diables, des prophètes et des *banzis* sur les scènes de Libreville : les réemplois religieux des rappers du Gabon

*Alice Aterianus**

Les débats en sciences sociales renouvellent depuis quelques années une série de questionnements liés aux phénomènes religieux, par exemple au travers d'études sur les communautés de fans [Segré, 2003]. Alors que de nombreuses recherches se penchent sur l'analyse des sociétés occidentales, et parlent de « modernité religieuse » [Hervieu-Léger, 1999], d'autres auteurs ont récemment insisté sur la nécessité de mettre en œuvre la recherche ethnographique et l'enquête de terrain pour se pencher sur l'observation « des modulations différentielles des religions à des modernités particulières » [Obadia, 2006, paragr. 17], en orientant la focale en direction d'autres contextes culturels et d'autres modernités.

À partir de données de terrain recueillies auprès des rappers du Gabon¹, cet article se propose de contribuer au renouvellement de ces questionnements en décrivant les transformations du religieux survenues depuis quelques années sur le continent africain, plus précisément dans le contexte urbain du Gabon, chez les jeunes artistes du mouvement rap. L'observation des pratiques musicales urbaines permettra d'interroger la manière dont l'appropriation et la pratique de ce genre musical mettent en branle les éléments religieux du contexte local gabonais pour les réinvestir selon des logiques politiques, sociales et identitaires singulières. Après un aperçu du contexte religieux de Libreville et des modalités d'exercice du rap dans cette capitale d'Afrique Centrale, nous découvrirons, avec les emplois des figures du Diable et du prophète opérés par les rappers, quelques logiques sous-tendues par la référence à la chrétienté chez ces jeunes artistes. Le cas des mises en scène de certains objets rituels issus des religions initiatiques traditionnelles soulèvera finalement la question des enjeux politiques et identitaires qui s'intriquent avec ces transformations du religieux.

* Doctorante, CREA, Université Lumière Lyon 2.

1. Cette enquête ethnographique et cette immersion dans le contexte librevillois démarrée en 2006 se poursuivent actuellement par la réalisation d'une thèse de doctorat en anthropologie.

La problématique religieuse et la pratique du rap à Libreville

Développé chez les communautés afro-américaines et afro-caribéennes des États-Unis à partir des années 1970 [Pecqueux, 2009 ; Rose, 1994], le genre musical rap apparaît au Gabon à la fin des années 1980. Praticué dans un premier temps par les enfants de familles riches, qui entretiennent davantage d'échanges avec les États-Unis et la France où se déploie la vague hip-hop, le rap se popularise rapidement pour devenir une activité de prédilection des jeunes des quartiers les plus pauvres de Libreville. Au terme de vingt années de développement de ce mouvement musical, on compte aujourd'hui un nombre approximatif de deux cents rappers diffusés sur les antennes radiophoniques et les chaînes de télévision locales, majoritairement des jeunes hommes dont l'âge s'échelonne de 10 à 40 ans pour les plus anciens acteurs du mouvement ².

Les confessions religieuses des rappers gabonais se répartissent, comme dans la population urbaine de Libreville, entre les communautés chrétiennes catholiques ou évangéliques [Tonda, 2002 ; Mary, 2001], les sociétés initiatiques traditionnelles [Bonhomme, 2005 ; Mary, 1983 ; Fernandez, 1982], et une faible proportion de musulmans ³. Chez ces artistes, on relève une présence importante du terreau religieux, manifesté par l'imbrication de la foi et/ou de la pratique religieuse au sein de l'activité musicale. Indépendamment des discours critiques sur les comportements des pasteurs, les institutions religieuses ou sur certains croyants, les marques religieuses sont omniprésentes dans l'environnement de vie, les dénominations, ou les textes de rappers.

La Bible constitue ainsi un répertoire de récits, de légendes et de symboles, y compris pour les rappers qui se revendiquent être des chrétiens non pratiquants, et pour les membres d'autres communautés religieuses. Le raper Lagaff marque par exemple un rejet vis-à-vis du fonctionnement des Églises locales, justifié par les fréquents récits d'actes pédophiles perpétrés par des pasteurs sur les jeunes adeptes, l'endoctrinement des fidèles, ou la survalorisation de l'apport financier dans la conversion au Christ. Cependant, ce même raper affiche et arbore des marques religieuses dans nombre de ses espaces de vie, du dessin « Enfant de Dieu » qu'il a tatoué dans son dos, aux morales chrétiennes encadrées sur les murs de sa chambre. Chez un autre de ces artistes, propriétaire d'un studio d'enregistrement, nul crucifix ou emblème chrétien, mais une harpe cithare posée devant la vitre de la cabine d'enregistrement, loin des temples de *bwiti* et des cultes initiatiques traditionnels dont elle constitue un instrument emblématique.

2. Pour apporter une illustration de ce large éventail des âges des rappers, l'un des premiers acteurs à avoir produit un disque de rap au Gabon est né en 1969, et il a fêté ses 40 ans par la réalisation d'un grand spectacle de rap à la fin des années 2000. Sensiblement à la même période, le raper Jojo, dont les vidéos sont aujourd'hui diffusées par des chaînes gabonaises et africaines, se produisait déjà sur les scènes de Libreville alors qu'il avait à peine 10 ans.

3. Les statistiques nationales du dernier recensement du ministère de l'Intérieur [2005] observent que 64 % de personnes se réclament du christianisme (54 % de chrétiens catholiques et 10 % de protestants), 6,5 % de la religion musulmane, et 13,5 % des personnes appartiennent aux différentes religions « traditionnelles ».

Ces différents symboles ne revêtent pas les mêmes significations, et comme nous le verrons ci-dessous, n'exercent pas les mêmes fonctions dans le projet des rappers. Toutefois, la présence de divers emblèmes religieux incite à interroger la manière dont les manifestations et significations plurielles du champ religieux gabonais sont réinvesties par les jeunes dans le cadre d'une pratique artistique et d'un domaine profane. Hugues Bazin parle, dans le cas du rap français, d'une « religiosité sans religion » [Bazin, 1995, p. 246] et certains analystes des musiques industrielles européennes abordent l'idée de néo-paganisme religieux [François, 2005]. Dans un contexte gabonais postcolonial caractérisé par une « dilatation du champ religieux » ou une « prolifération du divin » [Mbembé, 1993, p. 185], comment penser les dialogues entretenus par les rappers à l'égard du sacré et des formes versatiles qu'il revêt ? Quelles logiques et quels enjeux infléchissent ces « sédimentations » [*ibid.*] et ces appropriations sélectives du religieux par le rap ? Un regard porté sur les emplois des figures du diable et du prophète fournira un premier angle de compréhension de ces axes de questionnement.

Les figures du diable et du prophète dans le personnage du rappeur

Satan, le rap et les musiques chrétiennes

Le diable constitue l'un des symboles récurrents de l'imaginaire des rappers, présent tant dans leurs textes que dans leurs attitudes de la vie quotidienne. L'extrait suivant d'un morceau du rappeur nommé Meace Mapihind témoigne des différents domaines de la vie sociale marqués par l'image de Satan dans le contexte de Libreville :

« Une guerre spirituelle se passe, ton pays n'est pas en reste car c'est l'un de ses domiciles où ses suppôts se multiplient / ainsi le peuple souffre et gémit.
Crois-tu que c'est l'Éternel qui est à l'origine des mutismes observés actuellement face à tous nos S.O.S. ? / Franchement, les gars ne se cachent même plus / dans l'argent et le pouvoir. Je l'ai vu, cornu, dans l'action des fusils nocturnes. [...] Je l'ai vu à Droite, où il y a toujours des effusions de sang, des coups de poignard, un manque d'amour, des filles qui font le tour comme à Louis⁴, à la Licorne⁵ [...] avec ses deux cornes / bref, c'est Sodome et Gomorrhe / il m'a éloigné parfois d'Hova et de sa grâce.
Je l'ai vu rentrer dans les églises semer la confusion et l'assoupissement avec l'argent. Les PDs dans le rap : c'est la preuve exacte qu'on vit les derniers temps⁶. »

Ce couplet du morceau intitulé « Armageddon » porte sur un thème eschatologique : il énumère les différents registres du social associés dans l'imaginaire des jeunes à la figure du diable, dont l'omniprésence dans la société contemporaine serait selon l'auteur annonciatrice de la fin des temps. On y retrouve à la fois un point de vue sur certains constituants de l'imaginaire populaire, comme la question des crimes rituels qui seraient perpétrés par la classe politique ou

4. Les noms « Droite » et « Louis » désignent des quartiers ou des sous-quartiers de Libreville.

5. Nom d'une boîte de nuit.

6. Morceau « Armageddon », Meace Mapihind, album « Entre les deux pôles », Dernier Mapane Prod., 2009.

celle de la sorcellerie (exprimée par la référence aux « fusils nocturnes », un genre d'attaque mystique frappant le pied d'un individu), et des éléments conférant au milieu du rap, comme la rhétorique homophobe caractéristique des propos de ces artistes.

Meace Mapihind, l'auteur de ce texte, appartient à une église protestante évangélique, où il se rend pour prier de manière très occasionnelle. Sujet à des « trucs spirituels », des « sorcelleries » et des « jalousies dans les familles » (entretien avec Meace Mapihind, Libreville, janvier 2010), ce rappeur a durant une période vécu un sentiment de « blocage »⁷, manifesté notamment par des difficultés professionnelles, artistiques et conjugales, auxquelles il a trouvé remède par la prière et la délivrance proposée au sein des églises évangéliques. De même que plusieurs interlocuteurs, Meace Mapihind s'est dirigé vers les églises éveillées pour trouver refuge face aux attaques mystiques dont il se sentait victime dans son environnement familial, en espérant voir s'accomplir les miracles de Dieu. Le lien établi entre la maladie, l'infortune et les « choses du diable » l'a enjoint à rechercher dans la religion la délivrance et la protection⁸.

Pour ce rappeur, le diable peut se définir ainsi :

« Le diable, c'est les mauvaises pratiques, le satanisme, les sacrifices qu'on voit tous les jours-là, les sacrifices humains, les cultes bizarres là...
C'est-à-dire ?

Comme on parle ici couramment : la Rose-croix, la Loge, où on sacrifie des gens, on tue, on boit du sang humain. C'est ça que j'appelle culte bizarre. Donc ça, c'est les œuvres du diable pour moi. Et quand on voit les actes incestueux qui se passent dans la société ici au Gabon – on en a vu beaucoup dans les faits divers ici au Gabon – moi je dis que le Diable est sur terre. Et il y a aussi le côté mystique : il y a des gens qui sont envoûtés ici, et moi je crois à ça. Ils sont envoûtés par des esprits démoniaques, parce qu'après on fait des délivrances et ces gens-là reviennent à la raison. » (*ibid.*).

On retrouve dans ces paroles « l'indifférenciation des schèmes d'interprétation qui relèvent du registre de la sorcellerie et de la possession, du fétichisme et de la magie, de l'anthropophagie ou des sacrifices humains, mais aussi de la démonologie » [Mary, 2001, p. 152] qui est, d'après André Mary chose commune au Gabon. Il faut à ce sujet noter que dans l'imaginaire social gabonais, la figure du diable est le produit des heurts et des conflits nés de la rencontre entre le paganisme et la chrétienté [Tonda, 2005]. Implantée par l'intermédiaire des missions chrétiennes, elle a été ensuite réappropriée au travers de la création de cultes religieux syncrétiques comme le *bwiti fang* [Mary, 1983], qui apportait une revitalisation sociale durant une période d'« apotheosis of evil » [Fernandez, 1982, p. 227]. À cette époque, la disparition des cultes traditionnels et les frustrations de la vie coloniale ont entraîné « l'adoption d'une vision dualiste du bien et du mal aux dépens d'une position plus ambivalente, mais également l'identification

7. Le terme blocage est couramment employé pour désigner les opérations de sorcellerie envoyées par un membre de la famille sur un proche, en vue d'empêcher sa réussite et de s'emparer de son énergie.

8. Au sujet des églises de délivrance en Afrique Centrale, voir Tonda [2002].

de l'*evus* (sorcellerie) à Satan et l'idée que les forces du mal étaient devenues incontrôlables » [Meyer, 1998, p. 79].

Ces conceptions du monde, réinvesties plus tard en vue d'accompagner les discours de réveil des églises évangéliques, sont aujourd'hui encore très présentes, et les textes des rappeurs gabonais illustrent cette omniprésence du diable dans l'imaginaire social. Utilisée à des fins de critique politique ou de diabolisation de certaines pratiques contraires aux normes en vigueur, la figure de Satan s'inscrit chez la majorité des rappeurs dans un discours idéologique condamnant des faits sociaux comme la prostitution des jeunes filles ou la corruption de la classe politique.

Par-delà le cas des rappeurs de Libreville, la figure du diable est présente dans différents genres musicaux, où elle cristallise souvent des modulations du contexte religieux, des expressions de l'ethnicité, ou des revendications politiques. On la retrouve ainsi dans des musiques gitanes de la péninsule Ibérique, qui opèrent un rôle majeur dans la diffusion du message de l'*Iglesia filadelfia* (une église pentecôtiste) [Ruy Llera Blanes, 2008]. Ces expressions musicales appartiennent à la catégorie des musiques chrétiennes contemporaines, qui, sans toujours se revendiquer d'une institution religieuse particulière, entretiennent depuis les années 1960 l'objectif de promouvoir le message de Dieu au travers de styles musicaux hétérogènes, mais distincts des musiques chrétiennes traditionnelles.

Ce genre existe aussi au Gabon, et il est composé d'expressions de type gospel, de musiques *pop* ou de variété inspirées des rythmes coupé-décalé de Côte d'Ivoire. On y trouve aussi une infime catégorie de rappeurs considérés par leurs pairs et auto-désignés comme des « rappeurs chrétiens », car ils se consacrent exclusivement à la diffusion du message religieux. Il s'agit habituellement de rappeurs ayant rencontré durant leur existence une conversion les incitant à se consacrer exclusivement au message chrétien dans leur activité artistique. À la différence des rappeurs, ces artistes se présentent comme membres d'une communauté des croyants, de ceux qui ont été sauvés par Jésus. Le contenu de leurs morceaux érige une frontière à l'encontre de l'autre profane, qu'il s'agit de convaincre du bienfait de la prière et de la pratique religieuse assidue. Ils tendent aussi à entretenir un discours détaché de toute référence au temps et au lieu présent pour se projeter dans un message abstrait, comportant exclusivement des lieux ou des prénoms référencés dans la Bible, avec des titres comme « Accepte Jésus dans la fin des temps » ou « Jésus est mon numéro un »⁹.

On retrouve ici la même dichotomie entre le rap profane et le rap chrétien que celle qu'Erwan Dianteill observe entre le *blues* et les musiques religieuses noires américaines : le *blues* décrit des « individus vivants *ici et maintenant*. De ce point de vue, il exprime une vision du monde inscrite dans la particularité et la localité, alternative à celle de la musique religieuse noire américaine dont l'ambition est

9. Il s'agit de deux morceaux de l'artiste Junior Star Boussougou, parus dans l'album « Accepte Jésus dans la fin des temps » [2009].

collective et abstraite » [Dianteill, 2004, p. 426]. Selon la même logique, tandis que la majorité des rappeurs sont des chroniqueurs de la réalité urbaine, les rappeurs chrétiens entretiennent un discours détaché de tous référents réels. Généralement situés en marginalité du réseau du rap, ils ne se produisent pas dans le même type de concerts et ne sont plus considérés comme des concurrents potentiels dès lors qu'ils entrent dans le domaine du « rap gospel », car ils n'entretiennent plus les luttes et les compétitions qui caractérisent le réseau des rappeurs.

S'il existe donc aussi dans le domaine de la production musicale au Gabon une opposition schématisée entre « une musique "sacrée", dédiée au culte et à la louange divine, et une musique "profane", en dernière instance œuvre de Satan » [Llera Blanes, 2008, p. 94], alors les rappeurs se positionnent de leur propre chef dans le champ des musiques profanes. À l'inverse des musiques chrétiennes, lorsque les rappeurs établissent une dichotomie entre les forces du Bien et du Mal, cette dichotomie ne s'applique pas aux pratiques religieuses mais aux valeurs morales et aux pratiques politiques ou sociales dont ils font le procès.

L'ambivalence prophético-satanique et l'esthétique des rappeurs

Dans leur travail de moralisation et de narration sociale, les rappeurs se mettent souvent en scène comme des détenteurs d'un pouvoir messianique, se décrivant comme « messies », « prophètes », ou se disant encore « sponsorisés par le St Esprit »¹⁰. Dans ces cas de figure, l'identification au prophète ou à l'envoyé de Dieu sert davantage une cause de dénonciation politique que de prêche religieux : la prophétie qu'ils énoncent se veut celle d'un changement social dans le monde réel bien plus que celle d'une nouvelle ère religieuse née d'un univers idéal.

En dehors des textes tels que ceux cités ci-dessus, les identifications à la figure prophétique se donnent à voir dans les techniques de représentation des rappeurs. Le spectacle réalisé par le rappeur Ba'ponga¹¹ lors d'une soirée gratuite organisée au stade Omnisport de Libreville le 30 décembre 2009 apporte une illustration de ces procédés. À la différence d'autres jeunes artistes invités qui patientent durant l'intégralité de la soirée dans les coulisses à l'arrière de la scène, ce rappeur ne traverse les loges que quelques secondes avant sa montée sur le podium. Invité à effectuer sa prestation en avant-dernière position (au climax du spectacle), il est d'abord introduit par un présentateur dont les éloges généreux l'associent à un « géant », puis il monte sur scène vêtu d'habits de marques prestigieuses chez les acteurs du genre hip-hop, et accompagné de son *DJ* et de deux danseurs.

Durant le spectacle, Ba'ponga reprend différentes chansons de son répertoire, porteuses entre autres de messages panafricanistes, d'incitations au « retour aux sources » et de récits à valeur autobiographique. À mi-chemin de sa prestation

10. Ces paroles sont extraites de morceaux de Kôba [2005] et de Movaizhaleine [2003].

11. Ba'Ponga, dont le nom signifie en langue *mitsogho* du Sud du Gabon « les feuilles », est un rappeur de Libreville qui se fait connaître depuis le début des années 1990 pour son style hétérogène alliant des éléments de variété, de musique traditionnelle et de pop music au genre hip-hop.

et au terme d'un morceau, Ba'ponga se met à genoux devant son public, les bras tendus en forme de croix puis il se relève en déclarant à plusieurs reprises « Je vous aime et Dieu vous aime aussi », avant d'entamer une chanson qui relate ainsi :

« C'est au pied du mur que tu me reconnais ; sur la mesure, je viens déconner,
La morsure que tu redoutais, à l'heure H, je viens détonner.
Abidjan en redemande encore : dansez ! Ceci est mon corps.
D'Accra, voici mon son. Consommez ! Ceci est mon sang.
OK, certifié hors norme, le Verbe se fait chair et prend forme. »

Dans ce morceau qui porte sur une critique des conditions de subordination de l'Afrique dans les relations géopolitiques, l'identification du rappeur au prophète passe par la référence au corps et au sang du Christ. Ici les spectateurs et auditeurs de Ba'ponga sont assimilés à des fidèles qui, de la même manière que les chrétiens consomment rituellement l'hostie, absorbent la substance du rappeur et son message. Le rappeur entend ici incarner le verbe divin et se présenter comme l'annonciateur d'un message prophétique.

Ba'Ponga réinvestit en ce sens ce que Jean-François Bayart [2006] considère comme « l'une des grandes figures sociales de l'Afrique du XX^e siècle, à savoir celle du prophète » [Bayart, 2006, p. LVII]. Différentes figures politiques constitutives de l'univers de référence des rappers sont représentées sous des traits christiques par l'iconographie locale, comme l'observe Bogumil Jewsiewicki [1996] au sujet de Patrice Lumumba. Intellectuel et premier ministre du Congo indépendant en 1960, il constitue pour les rappers un modèle de la lutte pour l'indépendance africaine et la transformation des configurations géopolitiques discriminant leur continent. Il est aussi devenu une effigie de la peinture congolaise populaire, y représentant un genre de « héros moderne qui rend aux Noirs non seulement l'espace de l'action politique mais l'accès au sacré sécularisé » [Jewsiewicki, 1996, p. 128]. Alors que cette icône politique admirée des rappers de nombreux pays africains est peinte dans une combinaison des critères d'élégance citadins des années 1960 et des images du Christ – qui ont constitué la première source d'inspiration des portraits en Afrique centrale [*ibid.*] – les rappers s'auto-représentent pour leur part en mariant des critères du bien-vêtir des jeunes générations à l'héritage politico-religieux de la figure prophétique.

Sans se revendiquer d'une institution croyante ou énoncer un message de nature religieuse, des artistes comme Ba'Ponga se saisissent de la figure du prophète dans une visée métaphorique, s'emparant en ce sens d'« éclats de religion » [Champion, 2003, p. 179] ou de « gisements de sacré » [Mbembé, 1993, p. 186]. À l'instar des images du prophète et du diable, il s'agit de symboles entretenant des liens explicites avec les grandes traditions religieuses, mais qui peuvent être employés et resignifiés en dehors des institutions religieuses ou des sites sacrés, comme dans le domaine musical.

Chez Ba'Ponga, la présence d'éléments religieux, confondus aux différents contenus des messages et autres éléments de la prestation scénique (danse, *DJing*)

n'induisent nullement de transformation de la scène en un espace religieux ou de vénération de la part du public à l'égard du rappeur. Le discours introductif du présentateur, les choix vestimentaires de grande marque ou l'attitude du rappeur, qui ne traversera les coulisses et ne se fera voir du public que lors de l'entrée en scène : tous ces éléments convergent pour entourer le rappeur d'un certain prestige. Les symboles religieux s'intègrent au sein de ces comportements dont la finalité est de légitimer sa présence sur la scène, les égards que lui accorde le public (demandes d'autographes, expressions admiratives, sollicitations en tous genres), mais aussi le respect que lui confèrent les rappeurs cadets ou inférieurs et la supériorité hiérarchique qu'il exerce à leur envers. Ces procédés de représentation servent les luttes de pouvoir et les compétitions qui traversent ce réseau musical, tout en portant l'expression d'un message politique ou d'autres thématiques traitées par le rap. L'identification au prophète s'inscrit alors dans une réclamation du droit de représentation et de prise de parole à l'égard des représentants politiques, dont l'autorité et la légitimité sont critiquées.

Par ailleurs, et selon un procédé ambivalent, les rappeurs entremêlent dans leurs morceaux la figure du prophète à celle du gangster ou du *bangando* (terme désignant en argot de Libreville les garçons de la rue), et tout en se tournant vers la prière, en invoquant la grâce et la protection divine, ils se reconnaissent du diable dont ils s'habillent parfois des attributs. Cette observation se donne particulièrement bien à voir dans l'esthétique élaborée par quelques-uns d'entre eux. Dans un morceau intitulé « La prophétie », l'artiste Kôba se proclame ainsi « prophète », annonciateur d'une ère nouvelle, tout en s'entourant de tous les attributs associés au diable et aux démons : le feu, la violence, la mort. Le vidéoclip de ce morceau est bâti à partir d'images du rappeur se produisant devant un fond noir, images que le spectateur visionne au travers d'une vitre translucide frappée par moments de l'impact de traces de sang. Les effets de montage font circuler dans l'atmosphère de la salle où se déplacent l'artiste et ses danseurs les molécules d'un liquide rouge et or, dont les reflets de feu créent une esthétique de la violence, accentuée par les termes et les symboles choisis par le rappeur (pistolet, tronçonneuse, tombes, figure satanique...). Dans ce morceau, Kôba fait usage de plusieurs modes de présentation que l'on associe au genre *égotrip*¹² : son texte consiste en un exercice de vantardise et d'auto-affirmation, et il s'appuie pour ce faire sur diverses analogies entre le domaine du rap et celui du sacré, à commencer par la métaphore liant le rappeur au prophète. Ici, les symboles de violence, les marques de sang et les paroles offensives de l'artiste entrelacent les représentations messianiques et des images de violence et de rage démoniaque. Ce procédé peut aussi être considéré comme l'expression d'une volonté de se présenter en opposition avec les normes sociales, et d'afficher des conduites déviantes, afin de se positionner en subversion vis-à-vis d'un cadre normatif critiqué.

12. L'égotrip peut se définir comme un exercice de narration et de valorisation de soi employant différents types de référents selon les contextes.

Fusion de différentes figures religieuses, l'esthétique élaborée par les rappers, à l'image de celle mise en scène dans le clip de Kôba, incorpore les images démoniaques aux comparaisons messianiques, cristallisant en la personne du rappeur les symboles du prophète et du démon. En ce sens, on peut emprunter les mots d'Erwan Dianteill [2004] au sujet des Églises spirituelles noires-américaines pour dire que sur cette scène rap, on assiste « à une danse du diable et du bon dieu plutôt qu'à une lutte du "bien" contre le "mal" » [Dianteill, 2004, p. 439]. L'importance accordée à ces figures dans le travail du rappeur, et l'emploi qui est fait des images religieuses comportent une visée politique, mais doivent aussi être analysés à la lumière des rapports de force qui structurent le réseau du rap et des ambitions de domination qui animent ses membres.

Ces éléments de présentation traitant de la figure du diable et du prophète dans les discours et les comportements des rappers mettent en lumière les pénétrations du christianisme dans l'imaginaire des jeunes Gabonais et son intrication avec d'autres domaines du symbolique. Ils témoignent de la manière dont cet imaginaire religieux polysémique est réinvesti dans un cadre profane pour servir tant des discours politiques que des rapports de force traversant le milieu de la musique. Les symboles religieux et le bagage du répertoire chrétien s'apparentent dans ce contexte à ce que Danièle Hervieu-Léger considère comme des « matières premières symboliques, éminemment malléables, qui peuvent donner lieu à des retraitements divers selon les intérêts des groupes qui y puisent » [Hervieu-Léger, 1999 p. 58].

« On détient la harpe sacrée »¹³ : la réappropriation des objets rituels bwitistes

Si les figures bibliques et chrétiennes sont très présentes dans les textes et les attitudes des rappers, on retrouve par ailleurs dans les performances scéniques de quelques-uns d'entre eux une forte présence d'objets issus d'un autre cadre religieux, celui des sociétés initiatiques. Le groupe le plus connu au Gabon pour son art d'entremêler des images religieuses traditionnelles à des messages idéologiques est le groupe Movaizhaleine.

Apparu au début des années 1990, ce duo composé des rappers Lord Ekomy Ndong et Maât Seigneur Lion va contribuer à l'émergence de ce mouvement musical et d'une tendance de rap de « réafricanisation »¹⁴, que l'on peut définir ici comme une aspiration à un retour aux sources et une valorisation d'emblèmes d'une africanité idéale par la musique [Aterianus, 2010]. Pour porter ce message, les rappers de Movaizhaleine ont construit un univers imaginaire composé de symboles puisés dans différents répertoires culturels : ils se disent dans certains textes « sponsorisés par le Saint-esprit », membres de la « communauté de la harpe

13. Cette assertion constitue le titre d'un album du groupe de rap Movaizhaleine, édité en 2001.

14. De nombreux travaux traitent de la notion de réafricanisation dans les communautés afro-américaines, sous un angle religieux [Capone, 1999], politique [Guedj, 2002] ou culturel [Fila-Bakabadio, 2002].

sacrée » (instrument emblématique des cérémonies initiatiques), et s'identifient à des images animalières comme celles du lion, symbole employé en écho aux messages du reggae et aux idéologies du Rastafarisme qui ont influencé leur musique¹⁵. Cette combinaison de références plurielles est réunie en un ensemble musical hétérogène, dont le fil conducteur repose sur la lutte pour la préservation des patrimoines culturels traditionnels gabonais. En effet, une source d'inspiration tend à être majoritairement mise en valeur dans leurs prestations scéniques et leurs musiques : les systèmes initiatiques et les sociétés du *bwiti*.

Cette filiation revendiquée entre les religions traditionnelles et la pratique musicale se donne à voir en premier lieu lors des scènes du duo Movaizhaleine par certains maquillages traditionnels peints sur les visages des artistes. Avant d'arriver dans les coulisses du spectacle et quelques minutes avant la scène, les rappeurs habillent leur visage de plusieurs lignes de pointillés dessinées à partir d'une peinture blanche, rouge ou jaune. Les formes et les colorations du maquillage peuvent varier selon les spectacles, mais elles rappellent toujours celui appliqué par les *banzis* (les initiés) dans différents types de sociétés initiatiques gabonaises¹⁶.

Lorsque vient leur tour de monter sur scène (à l'occasion d'un des spectacles observés¹⁷), les rappeurs font leur entrée sur le podium du stade, accompagnés d'un morceau emblématique de leur concept musical, intitulé « La communauté de la harpe ». La harpe cithare qu'ils évoquent ici est un « instrument diffusé dans l'ensemble de l'Ouest gabonais, nommé par le terme générique de *ngombi* en bantou et de «cithare» en français [qui] soutient le chant dans un certain nombre de cérémonies rituelles autres que le *bwiti* dont il est l'instrument emblématique » [*ibid.*] » [Le Bomin, Bikoma, 2005, p. 33]. Accompagnés de leur *DJ*, ils tiennent chacun à la main un micro, mais l'un d'entre eux porte aussi un *kendo*, cloche utilisée dans certains rites initiatiques locaux où elle fait office d'« attribut du maître de cérémonie » [Laban, 2007, p. 15].

Après avoir réalisé plusieurs morceaux de leur répertoire et au milieu de la prestation, les rappeurs de Movaizhaleine entrent dans une séquence que l'on retrouve systématiquement durant leurs spectacles de grande envergure : la traduction des paroles de la « Harpe sacrée ». Tandis que Lord Ekomy Ndong s'assied en arrière de la scène et saisit une harpe cithare, son camarade Maât Seigneur Lion se propose de jouer le rôle du traducteur des paroles sacrées de « Dame harpe », et de transmettre aux spectateurs le contenu du message envoyé par l'instrument divin. Ce message porte sur différents dictons de la tradition *bwitiste*, mais aussi sur des valeurs plus générales que les rappeurs entendent valoriser telles que : « la musique adoucit les mœurs, donc c'est de la thérapie par la

15. Plus précisément sur la figure du lion dans le rap gabonais, voir Aterianus, 2010.

16. Il peut selon les cérémonies s'agir de peintures complètes du visage ou de simples successions de pointillés habillant la figure par lignes. Elles sont tracées à partir d'une poudre blanche ou rouge appelée kaolin. Le mot *banzi* désigne les initiés au *bwiti*.

17. Le spectacle ici cité s'est tenu le 30 décembre 2009 à Libreville, mais l'enquête effectuée auprès de ces artistes a donné lieu à l'observation de plusieurs spectacles similaires entre l'année 2006 et l'année 2010.

musique ». Entre chaque intervention, après avoir approché son oreille de l'instrument sacré et porté à la connaissance du public les paroles qu'il émet, le rappeur enjoint les spectateurs à répondre *basé* à ses assertions, sur le même mode dialogique que celui des veillées initiatiques.

Enfin, expliquant que « si chanter, c'est prier deux fois, alors danser, c'est prier quatre fois », Maât Seigneur Lion se prête au centre du podium à un exercice chorégraphique qu'il intitule « la danse du feu », reprenant les mouvements des initiés au *bwiti misoko* lors des veillées. Au terme de sa danse, la séquence de la harpe est conclue par un dicton fréquemment employé par ces rappers : « Là où il y a la haine que je mette l'amour, là où il y a la guerre que je mette la paix, là où il y a du silence faites du bruit ! » ; puis la harpe est reposée à l'arrière de la scène et les deux artistes poursuivent leur spectacle avec des morceaux à caractère plus politique.

Le contenu des messages de la harpe sacrée est souvent empreint de préceptes moraux, et d'une idéologie incitant aux valeurs de paix et d'unité, plus qu'à un prêche religieux ou une incitation à l'initiation. Les références au cadre initiatique, souvent méconnu du jeune public, sont mêlées à d'autres éléments métaphoriques liés au contexte contemporain, comme celui de la technologie utilisée pour illustrer le principe de communication avec le divin ; ils disent ainsi : « la harpe sacrée vient nous proposer une nouvelle technologie, une nouvelle technique pour entrer en communication avec la voix de la vérité dans chaque homme et elle nous demande de l'écouter ».

Certaines des valeurs émises par ces artistes peuvent à priori en ce sens rappeler des traits caractéristiques du courant *New Age*. Décrit entre autres par Marie-Jeanne Ferreux [2001] ou Françoise Champion [2003], ce mouvement diffus, qui s'est implanté globalement depuis le début des années 1970 (majoritairement en Occident) se veut l'annonciateur de « l'émergence d'une société dite "alternative et holistique" associée à un retour à la nature et à des valeurs de liberté, d'égalité, de démocratie » [Ferreux, 2001 en ligne]. Son implantation est également observable dans certaines villes africaines, parfois par l'intermédiaire d'ONG [Simon, 2003].

Le discours de Movaizhaleine peut se rapprocher des projets du mouvement *New Age* dans le sens où ce duo tend à inscrire son message de réafricanisation dans un mouvement de changement global, en lien avec la tendance holistique de l'idéologie *New Age*. Tout comme ce courant, ils emploient parfois la référence à la transition vers « l'ère du verseau », comme dans ces paroles : « universal, universal, pour l'ère du verseau, que pousse une crinière d'or sur le scalp de chaque lionceau »¹⁸. Lord Ekomy Ndong, auteur de ces paroles – qui réside depuis 2000 entre la France et le Gabon – réinvestit dans ce morceau un emblème de la première phase du mouvement *New Age*, qui croyait en l'entrée de l'humanité dans un nouvel âge intitulé l'« ère du verseau ». Il la relie à la thématique de la

18. Lord Ekomy Ndong, « N'oublie pas » [2003].

réafricanisation incarnée par la figure du lionceau scalpé, symbole de l'asservissement colonial et de l'acculturation des jeunes.

Le point majeur sur lequel convergent le réemploi des images religieuses dans le rap de Movaizhaleine et les idéologies *New Age* décrites en Afrique tient dans les rapports de domination et les logiques politiques qu'ils visent à inverser. Emmanuelle Simon observe que plusieurs caractéristiques du courant *New Age* africain « expriment les frustrations, les colères et les imaginaires qui structurent les rapports de domination Nord/Sud et qui plongent leurs racines historiques dans le colonialisme » [Simon, 2003, p. 895]. Dans un sens proche, les rappers de Movaizhaleine diffusent une idéologie de renaissance culturelle et politique du continent africain, passant notamment par la réappropriation de l'histoire, l'apprentissage des savoirs traditionnels, et la mise en valeur à l'échelle internationale d'objets puisés dans leur contexte local gabonais. Dans les deux cas, l'appel à une nouvelle ère et les réemplois religieux servent à invoquer une renaissance de l'Afrique et son accession à un rang supérieur dans l'ordre des relations économiques et politiques mondiales. Mise au service du combat idéologique et identitaire de ces jeunes artistes, la « métaphorisation des traditions religieuses » [Hervieu-Léger, 1993] opère pour une revalorisation de symboles de l'africanité décriée par la colonisation et pour une reconfiguration des relations actuelles entre l'Afrique et l'Occident.

Cependant, on observe chez Movaizhaleine de nettes différences avec le mouvement *New Age* décrit en Afrique de l'Ouest par Emmanuelle Simon [2003] : nulle poursuite d'une « quête spirituelle en rupture avec les savoirs locaux antérieurs » [Simon, 2003, p. 890], ni baisse de l'angoisse ou du sentiment de persécutions sorcières, pas plus qu'un rejet de la sujétion à l'autorité religieuse locale. Au contraire, l'observation des pratiques religieuses d'un des membres de Movaizhaleine révèle son attachement à poursuivre les codes et hiérarchies régissant la société initiatique où il est initié, ainsi que la mise en œuvre de différentes techniques de protection contre les attaques sorcières. La construction du discours à tendance *New Age* des rappers semble donc plutôt devoir être analysée comme une des composantes de la volonté d'énonciation d'un message universel et de mise en place par la musique d'un langage globalisant une forme religieuse locale, afin de la rendre accessible au monde et de la proposer sur « le marché mondial des identités » [Amselle, 2001, p. 24-25]. Les techniques scéniques de Movaizhaleine s'exportent en effet du Gabon à la France (où résident désormais les deux artistes), ainsi que dans le reste de l'Europe et de l'Afrique, où ils effectuent des concerts. Le réemploi des symboles et objets traditionnels locaux s'inscrit en ce sens dans le combat identitaire développé par ces rappers.

En guise de conclusion : réemplois religieux et sanctions de l'imaginaire sorcier

Pour apporter une synthèse de ces observations, le rap met en œuvre une métaphorisation des différents types de symboles religieux ; elle vise des fins de

critique politique et d'affirmation de soi pour les symboles issus du répertoire chrétien, et la construction d'expressions identitaires emblématiques du patrimoine religieux local quand il s'agit des images du *bwiti*. Cependant, il convient aussi de nuancer la notion de métaphorisation qui risquerait, comme le remarque André Mary [1995] de sous-entendre une « disponibilité de la matière symbolique » [Mary, 1995, p. 139] ou un usage indistinct d'instruments religieux libérés de toute signification. Au contraire, les réemplois religieux ne sont pas exempts de tensions et de conflits entre les rappers, et ils ne manquent pas d'être associés à un autre domaine qui traverse le réseau du rap et qu'il convient de mentionner au terme de cette réflexion : celui de la sorcellerie.

Une partie des auditeurs de hip-hop et des rappers expriment sous des formes diverses un rejet et une appréhension vis-à-vis des liens entretenus par Movaizhaleine avec les sociétés initiatiques, considérées comme la preuve des pouvoirs mystiques, diaboliques et sorciers de ces rappers. Les accusations de ce type s'expriment notamment par l'intermédiaire des rumeurs qui circulent dans le milieu du rap et qui possèdent des fonctions importantes dans le cadre des conflits entre rappers. On note par exemple la circulation de différents récits chez des artistes et des fans décrivant Lord Ekomy Ndong (un des membres de Movaizhaleine) sous les traits d'un gourou dirigeant une secte de « féticheurs » – synonyme dans le langage populaire de sorciers – et les membres du groupe comme des détenteurs de pouvoirs magiques à partir desquels ils captiveraient leur auditoire.

Ces conceptions sont en un certain sens le produit de ragots visant à décrédibiliser et diaboliser certains rappers, phénomène que l'on retrouve dans différents milieux de la musique en Afrique centrale, et notamment au Congo, où Bob White fait état de rumeurs de sorcellerie dans le milieu de la musique [White, 2007]. Mais elles font aussi écho à une tendance généralisée des églises évangéliques et pentecôtistes du Gabon à diaboliser les cultes traditionnels et les cérémonies initiatiques. De nombreux membres du réseau du rap, sans pour autant faire preuve d'une présence assidue dans les églises, entretiennent ces associations d'esprit liant les objets issus du contexte traditionnel aux instruments du diable et assimilant les initiés du *bwiti* à des sorciers.

Dans une dynamique similaire, différents récits relatent comment des artistes méconnaissant les traditions religieuses et non instruits des savoirs initiatiques seraient devenus fous après avoir voulu assurer leur succès au moyen de techniques magiques et de rites occultes. Selon les rappers, le réemploi de certaines traditions religieuses est conditionné par la maîtrise de savoirs liturgiques et initiatiques chez ceux qui s'y essaient, sous peine de sanctions issues du monde mystique et résultant du non-respect des codes et interdits liés à un domaine sacré. Le schème de la folie – retrouvé à différents niveaux de l'histoire de ce mouvement musical à Libreville – est interprété comme l'une des punitions frappant des rappers qui auraient employé la magie ou les rituels religieux à des fins individualistes et en dehors de leurs cadres conventionnels.

Les représentations encadrant la pratique du *bwiti* chez les jeunes et les rumeurs entourant l'emploi des images religieuses inciteraient à se pencher sur un nouvel angle d'analyse de ce mouvement musical, celui de l'univers symbolique de la sorcellerie, qui se positionne en toile de fond de nombreux rapports sociaux. Bien que le présent article n'autorise pas à entrer dans cet autre volet des aspects symboliques contenus dans la pratique du rap au Gabon, ces rumeurs et représentations nous permettent pour conclure de souligner combien le domaine religieux, loin d'être vidé de ses contenus et enjeux symboliques par les réemplois musicaux, fait encore l'objet d'interdits et de codifications, malgré les transformations, les modulations et les métaphorisations dont il fait l'objet.

Bibliographie

- AMSELLE J.L. [2001], *Branchements, anthropologie de l'universalité des cultures*, Paris, Flammarion, 265 p.
- ATERIANUS A. [2010], « La réappropriation de la figure du lion dans le mouvement rap au Gabon », in CROS M., BONDAZ J. (dir.), *Sur la piste du lion. Safaris ethnographiques entre images locales et imaginaire global*, Paris, L'Harmattan, p. 119-134.
- ATERIANUS A. [2011], « Des lions, des porcs et des singes sur la toile du net : l'usage des images bestiales dans les processus identitaires des rappers gabonais », in CROS M. (dir.), *Entre le Net et le terrain. Nouvelles ethnographies de la nature en Afrique*, Paris, Éditions des archives contemporaines, p. 19-48.
- BAYART J.-F. [2006], *L'État en Afrique. La politique du ventre*, Paris, Fayard [1^{re} éd. 1989], 439 p.
- BAZIN H. [1995], *La Culture hip-hop*, Paris, Hatier-Desclée de Brouwer, 305 p.
- BONHOMME J. [2005], *Le Miroir et le crâne, parcours initiatique du bwete misoko (Gabon)*, Paris, CNRS Éditions, 250 p.
- CHAMPION F. [2003], « La religion n'est plus ce qu'elle était », *Revue du Mauss*, n° 22, p. 171-180.
- DIANTEILL E. [2004] « La danse du diable et du bon dieu. Le blues, le gospel et les Églises spirituelles », *L'Homme*, vol. 3/4, n° 171-172, p. 421-441.
- FERNANDEZ J. [1982], *Bwiti. An ethnography of the Religious Imagination in Africa*, Princeton (N. J.), Princeton University Press, 732 p.
- FRANÇOIS S. [2005], « "The Gods looked down" : la musique "industrielle" et le paganisme », *Sociétés*, n° 88-2, p. 109-124.
- HERVIEU-LÉGER D. [1993], *La Religion pour mémoire*, Paris, Le Cerf, 273 p.
- HERVIEU-LÉGER D. [1999], *La Religion en mouvement : le pèlerin et le converti*, Paris, Flammarion, 289 p.
- JEWSIEWICKI B. [1996], « Corps interdits. La représentation historique de Lumumba comme rédempteur du peuple zaïrois », in JEWSIEWICKI B. (dir.), « Images », *Cahiers d'études africaines*, vol. 36, n° 141-142, p. 113-142.
- JOUVENET M. [2006], *Rap, techno, électro : le musicien entre travail artistique et critique sociale*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 290 p.
- KUBRIN C.E. [2005], « Gangstas, Thugs, and Hustlas : Identity and the Code of the Street in Rap Music », *Social Problems*, vol. 52, n° 3, p. 360-378.

- LABAN [2007], *Anthologie des instruments de musique du Gabon*, Libreville, Les Éditions du Laban (Laboratoire d'Anthropologie), 26 p.
- LE BOMIN S., BIKOMA F. [2005], *Musiques myènè, de Port-gentil à Lambaréné*, Libreville-Paris, Sépia, 127 p.
- LLERA BLANES R. [2008], « Satan, agent musical », *Terrain*, n° 50, p. 82-99.
- MARY A. [1983], *La Naissance à l'envers*, Paris, L'Harmattan, 384 p.
- MARY A. [1995] « Religion de la tradition et religieux post-traditionnel », *Enquête*, n° 2, p. 121-142 : <http://enquete.revues.org/document315.html> (Consulté le 5 mai 2009).
- MARY A. [2001], « La violence symbolique de la Pentecôte gabonaise », in CORTEN A., MARY A. *Imaginaires politiques et pentecôtismes, Afrique-Brésil*. Paris, Karthala, p. 143-163.
- MARY A. [2008], « Actualité du paganisme. Et contemporanéité des prophétismes », *L'Homme*, vol. 1/2, n° 185-186, p. 365-386.
- MBEMBÉ A. [1993], « La prolifération du divin en Afrique sub-saharienne », in KEPEL G., *Les Politiques de Dieu*, Paris, Seuil, p. 177-201.
- MEYER B. [1998], « Les églises pentecôtistes africaines. Satan et la dissociation de "la tradition" », *Anthropologie et sociétés*, vol. 22, n° 1, p. 63-84.
- OBADIA L. [2004], « Anthropologie, religion et modernité. Quelques réflexions sur le modernisme et le primitivisme des sciences de l'Homme », *Parcours anthropologiques*, n° 4, p. 11-21.
- OBADIA L. [2006], « Religion(s) et modernité(s) : anciens débats, enjeux présents, nouvelles perspectives », *Socio-Anthropologie*, n° 17-18, s.p. : <http://http://socio-anthropologie.revues.org/index448.html> (page consultée le 25 avril 2010).
- PECQUEUX A. [2009], *Le Rap*. Paris, Le Cavalier Bleu, 127 p.
- ROSE T. [1994], *Black noise : Rap Music and Black Culture in Contemporary America*, Middletown (Conn.), Wesleyan University Press, 237 p.
- SIMON E. [2003], « Une exportation du New Age en Afrique ? », *Cahiers d'études africaines*, vol. 4, n° 172, p. 883-897.
- TONDA J. [2002], *La Guérison divine en Afrique centrale (Congo, Gabon)*, Paris, Karthala, 243 p.
- TONDA J. [2005], *Le Souverain moderne. Le corps du pouvoir en Afrique centrale (Congo, Gabon)*, Paris, Karthala, 297 p.
- WHITE B.W. [2007], « La quête du *lupemba* : rumeurs, réussite et malheur en République démocratique du Congo », *Sociologie et sociétés*, vol 39, n° 2, p. 61-77.

Discographie

- LORD EKOMY NDONG [2003], *L'Afrikain*, Zorbam Productions/Punik Productions.
- LORD EKOMY NDONG [2011], *Ibogaïne*, Zorbam Productions/Punik Productions.
- KÔBA [2005], *Kriminel au Mic*, EBEN Entertainment.
- MEACE MAPIHIND [2009], *Antidote*, Dernier Mapane Prod.
- MOVAIZHALEINE [2001], *Mission accomplie*, Zorbam Productions.
- MOVAIZHALEINE [2005], *On détient la harpe sacrée, tome I*, Zorbam Productions.
- MOVAIZHALEINE [2008], *On détient la harpe sacrée, tome II*, Zorbam Productions.