

DOSSIER

ALICE ATERIANUS-OWANGA

**KOUNABÉLISME, CULTURE
ET COUP D'ÉTAT. ÉCONOMIES MORALES
ET TECHNOLOGIES POLITIQUES
DE LA MUSIQUE AU GABON**

Au Gabon, la notion de kounabélisme désigne un mécanisme d'assujettissement des corps, des productions culturelles et des discours aux volontés des élites dirigeantes, en contrepartie de l'inclusion dans les sphères du pouvoir et de l'accès à ses circuits de redistribution clientéliste. Élaboré en référence au nom du groupe d'animation culturelle de l'ancienne première dame du Gabon (Kounabéli), ce terme s'est largement répandu durant et après l'élection d'août 2023. Dans cet article, j'interroge les discussions développées autour du kounabélisme comme des poches de débat à propos de la citoyenneté, de la participation politique et des économies morales en temps de crise. Je réfléchis notamment aux économies morales du pillage et de la « fiscalité » imaginées par les artistes du genre musical ncham, principaux accusés de kounabélisme durant l'élection d'août 2023.

« Kounabélisme, n. m. : Ensemble de réflexes, d'opinions et de comportements tirés du groupe Kounabéli, et se caractérisant par une insouciance, une béatitude et une propension quasi-permanentes à la fête et à la danse chez un Gabonais¹. »

« Kounabélisme : science occulte visant à encenser un individu dans le but de recevoir quelques gratifications d'ordre pécunier. Courant de pensée qui s'est vu développé depuis 2016 avec de grands penseurs tels que Hercule et Gabin²... »

« Gabon : de la nécessité de mettre fin au kounabélisme et au culte de la personnalité érigés par le PDG³. »

1. « Le Bongossionnaire d'infos Kinguele » [en ligne], Tome 1, <<https://docplayer.fr/28373133-Le-bongossionnaire-d-infos-kinguele-tome-i-version-electronique-gratuite.html>>, consulté le 6 janvier 2024.

2. Publication Facebook d'Elijah Parfait Ondo, 1^{er} novembre 2023. On peut supposer qu'il fait référence à Hercule Nze Souala et Gabin Yalanzele, deux acteurs du monde de la communication et de la culture acquis à la cause d'Ali Bongo et vivement impliqués dans la promotion du PDG (Parti démocratique gabonais).

3. M. Mondjo Mouega, « Gabon : de la nécessité de mettre fin au kounabélisme et au culte de la personnalité érigés par le PDG » [en ligne], *Gabon Media Time*, 18 septembre 2023, <<https://gabonmediatime.com/gabon-de-la-necessite-de-mettre-fin-au-kounabelisme-et-au-culte-de-la-personnalite-eriges-par-le-pdg/>>, consulté le 31 mai 2024.

Titre à venir

« Les artistes kounabelistes me manquent 🙄🙄🙄 Eboloko, Créol Fantastik, Fetty Ndoss - Si j'ai oublié cite en commentaire – L'Oiseau rare, Delpéga Officiel⁴. »

Glané dans la presse gabonaise en ligne et dans mon fil d'actualité Facebook au cours du mois de novembre 2023, ce condensé de références au champ lexical du kounabélisme témoigne de la prégnance de ce néologisme dans l'interprétation de la vie publique depuis l'élection d'août de cette même année. Dans ces extraits compilés sur la toile, le terme se voit tantôt accompagné d'images d'artistes chantres du parti déchu (à l'instar des précités Eboloko, Créol, Fetty Ndoss et L'Oiseau Rare, sur qui je reviendrai), d'autres fois accolé à des images de gadgets estampillés « Ali pour tous », ou encore associé à des photographies de foules en liesse prises lors de l'accueil du président de la Transition, Brice Clotaire Oligui Nguema, de retour de l'un de ses déplacements à l'étranger⁵.

Une analyse des usages émiques de cette notion fait émerger la définition suivante: le kounabélisme désigne au Gabon un mécanisme d'assujettissement des corps, des productions culturelles et des discours aux volontés des élites dirigeantes, en contrepartie d'une inclusion dans les sphères du pouvoir et de l'accès à ses circuits de redistribution clientéliste. Son étymologie fait référence au nom d'un groupe d'animation culturel (Kounabéli) créé en 1968 et emmené par l'ancienne Première dame du Gabon (Patience Dabany). Le terme rappelle ainsi ces formations musicales affiliées au parti unique et les dispositifs d'instrumentalisation politique de la culture que celui-ci a institués durant plus de vingt ans.

Jusqu'à une période récente, la notion était principalement employée dans le domaine de la musique et dans les discussions jargonneuses des connaisseurs de hip-hop gabonais. Elle y constituait le syntagme de la division entre les artistes engagés dans l'animation des activités politiques du PDG (Parti démocratique gabonais, au pouvoir de 1968 à 2023) et ceux s'y refusant. Mais depuis le renversement d'Ali Bongo, elle s'est largement répandue: elle imprègne les analyses des universitaires, les écrits des journalistes et les *lives* des activistes de la diaspora, tout en continuant d'être présente dans les discussions des fans et des artistes de musique. Le kounabélisme est ainsi entré dans le registre des « Gabonitudes », ces catégories émiques au travers desquelles les Gabonais-es performant et renouvellent au quotidien les codes de l'« intimité culturelle⁶ » et de l'entre-soi symbolique, en jouant sur l'humour, le cynisme, l'autodérision, et une pointe de résignation.

4. Page publique Facebook de l'humoriste Adinko Le menteur International, 1^{er} novembre 2023.

5. Je remercie Mahéba Tonda, ainsi que les évaluateur-rices anonymes pour leurs commentaires stimulants sur une première version de ce texte. Je reste seule responsable des réflexions proposées, et de leurs éventuelles insuffisances.

6. M. Herzfeld, *L'intimité culturelle. Poétique sociale dans l'État nation*, Québec, Presses de l'université Laval, 2008.

Dans cet article, je propose d'examiner comment cette catégorie de langage est apparue durant le second septennat d'Ali Bongo, et en quoi elle prolonge une généalogie d'interpellations critiques portées en grande partie par le secteur du hip-hop et des musiques urbaines depuis les années 1990, et qui joue sur les registres de l'intimité culturelle et de la satire pour esquisser un projet de moralisation de l'économie de la musique et des liens avec les classes dominantes. J'interroge ainsi les discussions développées autour du kounabélisme dans la vie urbaine gabonaise comme des espaces de débats à propos de la citoyenneté, de la participation politique et des économies morales en temps de crise⁷.

Née dans les travaux d'E. P. Thompson et de James C. Scott (respectivement sur les ouvriers et les paysans), l'idée d'économie morale a depuis fait l'objet d'une variété d'usages – y compris dans des situations ne relevant ni de l'économie ni de la morale –, engendrant ainsi une certaine dilatation du concept⁸. Il garde toutefois une certaine portée heuristique lorsqu'il s'agit de rappeler que les relations et les échanges de ressources entre dominants et dominés font toujours l'objet d'un ensemble de normes, de valeurs et de jugements, autrement dit des « économies morales » au travers desquelles les individus justifient, remettent en question ou tâchent d'agir collectivement sur les ordres sociaux. Au-delà de la littérature sur les mouvements sociaux qui l'a souvent mobilisée⁹, cette notion s'avère féconde pour appréhender le domaine des arts et de la musique, car elle met en relief les prescriptions morales encadrant la création, la diffusion et la réception des biens culturels dans des contextes de domination. Pour le dire autrement, penser les controverses à propos du kounabélisme sous l'angle des économies morales représente un moyen d'intégrer dans l'analyse différents paramètres sous-jacents à ces débats sur la production de la musique (les réseaux de relations entre élites et classes subalternes, l'économie, les croisades moralisatrices), et d'insister sur les valeurs, les imaginaires et les « fictions sociales » que ces musiques élaborent pour agir sur le réel¹⁰.

Dans cet article, je m'intéresse à la manière dont le surgissement des controverses sur le kounabélisme en 2023 témoigne de mutations des économies morales de la musique survenues dans les trois dernières décennies, en lien avec des ruptures politiques, technologiques et médiatiques. J'insiste dans une première partie sur la façon dont de nouveaux médias et intermédiaires culturels

7. Cet article se base sur plusieurs types de données : des recherches de terrain conduites au Gabon entre 2008 et 2016 ; un suivi de l'actualité médiatique et culturelle en ligne durant les années où j'ai quitté le Gabon pour travailler sur d'autres objets (de 2016 à 2023) ; une veille des échanges en ligne sur Facebook et les médias gabonais en ligne durant l'élection d'août 2023 ; et finalement un terrain d'un mois à Libreville entre décembre 2023 et janvier 2024, dans le cadre de nouvelles recherches.

8. D. Fassin, « Les économies morales revisitées », *Annales. Histoire, sciences sociales*, vol. 64, n° 6 2009, p. 1237-1266.

9. J. Siméant-Germanos, « "Économie morale" et protestation – détours africains », *Genèses*, n° 81, 2010, p. 151.

10. I. Moya, « La part sauvage. Capitalisme, formes d'altérités, fiction et réalités économiques », *Terrain*, n° 78, 2023, p. 4-25.

Titre à venir

ont accompagné durant les années 1990 la montée en puissance d'« entrepreneurs de morale » liés au hip-hop¹¹. Consolidant leur position dans le champ artistique par la prescription de comportements normatifs ayant trait aux élites, à la sexualité ou aux modes d'ascension sociale, ils deviendront centraux dans l'émergence d'une rhétorique anti-kounabéliste. Puis je réfléchis dans une seconde partie aux économies morales du pillage et de la « fiscalité » imaginées plus récemment par les artistes d'un nouveau genre musical appelé *ntcham*, principaux accusés de kounabélisme durant les élections d'août 2023. En retraçant les métamorphoses du kounabélisme entre 2016 et 2023, j'interroge les mutations des économies morales de la culture dans la société gabonaise, les nouveaux circuits criminels et digitaux qui se sont développés sous Ali Bongo, et la façon dont des entrepreneurs autrefois marginaux et étiquetés comme déviants dans les années 1990 sont ironiquement devenus, avec le renversement politique de 2023, les énonciateurs des nouvelles doxas politiques.

LES « GROUPES D'ANIMATION HIP-HOP » : L'OXYMORON ORIGINAL

Il serait périlleux d'attribuer un acte de naissance univoque à l'expression kounabélisme. Bien qu'elle semble apparaître en tant que telle dans des articles de presse en 2013 et qu'on l'associe fréquemment (comme ci-dessus) au second septennat d'Ali Bongo (2016-2023), on peut retracer sa généalogie en amont. Ses prémisses se devinent dès 2009, en filigrane de propos d'artistes de hip-hop qui s'engagent dans une dénonciation des appariements de certains de leurs pairs avec les sphères de la présidence, en les qualifiant de « groupes d'animation hip-hop ». La paternité de la phrase revient au rappeur Lord Ekomy Ndong, lors de la campagne pour l'élection présidentielle d'août 2009. À cette époque, alors que le décès d'Omar Bongo laisse entrevoir des espoirs enfouis depuis près de 42 ans (ou du moins, depuis la dernière grande mobilisation pour l'alternance de 1993), la campagne du candidat Ali Bongo repose sur l'inclusion de rappeurs populaires, qui se voient octroyer un rôle de premier plan dans les chansons et dans les concerts de campagne. Le PDG intègre ainsi le rap au sein de pratiques anciennes d'évergétisme et d'instrumentalisation de la culture afin de propager l'idéologie au pouvoir et de rehausser le capital de sympathie du président¹².

11. Howard S. Becker parlait des entrepreneurs de morale pour désigner des personnes qui se mobilisent afin de réformer ou de faire appliquer des normes, souvent en lien avec la défense de leurs intérêts. Si Becker relevait que ces « croisades morales sont généralement dirigées par des membres des classes supérieures », on verra dans cet article que ce travail de moralisation émerge et se répartit à différentes échelles du tissu social. H. S. Becker, *Outsiders. Études de sociologie de la déviance*, Paris, Métailié, Paris, 1985, p. 171.

12. Si elle est bien décrite sur le continent (B. W. White, *Rumba Rules: The Politics of Dance Music in Mobutu's Zaire*, Durham, Duke University Press, 2008; J. Trapido, *Breaking Rocks: Music, Ideology and Economic Collapse, from Paris to Kinshasa*, New York/Oxford, Berghahn Books, 2017), cette économie de la musique reposant sur le patronage des élites est loin d'être une exception africaine. Elle a par

C'est précisément à cette logique que Lord Ekomy Ndong fait référence dans le morceau «30.08.09¹³» :

« Allô ? Allô ? Vous vous trompez de numéro.
Campagne politique ? Barré ! C'est pas mon créneau
Vos groupes d'animation hip-hop sont déjà là pour ça.
Nous, c'est pour le peuple qu'on est là, pas un candidat.
Tes 30 millions me tentent. Mais personne ne me banque [achète]. »

Narration satirique des appels reçus par les artistes à l'approche des campagnes, le morceau donne naissance à l'expression « groupes d'animation hip-hop¹⁴ » et inaugure une tendance consistant à dénoncer une frange du monde culturel (hip-hop) par analogie avec une autre (groupes d'animation). En associant dans une même formule oxymorique ces pôles apparemment opposés du spectre de la participation politique en musique (rappeurs d'un côté, groupes d'animation de l'autre), Lord Ekomy Ndong se fait l'annonceur d'une grille de lecture qui s'impose, au cours du premier septennat d'Ali Bongo, jusqu'à devenir le prisme de lecture des rapports entre politique et monde culturel en 2023.

Mais avant de parvenir à cette étape, qui sont d'abord ces groupes d'animation auxquels les artistes hip-hop se voient – manifestement péjorativement – rattachés ? De quel mécanisme honni seraient-ils les descendants ? Le phénomène musico-chorégraphique des groupes d'animation traverse différents pays du continent africain entre la fin des années 1960 et les années 1990, durant l'apogée des régimes monopartites. Au Gabon, leur introduction dans le paysage médiatique coïncide avec l'arrivée au pouvoir d'Omar Bongo en 1967 et l'instauration du monopartisme en mars 1968. Omar Bongo assied à l'époque son hégémonie et celle du PDG au travers de différents dispositifs, notamment dans le registre des médias (par le contrôle des chaînes de radiotélévision nationale et de leurs antennes régionales, relais des activités du parti et du président) et de la musique (par le biais d'orchestres militaires et de groupes d'animation, rattachés de diverses manières aux institutions de l'État-parti).

Emmenés par l'Union des femmes du parti démocratique gabonais (UFPDG), les groupes d'animation culturelle égaient les événements politiques en exécutant en formation des danses répétitives et axées sur des rotations du bassin, en diffusant les messages de paix et d'unité du parti, et en célébrant la générosité,

exemple été documentée à propos des musiciens et de l'aristocratie française de l'Ancien Régime. D. Hennebelle, *De Lully à Mozart. Aristocratie, musique et musiciens à Paris (XVII^e-XVIII^e siècles)*, Seyssel, Champ Vallon, 2009.

13. D'abord publié sur YouTube le 9 août 2009 (à l'aube de l'ouverture de la campagne électorale), le morceau paraît ensuite en 2011, dans l'album « Ibogaïne » de Lord Ekomy Ndong (produit par son label Zorbam Productions).

14. La formule désigne initialement un groupe d'artistes emmenés par Massassi (rappeur et *beatmaker* du groupe de rap Hay'oe), auteurs d'un morceau de campagne en faveur d'Ali Bongo et de son projet d'émergence.

Titre à venir

le courage et le travail de ses différentes figures de proue, au premier rang desquels Omar Bongo¹⁵. Composée de plusieurs centaines de membres, ces groupes intègrent les femmes dans un tissu de sociabilités, de solidarités et de devoirs qui contribue à la mécanique d'insinuation du parti au sein des foyers. Levier d'obtention de menus revenus, d'avantages matériels, et de promotion à des grades de fonctionnaires, le vivier des groupes d'animation et leurs répétitions régulières contribuent à disséminer les rapports de dépendance, de contrôle et de cooptation qui prévalent à l'époque au sein des administrations. Ces formations, leurs chants et leurs chorégraphies seront omniprésents dans la vie urbaine, politique, télévisuelle et culturelle durant toute la période du parti unique.

En reliant les artistes hip-hop aux groupes d'animation, la formule de Lord Ekomy Ndong lors de l'élection de 2009 marque par sa dimension oxymorique : les artistes hip-hop sont précisément ceux dont l'arrivée dans le paysage musical et médiatique a représenté dans les années 1990, au moins symboliquement, une rupture vis-à-vis d'une économie du spectacle qui s'avérait auparavant verrouillée par les mécanismes de censure, de contrôle et de mise sous tutelle des musiciens par les élites au pouvoir.

MULTIPARTISME ET TECHNOLOGIES DE LA CRITIQUE MUSICALE

Les transformations du paysage médiatique et technologique engendrées par la transition des années 1990 ont été déterminantes pour une série de changements qui ont affecté l'industrie musicale, ses modes de relation avec les autorités et son discours sur la société. Suite à la conférence nationale de mars-avril 1990, à l'établissement du multipartisme et d'une nouvelle constitution en mars 1991, de nombreuses télévisions et radios privées voient le jour. Les logiques de nomination et de destitution arbitraire des personnels perdurent sur ces antennes, et la censure, qui prévalait auparavant officiellement dans les chaînes publiques, se reproduit pernicieusement par le biais de mécanismes induisant des attributions arbitraires de fonctions et une autosurveillance par les agents eux-mêmes¹⁶. Néanmoins, la multiplication des espaces de prise de parole et des médias agit comme un appel d'air et permet le surgissement dans la sphère publique

15. Pour des travaux plus complets sur les groupes d'animation, voir J. Tonda, « Omar Bongo Ondimba, paradigme du pouvoir postcolonial », *Politique africaine*, n° 114, 2009, p. 126-137 ; A. Aterianus-Owanga, « Une culture de "bougeuses de fesses". Spectacle du pouvoir et incorporation genrée dans les groupes d'animation culturelle du Gabon », in S. Octobre et F. Patureau (dir.), *Sexe et genre des mondes culturels*, Lyon, ENS éditions, 2020, p. 195-207 ; O. A. Ivora Mouangoye, « Les groupes d'animation du Parti démocratique gabonais : cellules de base militantes, instruments de propagande de masse ou cercles ascensionnels (1968-2007) ? », *Revue gabonaise d'histoire et archéologie*, vol. 2, n° 7, 2021, p. 153-180.

16. L. van Audenhove, « Media and Democratisation in Gabon: A Political Analysis », *Communicatio*, vol. 22, n° 1, 1996, p. 55-66.

des « textes cachés¹⁷ » de la vie sociale, en écho avec les aspirations démocratiques qui fleurissent à l'échelle du continent.

Le rap doit en large partie son émergence à ce nouveau paysage médiatique. Dès la fin des années 1980, des groupes de rap naissent dans les quartiers de Libreville et d'Owendo, d'abord en s'entraînant sur des reprises de titres de rap français, avant d'écrire des textes originaux. Confinés à des zones de faible visibilité dans les quartiers, les premiers rappeurs font face – sauf exception pour des artistes évoluant en France – à une absence de studios, de lieux de diffusion et de moyens financiers, et au regard dépréciatif des aînés, qui dénigrent leurs attitudes de bandits. Les émissions de radios constituent dans ce contexte un support déterminant pour la diffusion, la mise en réseau et la consolidation d'une scène musicale. Ce sont dans des émissions animées par des aînés que les premiers rappeurs trouvent des espaces d'expression, à l'instar de l'émission « Black feeling » de Dread Pol Mouketa, des « Rappeurs de la côte ouest africaine » d'Arcad Mbanangoye ou des programmes de Grégory Ngbwa Mintsu sur Africa n° 1. Ces médias tendent à conférer une dimension publique à un mouvement spontané, et auparavant cantonné aux carrefours, aux devantures de boutiques et aux arrière-cours des maisons.

Les pionniers de la fin des années 1980 et 1990 accordaient une place prépondérante aux références à la fête, au style, aux filles et à une certaine désinvolture, et les ambiances hip-hop naissaient en grande partie pour tuer l'ennui dans les quartiers. Pourtant, la génération qui fait connaître le rap dans les années 1990 entérine l'image d'un genre permettant aux jeunes de s'engager dans des causes sociales, que ce soit à travers la chronique de la vie des « *mapanes* » (quartiers déshérités), la dénonciation des maux des régimes dynastiques et postcoloniaux françafricains, un appel au retour aux sources précoloniales ou un engagement à propos d'enjeux de société, comme la lutte contre le VIH. Les deux extraits ci-dessous, emblématiques de cette génération qui fixe les significations et les étiquetages du rap dans l'espace public, mettent en évidence l'omniprésence des considérations morales en jeu autour de l'accès inégal aux richesses.

« Comment trouver de l'argent liquide ?
Qui peut me l'octroyer ? Personne.
As-tu vu un grippe-sou qui cautionne
l'urgence de son prochain sans intérêt ?
Souvent on est contraint ici-bas lorsqu'on est fauché
de constater les dégâts voire même de hocher
sa tête en guise d'accepter
qu'on est bien aux prises à une précarité.
L'argent nous polarise.

17. J. C. Scott, *La domination et les arts de la résistance. Fragments du discours subalterne*, Paris, Éditions Amsterdam, 2008.

Titre à venir

Puisque, pour l'avoir c'est clair que,
certains courent des risques.
Même si on sourit à Kage Pro [studio] pour un disque
ce n'est qu'à cause du fric.
Avec que dalle, on est statiques,
l'argent hausse le moral,
quelle que soit sa provenance.»
New Skool, «Si j'avais d'la monnaie», *Mémoire Vive*,
Compilation produite par Didier Ping, 2001.

«Aux choses du pays: GSM, grosses voitures.
Costume cravate, sous le soleil de la conjoncture.
Agnangoulé! Pays riche, peuple pauvre.
Comble des combles: comme un dread locks chauve. [...]
Les CFA s'absentent, les bouches augmentent.
La tendance est à la politique du ventre.
Combien de maquis sentent la mort lente.
Ici l'argent rentre, là-bas l'argent manque. [...]
Aux choses du pays. Pense à la jeunesse west.
Au chic, au choc, au chèque. Aux descentes de la James [police]
Aux sœurs qui se respectent, s'il en reste quelques.
À la jet 7, Aux vampiristes, Aux frères en Christ,
À la chasse mystique. Oh, Lord! Aux choses du pays.
À la génération pédéraste qui l'envahit.
À toutes les fonctionnaires du bord de mer [prostituées].
Au caractère sexy des succès scolaires.»
Movaizhaleine, «Aux choses du pays», *Mission Akomplie*,
Zorbam Productions, 2001.

Alors que Krash le Grav' K du groupe New Skool use de la première personne pour dresser l'autoanalyse de ses désirs d'ascension sociale et des compromissions qu'ils entraînent, le duo Movaizhaleine se positionne en témoin critique des dévoiements de ses contemporains, déplorant les «vices» qui naîtraient d'une situation de captation des ressources par les plus riches. Les uns comme les autres traduisent le dépit des laissés-pour-compte de la «rénovation», des cycles d'ajustement structurel et des démocratisations manquées, et se font les témoins (à charge) des écarts vis-à-vis de la morale qu'ils induisent, dans le domaine des échanges économique-sexuels pour les femmes, de l'homosexualité pour les hommes¹⁸. Avant que les rappeurs africains ne s'imposent comme des

18. La réprobation des pratiques homosexuelles est plus amplement discutée dans un article publié dans *Politique africaine* en 2012 et dans l'article de Mahéba Tonda inclus dans ce dossier; je ne la développe donc pas ici. Voir A. Aterianus-Owanga, «"L'émergence n'aime pas les femmes!" Hétérosexisme, rumeurs et imaginaires du pouvoir dans le rap gabonais», *Politique africaine*, n° 126, 2012, p. 49-68.

fers de lance d'une éthique du businessman entrepreneur¹⁹, ce sont avant tout en tant qu'« entrepreneurs de morale²⁰ » que certains de ses artisans marquent leur présence dans le paysage culturel et médiatique.

Cette grille de lecture normative partagée dans l'espace public rejoue une rhétorique, classique dans le hip-hop, induisant une division entre un « eux » et un « nous » pour distinguer les jeunes des *mapanes* des privilégiés du système Bongo, des autorités et des « grippe-sous » politiques. Cette opposition ne signifie pas que les désirs d'ascension sociale et d'accès aux circuits de la redistribution *via* la musique ne soient pas déjà présents chez certains de ces rappers, mais la relative disqualification de ce genre le situe dans un hors-jeu des espaces de l'animation culturelle et des possibilités d'accès aux circuits de la redistribution développés autour des genres musicaux précédents.

Cet étiquetage du rap comme genre dédié à la chronique sociale et à des narrations réalistes déplorant les dévoiements induits par la pauvreté est pour partie liée aux discours qui émergent alors à propos d'autres scènes de rap sur le plan international, notamment dans le rap français et américain, auxquels les rappers gabonais sont connectés à travers des échanges divers (magazines, albums de musique, télévision câblée et cassettes VHS, concerts occasionnels d'artistes étrangers). Les institutions culturelles locales et la diplomatie culturelle portée par l'Institut français (alors CCF) contribuent également à mettre en avant un idéal de chanson politique, plaidant la cause des déshérités du système, comme dans d'autres scènes naissant sur le continent²¹. Elles accueillent des artistes de rap d'autres pays, organisent des ateliers d'écriture, et favorisent l'essor d'un rap privilégiant la critique sociale ou la fusion avec les traditions locales.

L'émergence de cette scène rap des années 1990 découle aussi de l'action de certains entrepreneurs culturels (entendus ici comme acteurs indépendants du fonctionnariat et des institutions publiques), qui sont parfois eux-mêmes issus du milieu de la musique ou du domaine journalistique. L'un des groupes pionniers des années 1990, Siya Po'Ossi X, doit ainsi une partie de sa consécration à l'implication d'un technicien du son proche des réseaux du Centre culturel français (CCF), Stowell Dipakwett, qui se forme en management afin de doter les artistes hip-hop d'une structure de production constituée en association²².

19. D. Künzler, « "L'entrepreneur de lui-même" et les polyphonies politiques du rap kenyan », *Politique africaine*, n° 141, 2016, p. 77-97.

20. L'analogie entre rappers et entrepreneurs de morale est aussi employée par Abdoulaye Niang pour aborder le cas du Sénégal. A. Niang, « Constructions et expressions transculturelles du rap Galsen : analyse à partir des cas de Keur Gui Crew et Fou Malade » [en ligne], *Ethnographiques.org*, n° 40, 2020, <<https://www.ethnographiques.org/2020/Niang>>, consulté le 6 janvier 2024.

21. A. Cuomo, « Les conflits de l'authenticité : dynamiques relationnelles et spatialités dans la scène rap underground de Ouagadougou (Burkina Faso) », *Volume !*, vol. 17, n° 2, 2020, p. 45-59.

22. O. Barlet et S. Dipakwet, « De quoi les artistes peuvent-ils vivre ? » [en ligne], *Africultures* (blog), 31 décembre 1998, <https://africultures.com/de-quoi-les-artistse-peuvent-ils-vivre-621/?utm_source=newsletter&utm_medium=email&utm_campaign=543>, consulté le 4 novembre 2023.

Titre à venir

Plus ou moins dans le même temps, c'est dans le studio d'un autre entrepreneur d'origine camerounaise, Georges Kamgoua, qu'enregistrent la plupart des rappeurs des années 1990 (le studio Kage mentionné dans le morceau ci-dessus). La production et la diffusion de ces œuvres à teneur critique dans les nouveaux circuits de diffusion médiatique émergent ainsi sous l'impulsion d'entrepreneurs qui profitent de l'ouverture constitutionnelle et techno-médiatique pour se soustraire aux mailles du contrôle institutionnel et faire fructifier ce nouveau secteur.

L'affirmation de ce genre indépendant des parrains du PDG et de son esthétique du *mapane* passe ainsi largement par le relais d'une classe d'entrepreneurs qui insèrent les rappeurs dans le paysage médiatique et développent une économie parallèle autour de la mise à disposition de leurs studios. L'émergence de cet art de la critique n'est pas seulement le produit d'une propension intrinsèque du rap à privilégier le traitement des débats de société ou d'une dynamique endogène qui annihilerait soudainement la peur de s'engager face à un régime répressif. L'essor de groupes engagés apparaît plutôt comme la résultante d'un faisceau d'acteurs, de technologies et d'institutions qui convergent dans la mise à profit de nouveaux outils médiatiques à des fins de consolidation d'espaces d'expression alternatifs.

PRÉLIMINAIRES KOUNABÉLISTES ET ENTRÉE EN CRISE SOUS ALI BONGO

L'essor de l'expression « kounabélisme » et des tournures accusatoires dont elle témoigne est le résultat d'une période spécifique de l'histoire des relations entre musique et politique au Gabon, qui se cristallise autour de l'arrivée au pouvoir d'Ali Bongo en 2009. Cette élection marque un point d'orgue dans l'introduction de mécanismes de cooptation des rappeurs dans la communication politique qui débute en réalité au cours des années 2000. Alors que le hip-hop inonde l'espace public, que les grands shows populaires financés par les entrepreneurs des années 1990 rassemblent les foules, le nouveau millénaire signe le début d'un entrelacement croissant entre la production hip-hop et les circuits de cooptation clientélistes des élites. À partir de 2003, de nouveaux labels et projets musicaux financés par des ministres et des proches de la famille présidentielle voient le jour. À l'instar du label Eben, ils se démarquent par la qualité de leurs vidéoclips, de leurs instrumentaux et de leurs dispositifs de communication, ainsi que par la mise en avant de thématiques festives, de l'ostentation des bling-bling, d'une hexis masculine gangster, et l'affirmation décomplexée d'une quête de thésaurisation entrepreneuriale, en rupture apparente avec les chroniques sociales désabusées de la génération précédente. Ces labels s'avèrent rapidement liés à des mécènes qui financent la création de nouveaux studios d'enregistrement, au premier rang desquels le Trésorier Payeur du Gabon pour le cas d'Eben (TPG).

Avant que le terme kounabélisme ne soit apposé, un clivage se dessine ainsi au sein de la scène hip-hop entre les rappeurs « entrepreneurs de morale », dont la position dans le champ musical repose sur une distanciation vis-à-vis des élites, et les artistes de ces labels, qui saisissent les opportunités de carrière permises par ces nouveaux parrains fortunés. Cette logique de patronage du hip-hop atteint son point culminant lors de la campagne de 2009. Les rappeurs ne sont plus seulement bénéficiaires de discrets soutiens pécuniaires provenant des élites, mais positionnés en première ligne dans la production d'œuvres et de concerts de campagne, marquant l'intégration du rap dans la routine de l'animation culturelle. C'est à cette rupture que Lord Ekomy Ndong donne une texture discursive, par l'expression oxymorique « groupes d'animation hip-hop ».

On ne s'attardera pas ici sur les espoirs déçus du projet d'émergence d'Ali Bongo suite à cette élection, ni sur le resserrement autoritaire que sa gouvernance engendre. Il faut toutefois noter combien son arrivée au pouvoir conduit à une ferme reprise de contrôle sur le secteur culturel et médiatique. À partir de 2009, les recrutements d'artistes dévoués à sa cause à des postes politiques (dont le rappeur Massassi, qui franchira les échelons de la hiérarchie du PDG, jusqu'à devenir ministre de la Culture et des arts en janvier 2023) se conjuguent avec la création d'antennes qui monopolisent les secteurs de la communication et du spectacle. Les structures privées, les festivals et les antennes médiatiques indépendantes sont anémiés et disparaissent progressivement. Parallèlement à cela, divers artistes étiquetés dans le rang des contestataires prennent les routes de l'exil et de l'expatriation, particulièrement après 2016. C'est le cas des rappeurs Saïk1ry, Keurtyce E., Kôba, qui produisent tous trois en 2016 des chansons dénonçant les échecs de la politique d'Ali Bongo ou les exactions perpétrées pour imposer sa victoire. Le clivage entre adversaires et partisans d'Ali Bongo et la rancœur des premiers à l'égard des seconds atteignent leur paroxysme lors de cette réélection de 2016 et de la répression qu'elle entraîne²³. La grave crise postélectorale qui s'ensuit met à l'arrêt les activités musicales durant plusieurs mois, alors que la société civile souffre d'une économie déjà rendue exsangue par la chute du prix du pétrole en 2014.

Au cours de ce second septennat, la dégradation marquée des conditions de vie, les fuites de l'économie dans les holdings, la chute des emplois des jeunes et l'augmentation de la criminalité surviennent simultanément à une croissance sans précédent de la couverture numérique et de l'accès aux technologies de diffusion musicale. Smartphones, caméras et appareils photos numériques, expansion des réseaux sociaux TikTok, Facebook ou WhatsApp, diffusion de la musique *via* YouTube : ces outils suscitent l'éclosion de toute une série de nouveaux acteurs et initiatives dans le domaine médiatique et musical. Ils s'imposent

23. Voir notamment A. Aterianus-Owanga et M. Debain, « "Demain, un jour nouveau ?" Un renversement électoral confisqué au Gabon », *Politique africaine*, n° 144, 2016, p. 157-179.

Titre à venir

à la fois comme la caisse de résonance de la critique anti-kounabéliste et le levier d'imagination de nouvelles économies morales de la musique.

CRÉATIVITÉS NUMÉRIQUES EN TEMPS DE CRISE : NTCHAM, « FISCALITÉ » ET BANDITISME

C'est paradoxalement à partir de 2016 que la scène musicale connaît un regain d'émulation, en partie lié à la création de médias digitaux dédiés aux hip-hop et aux musiques urbaines, avec des sites internet, des Web TV et des pages Facebook discutant de l'actualité culturelle et musicale (XXLaumic, Gardien du hip-hop gabonais, Waze music, BweliTribe), ou des plateformes de distribution numérique locale (Gstore, Atanga-store, Ozik). Ces médias sont le plus souvent créés par de jeunes entrepreneurs, parfois eux-mêmes issus du milieu hip-hop. Comptant plusieurs dizaines de milliers d'adhérents, ils deviennent un vecteur de prédilection au travers desquels des rappers diffusent leurs œuvres, en s'autonomisant ainsi des médias télévisuels et radiophoniques classiques qui procédaient à des sélections excluant souvent les musiciens contestataires ou ceux n'atteignant pas des critères de qualité « professionnelle ». Cette transformation n'est évidemment pas spécifique au champ musical ; elle fait écho à la popularité croissante des humoristes, des influenceurs et des activistes officiant sur les réseaux sociaux. Comme Stéphane Zeng et l'œil de la Nasa (dit « Badecon en Chef²⁴ »), plusieurs activistes exercent depuis la diaspora, s'imposant comme des commentateurs et des « analystes » de l'actualité politique. À la différence de précédents médias sous surveillance, ils se spécialisent dans la révélation des « dossiers » de la présidence et de ses acolytes, y compris les frasques des célébrités du microcosme librevillois entretenant des accointances avec le système.

Au-delà des sphères de discussions et d'informations générées autour des plateformes digitales, ce sont en réalité tous les rouages de la production musicale et audiovisuelle qui se modifient avec le développement du digital. Un nombre croissant d'artistes et d'entrepreneurs se dotent de matériel informatique et de caméras vidéo, conduisant à une extension du domaine du vidéoclip, érigé en vecteur déterminant de la consécration. La musique se consomme désormais *via* les smartphones, se partage sur WhatsApp, se regarde sur YouTube, se co-construit *via* des challenges sur TikTok, s'achète au travers des plateformes de streaming locales ou se télécharge par le biais des sites pirates. Ce contexte de crise et ces outils digitaux concourent à l'apparition d'un nouveau genre musico-chorégraphique, qui cristallisera en 2023 une grande partie des accusations de kounabélisme : la ntcham (parfois aussi orthographié tcham).

24. « Bande de con » est une injure très répandue au Gabon, qui tend à être prononcée « badecon ».

La ntcham émerge au début des années 2010, en tant que danse inspirée des gestuelles des bandits qui règnent dans les bas quartiers et la prison centrale de Libreville. Les premiers adeptes de cette danse s'accordent pour construire un récit des origines au sein de l'univers carcéral, avant qu'elle se répande dans les quartiers, les lycées et les snackbars de Libreville²⁵. Dans le sillage d'une série de danses urbaines des années 2000, dont elle s'inspire en partie – comme le jazzé, le bolo ou le ndem –, la ntcham évoque par ses gestuelles l'univers du banditisme : braquage, bagarre, vols à l'arraché, jeu de machettes ou rixes dans les bars et les lieux de fête. Elle est vite identifiée comme la danse des « *bangandos* », ces bandits de Libreville qui s'affirment comme les « *ndoss* » (chefs) des bas quartiers et à qui revient depuis longtemps la paternité des expressions de l'argot populaire ou des danses urbaines. La danse fait rapidement l'objet d'une ferveur populaire, suscitant cette même fascination teintée de peur qui auréole les bandits urbains et les nouvelles figures de la transgression²⁶. Cette diffusion survient de façon simultanée à la montée en puissance de l'exercice des challenges en ligne, auxquels les artistes de rap et de musiques urbaines ont recours pour populariser leurs morceaux. En 2014, la chanson de J-Rio « Sors ça » fait l'objet d'un challenge en ligne qui suscite une émulation. Le vidéoclip du morceau et les scènes de ntcham qu'il combine comptabilisent 1,4 million de vues, une première à une époque où les musiques gabonaises peinent à rencontrer une audience internationale et un nombre de vues rivalisant avec ceux des géants ivoiriens, ghanéens ou nigériens.

Étant au départ un phénomène lié à la danse, la ntcham se dote progressivement d'une griffe sonore, grâce à l'œuvre de concepteurs musicaux : ils créent des instrumentaux s'inspirant des sonorités électroniques de l'afrobeats et accélèrent les BPM en multipliant les breaks pour stimuler la créativité des danseurs. Bien que la ntcham en tant que danse soit médiatisée par le canal de chanteurs R&B comme J-Rio, son expansion et son affirmation comme genre musical surviennent dans un second temps, par le biais d'artistes aux esthétiques bien plus transgressives se concentrant sur la narration de la criminalité dans les *mapanes*. C'est d'abord Don'zer qui esquisse en 2016 certains de ses traits caractéristiques, en sortant un titre nommé « Goudronnier²⁷ ». Il y célèbre le « *sense* » (intelligence) de la rue et décrit comment les braqueurs du quartier Akébé et d'autres arrondissements de Libreville survivent grâce à la « fiscalité », l'art de « prélever » leurs revenus par le vol et la débrouille dans l'illicite. Célébration festive et enivrante de la brutalité du quotidien et des stratégies de « *fala* » (recherche ou combat pour

25. Voir la série documentaire réalisée par Fallone Endambo Makata, en ligne à l'adresse suivante : <<https://tromatix.com/index.php/2020/05/12/fallone-endambo-makata-en-immersion-dans-le-monde-de-la-ntcham-au-gabon/>>, consulté le 31 mai 2024.

26. L. Michelutti et D. Picherit, « Le bandit et ses mythes. La production collective du charisme violent » [en ligne], *Terrain*, n° 74, 2021, <<https://journals.openedition.org/terrain/21028>>, consulté le 31 mai 2024.

27. Don'zer, « Goudronnier », <<https://www.youtube.com/watch?v=iuEk-pV3nu8&list=RDMM&index=29>>, consulté le 31 mai 2024.

Titre à venir

quelque chose, en premier lieu l'argent) par la « *cha* » (vol à l'arraché), le morceau et d'autres qui s'ensuivent propulsent la ntcham au rang de nouvelle traduction esthétique des pratiques des « *bangandos* » (bandits) de Libreville.

Dans le sillage de Don'zer, beaucoup de jeunes hommes se font connaître à partir de 2020 en diffusant des morceaux souvent enregistrés sur leurs téléphones, sous forme de « *cover* » (reprise) de sonorités nigérianes en vogue. Parmi eux, L'Oiseau Rare gagne en notoriété durant le confinement *via* des vidéos sur Facebook, alors qu'il sort de prison. Originaire de la Sorbonne (quartier de Libreville connu pour son haut taux de criminalité), il parvient progressivement, grâce au soutien de mécènes sur qui je reviendrai plus bas, à enregistrer des morceaux en studio, jusqu'à devenir l'un des artistes les plus plébiscités et écoutés au Gabon de 2021 à 2023²⁸. Avec des sons comme « En bandit²⁹ », il relate l'omniprésence de l'illicite, non seulement dans les pratiques des *bangandos*, mais aussi chez les jeunes filles, les lycéens, les profs ou les pasteurs, qui contrent la galère en « *djiguant* » (régnant) en bandit. Il dépeint un tableau ironique du banditisme comme pratique répandue chez l'ensemble des citadins, pour tourner à leur avantage la circulation des devises (« tout le monde vit en bandit »):

« Se lève le chap [tôt], brosse les dents, sort du mapane,
 Tamponne le kass [croise la victime], prend le sac, rentre au mapane.
 Arrive au bink's [repère], plie le joint, tue le mapane.
 Mais ça, c'est quelle vie? En bandit!
 L'O.C.L.A.D [Office central de lutte anti-drogue] qui arrive, tamponne le ndoss en train de
 dayer [fumer du cannabis].
 Ça compte l'argent du sac qu'il vient à peine de mayer [voler].
 Ça lui tayam les dos [prend l'argent], les calls [téléphones] et tous les djoudjous [choses
 de valeur], maintenant c'est qui le mougou [nul, loser]?
 [...]
 Premier ministre quatre millions de salaire
 Les élèves go au sky [école], les profs qui n'ont pas de salaire
 C'est ça la galère, c'est ça le malheur
 Mais on va vous dire quoi? C'est vous qui djiguez [régnez]... en bandit.
 Tu l'as croisée en boîte et tu l'amènes en case.
 Quand tu lui sors la botte, elle, elle te sort la phase:
 à six heures du matin, ton call n'est plus là, elle n'est plus là, ton argent aussi n'est plus là :
 c'est en bandit!

28. On pourrait ici s'interroger sur les étalons de définition de la notoriété. Je préciserai simplement que jusqu'en août 2023, date à laquelle ses comptes YouTube et autres réseaux sociaux ont été fermés (en réponse aux attaques anti-kounabélistes), L'Oiseau Rare comptabilisait plusieurs millions de vues pour ses morceaux, qu'il avait été invité dans des spectacles internationaux, et qu'un relatif consensus s'établissait dans les médias et les discussions entre amateurs pour reconnaître qu'il représentait l'artiste suscitant probablement le plus d'engouement lors de ses apparitions publiques.

29. L'Oiseau Rare, « En Bandit », <https://www.youtube.com/watch?v=_vTJTtUIWpU>, consulté le 31 mai 2024.

Elle sort avec le père et elle couche avec le fils,
elle n'a pas de remord, elle est saine d'esprit,
au nom du père et du fils et du saint esprit.
[...] Le pays glisse et l'argent tombe,
les ministres volent, les bandits braquent, le prési' craque,
Les ngang-mans nakent [policiers vont au bar],
nous on fume le dak [cannabis].»

Quoi qu'ils adoptent des styles qui épousent les esthétiques de leur époque (dont la trap) et entretiennent une proximité plus étroite avec les sphères du banditisme, on voit ici combien ce genre poursuit le travail de description réaliste du quotidien du *mapane*, et la mise en évidence satirique ou désabusée des contorsions des mœurs qu'il entraîne, ce dont les rappeurs avaient fait leur marque de fabrique.

Ici encore, il est évident que la montée en puissance de ces artistes dans les habitudes d'écoute des jeunes, les lieux de fête et les médias en ligne trouve en partie sa source dans un accès accru à de nouveaux outils de création et de diffusion musicale. Mais leur popularisation au-delà des cercles de Facebook et leur accès à des outils perçus comme des marqueurs de professionnalisation musicale (studios d'enregistrement et tournage de clips) reposent aussi en grande partie, particulièrement pour la génération d'artistes émergeant après 2020, sur l'intercession d'entrepreneurs digitaux et de mécènes d'un nouveau type. Il est intéressant de s'attarder sur leurs profils car ils sont déterminants dans l'évolution des relations entretenues avec le pouvoir et des économies morales des artistes urbains durant le second septennat d'Ali Bongo.

L'un d'entre eux, Sean Bridon, est un chanteur de R&B reconverti dans la production de vidéos humoristiques monétisées sur Facebook, au travers desquelles il aurait bâti un empire numérique, cumulant plusieurs millions de *followers*, des milliards de vues et, d'après les vidéos qu'il met savamment en scène, des bénéfices à 9 chiffres. Il se lance par la suite dans la production musicale et le parrainage d'artistes reconnus de ntcham et d'afropop gabonaise, à l'instar d'Eboloko, de Fetty Ndoss ou d'Emma'a. Apparaissant dans de nombreux vidéoclips – au travers de dédicaces ou d'apparitions directes –, il se distingue par les cadeaux mirobolants dispensés à certains poulains de son écurie, mais aussi par les « dons » qu'il fait à près de 150 artistes et médias gabonais en 2022, distribuant des chèques atteignant le million de francs CFA³⁰. L'opération est lancée à un moment où la question des droits d'auteur et du statut des artistes n'est pas résolue, et où peu d'entre eux perçoivent un revenu fixe.

Cette généreuse entreprise se démarque de précédents soutiens apportés par des mécènes, d'abord parce que ces derniers tendaient à opérer de façon discrète

30. A.-I. Mussavu, «Lancement du programme "Fais briller ton étoile" par la Sean Bridon music & Cie» [en ligne], *Gabon Review*, 1^{er} novembre 2022, <<https://www.gabonreview.com/lancement-du-programme-fais-briller-ton-etoile-par-la-sean-bridon-music-cie/>>, consulté le 31 mai 2024.

Titre à venir

et officieuse, alors que l'acte généreux de Sean Bridon fait l'objet d'une importante médiatisation³¹. En outre, alors que les mécènes d'autrefois tendaient à coupler leur succès dans les affaires avec une complicité (plus ou moins officieuse) avec les élites politiques, le succès de Sean Bridon semble à première vue extérieur aux mannes du pouvoir et serait né de l'entrepreneuriat digital. Si des mystères demeurent concernant la source principale de ses revenus et si des artistes que j'ai interviewés dévoilent la nature fictionnelle d'une partie du mythe de l'entrepreneuriat qu'il propage, sa distance vis-à-vis du PDG et de la famille présidentielle est en partie confirmée lors des élections de 2023, où Sean Bridon ne prend officiellement aucune position et garde le silence.

La seconde figure emblématique des reconfigurations du parrainage musical se fait appeler le Roi Béni, et renvoie à une tout autre configuration d'articulations entre univers digital, élites et musique. Au cours des années 2022 et 2023, les références au Roi Béni abondent dans les morceaux d'artistes de ntcham, au premier rang desquels L'Oiseau Rare, Général Ithachi et Pablito Traducteur, qui louent la générosité de leur sponsor, « la source intarissable » de leurs productions. Les fans de musique découvrent par la suite, entre autres *via des lives* d'activistes comme le Badecon en Chef (cité plus haut), que le Roi Béni est un ancien détenu de la prison centrale qui s'est enrichi grâce au trafic de cigarettes et de marchandises intra-muros, dont il était devenu le tout-puissant négociant. D'après les récits qui circulent dans la ville et sur les réseaux à son propos, c'est une fois sorti de prison qu'il aurait fait fortune dans les affaires, s'érigeant en rouage clé du trafic de drogue dans la capitale. S'affichant fréquemment au volant de ses voitures lors de ses interventions sur les réseaux, il devient le pourvoyeur de moyens de production (clips et enregistrements en studio) de différents artistes en herbe et fait l'objet de rumeurs rappelant la volubilité des imaginaires en jeu autour des nouvelles figures de la réussite³². En 2023, le Roi Béni lance un concours visant à sélectionner la meilleure chanson de soutien au candidat Ali Bongo et affiche son ralliement au PDG en battant campagne dans les quartiers pour l'élection. Cette allégeance est perçue comme la confirmation de la rumeur selon laquelle il serait l'un des émissaires de Nouredin Bongo Valentin en matière de trafic de drogue.

Comme on le voit avec Sean Bridon et le Roi Béni, l'expansion du numérique accompagne l'essor de nouveaux mécènes et entrepreneurs. Artistes sous influence et chantres des nouvelles figures de la réussite, les artistes de ntcham collaborent avec et bénéficient des conseils ou des mannes financières de ces entrepreneurs, bandits et activistes du Net. Loin d'être le pur produit de nouveaux moyens de consécration nés avec les réseaux sociaux, leurs trajectoires

31. Ceci n'est pas sans rappeler les pratiques ivoiriennes de distribution d'argent popularisées par les icônes du coupé-décalé comme Douk Saga, et qui ont depuis longtemps essaimé leur art du « farottage » dans les habitudes nocturnes festives d'autres villes africaines, Libreville comprise. Sur ce sujet, voir la dernière partie de mon article.

32. R. Banégas et J.-P. Warnier, « Nouvelles figures de la réussite et du pouvoir », *Politique africaine*, n° 82, 2001, p. 5-23.

de réussite s'entrelacent avec des carrières d'entrepreneuriat où se croisent les réseaux locaux et globaux de l'illicite et du trafic de drogues, les circuits de détournement orchestrés par les élites et les réseaux de la production musicale, le tout formant de nouvelles «économies politiques criminelles³³», à l'intersection entre le public et le privé, l'étatique et le non-étatique.

Du fait de ces accointances et de son apparente célébration du banditisme, l'essor fulgurant de la *ntcham* n'est pas sans éveiller des résistances au sein de la scène musicale existante, de certains médias et des audiences. Ces derniers expriment leurs inquiétudes face à la teneur outrancière des morceaux, appréhendés comme un éloge de la criminalité. En effet, alors que Donz'er cité plus haut glorifie la consommation des *kobolos* (terme d'argot désignant le Tramadol), L'Oiseau Rare clame avec nonchalance son habitude d'«allumer son speed» (fumer un joint) en toute situation, tandis que Waza No Limit n'hésite pas à raconter ses expériences passées dans le braquage, s'affichant machette à la main dans certains vidéoclips³⁴. La *ntcham* offre ainsi un reflet déroutant et euphorisant à l'omniprésence de la consommation de drogues dures, des braquages et des vols à l'arraché, de la routinisation des échanges économique-sexuels des jeunes femmes, de la sexualité non-protégée ou de l'escapisme par des états modifiés de conscience. Cette musique ne saurait évidemment être réduite à cela. En parallèle des descriptions crues de la violence, des crimes et du goût pour la drogue, une grande partie des récits, des fictions et des scénarios que les *ntchameurs* composent prônent des valeurs qui structurent la vie des bas quartiers, autour du travail, du respect des grands et de la famille, ou des codes de l'honneur, dans le prolongement de la chronique sociale des *mapanes* qu'avaient élaborée les rappers avant eux.

Dans les critiques formulées à son encontre, par des rappers notamment, c'est également son degré d'authenticité et de localité qui est mis en doute, du fait de la prégnance des reprises dans le répertoire des *ntchameurs* : nourris de l'écoute et de la copie des titres de l'artiste ghanéen Shatta Wale et d'autres stars nigérianes, ils traduisent et réinventent – non sans malice et créativité – les contenus de l'afrobeats pour aborder les réalités de leurs quotidiens³⁵. La surproductivité et la faible qualité des enregistrements audio de certains morceaux contribuent aussi à la mise en doute du professionnalisme de ces artistes, propulsés au rang de stars en quelques clics. Finalement, c'est l'identité musicale même de la *ntcham* qui est questionnée dans les débats en ligne, les *lives* Facebook de rappers, et les émissions de radios ou les médias hip-hop gabonais : la *ntcham* constitue-t-elle un genre musical en tant que tel ? Peut-elle être apparentée au rap ? Son pas de côté par rapport aux sentiers thématiques et aux entreprises moralisatrices

33. L. Michelutti et D. Picherit, « Le bandit et ses mythes... », art. cité.

34. Waza No Limit, « Paparazzi (Clip Officiel) », <https://www.youtube.com/watch?v=nAOF98Xem0s&list=RDGMEMHDXyb1_DDSgDsobPsOFxpA&index=20>, consulté le 3 juin 2024.

35. L'Oiseau Rare, « Infidèle », <https://www.youtube.com/watch?v=9yVqVpOCxss&ab_channel=AfricaTempo>, consulté le 31 mai 2024.

Titre à venir

tracées par les rappeurs l'empêcherait-elle d'en être une des ramifications? Ne serait-elle pas finalement le produit le plus abouti du travail d'adaptation du hip-hop à des esthétiques et des réalités locales? À la différence du rap, cet embryon d'afropop à la gabonaise cumule quoi qu'il en soit des sommets de vues sur YouTube, s'inscrivant dans le sillage d'autres succès panafricains comme l'afrobeats et l'amapiano.

Les débats autour de ces questions sont court-circuités par l'élection d'août 2023 et par la participation d'une majorité des artistes de ntcham (à l'exception de Don'zer) aux shows de campagne d'Ali Bongo. Cette implication engendre une résurgence explosive de la fustigation du kounabélisme, faisant des ntchameurs la cible d'une campagne moralisatrice à l'encontre du système de patronage du PDG.

LES NOUVEAUX « KOUNABÉLISTES EN CHEF » : GRANDEUR ET DÉCADENCE DE LA NTCHAM EN 2023

En juillet 2022, L'Oiseau Rare figure parmi les artistes invités d'un concert inscrit sous le haut patronage d'Ali Bongo. Les critiques déferlent, notamment en ligne, dénonçant la corruption du message du chanteur, dont la légitimité et la popularité se sont construites sur une esthétique musicale profondément ancrée dans la réalité et les revendications des *mapanes*. En sus de la trahison des valeurs et des souffrances des classes précaires, L'Oiseau Rare se voit remis en question en raison de ses origines guinéennes et de ses allégeances opportunistes à différents activistes en ligne et mécènes (Badecon en Chef et le Roi Béni). Il justifie cette participation lors d'un entretien diffusé en ligne :

« Nous, on danse. Moi je ne suis pas là pour juger les problèmes entre x et y. Ceux qui parlent, ils sont aux Pays-Bas, ils sont avec leur femme blanche ; moi, j'ai ma mère à nourrir³⁶. »

L'année suivante, quelques mois avant la campagne, L'Oiseau Rare et plusieurs autres artistes de ntcham comme Eboloko, Fetty Ndoss et E.J. s'engagent auprès d'Ali Bongo, à travers des chansons de soutien et des concerts de campagne. Ils sont immédiatement conspués pour leur soutien à un système prédateur, fautif de plonger les Gabonais dans le dénuement et la criminalité, de piller insolemment les caisses de l'État, d'abuser de la santé défaillante d'un président qui s'apprête à réitérer le passage en force criminel déjà opéré en 2009 et en 2016. Davantage que l'examen du contenu et l'appréciation esthétique des morceaux (les artistes de ntcham demeurant les plus écoutés), la dénonciation du

36. Extrait d'une interview de L'Oiseau Rare par un youtubeur nommé Désiré Benoît, 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=lqOq9DuwLGA&ab_channel=D%C3%A9sir%C3%A9Beno%C3%AEt>, consulté le 3 janvier 2024, extrait cité à 10'13.

kounabélisme des ntchameurs marque du sceau de la souillure, de la honte et de l'indignité ceux qui affichent leur présence dans le cadre de la campagne du PDG et qui « mangent l'argent » d'un pouvoir honni.

Ces critiques anti-kounabélistes sont dans un premier temps émises par une frange minoritaire d'artistes, de fans et d'activistes numériques qui prennent eux-mêmes soin de garder leur distance vis-à-vis des spectacles de campagne, quitte à subir les menaces d'arrestations, les pressions et les privations que cela induit. La rumeur reste peu audible dans le champ des médias officiels, et en partie ignorée par les artistes dits « kounabélistes », convaincus de la victoire à venir du PDG et de la rationalité du choix privilégié. Certains, comme le faisait L'Oiseau Rare plus haut, répondent aux salves de réprimandes par des interventions sur la toile, où ils rappellent la prééminence de l'argent en jeu lorsqu'il est question d'inscrire ses enfants à l'école, d'investir dans les constructions ou de nourrir ses parents. Les cachets et la connexion aux circuits de redistribution monétaire priment.

Pourtant, lorsque le gouvernement d'Ali Bongo est renversé le 30 août 2023, la dénonciation du kounabélisme devient soudainement la nouvelle parole légitime dans les médias publics, les spectacles culturels et les réseaux sociaux. À peine Ali Bongo est-il destitué du pouvoir que la dénonciation des artistes affiliés au PDG s'intensifie, en même temps que la parole se libère ; les fustigations sur Internet ne sont plus l'œuvre de quelques activistes ostracisés, d'entrepreneurs de morale minoritaires et en partie muselés par des médias acquis à la cause du PDG, ou d'une masse d'anonymes dans les quartiers. Elles s'insèrent dans les conversations d'une somme d'internautes, de médias officiels et de citoyens qui répercutent leur colère à l'encontre des émissaires de la présidence en direction de ses chantres les plus célèbres et de ceux qui ont ouvertement consommé ses biens. La vague anti-kounabéliste qui explose en septembre 2023 rend ainsi audible l'ampleur de la division, de la rancœur et de la colère sourde qui scindaient depuis plusieurs années les sphères musicales (et la société civile) ; elle ouvre la voie à une montée en puissance de la croisade pour la refonte des économies morales sous le nouveau régime.

« KOUNABÉLISTES À PERPET' » ? DU PILLAGE ET DU CYNISME COMME RAPPORT À L'ÉTAT GABONAIS

À partir d'août 2023, l'arrivée au pouvoir du CTRI (Comité pour la transition et la restauration des institutions) et du général Oligui Nguema entraîne une recomposition rapide des cercles de la musique, qui se traduit dans les événements culturels, dans les échanges en ligne, les nominations, autant que dans les morceaux de musique. On peut retrouver dans ces ajustements les trois différents types d'économies morales examinées au fil de mon article.

Dans une première frange de ce secteur culturel, l'arrivée au pouvoir du CTRI conduit à une reconfiguration immédiate du discours en faveur du nouveau

Titre à venir

chef, le culte de la personnalité et les démonstrations d'allégeance se transférant mécaniquement en faveur des nouveaux projets politiques amenés par le CTRL. Lorsque je reviens au Gabon en décembre 2023, j'assiste ainsi à une grande cérémonie culturelle (les Kotas Awards), présidée par l'un des plus fervents soutiens à Ali Bongo (Hercule Nze Souala, mentionné dans l'une des définitions épigraphes de cet article). Pour cette édition inscrite sous le signe du changement, la soirée de gala arrose ses spectateurs de champagne et de paillettes, mais entonne aussi des injonctions au retour aux sources et à la rénovation, afin d'accomplir l'«essor vers la félicité» si fréquemment loué depuis le 30 août 2023 (en référence à l'hymne national du Gabon). Le discours introductif et les interludes de l'événement sont ponctués de panégyriques dédiés à la «libération» du Gabon par le CTRL, et les remises de prix plébiscitent les artistes ou les personnalités qui s'étaient tenues à distance du régime Bongo, comme Don'zer pour la ntcham ou Badecon en Chef dans le domaine des influenceurs. Le titre de l'homme de l'année est solennellement décerné au président de la Transition, Brice Clotaire Oligui Nguema. Comme Hercule Nze Souala au travers de cette soirée, une partie des acteurs du monde de la communication et de la culture font ainsi volte-face et transfèrent leurs modes d'obédience et de propagande politique vers les nouveaux dépositaires du pouvoir, afin de s'assurer de continuer de bénéficier de ses bienfaits. Taxés de kounabélisme sur les réseaux et les discussions entre artistes (dont beaucoup boycottent la soirée), ces acteurs culturels sont accusés de renouveler les mécanismes de l'aliénation et du culte de la personnalité qui faisaient le succès d'Omar Bongo.

Dans d'autres franges du monde culturel et dans les discussions entretenues avec des acteurs du milieu hip-hop de Libreville, l'alternance éveille des espoirs et un effet de libération, mais c'est la prudence et l'observation qui priment. Ces acteurs misent en premier lieu sur le maintien de la position indépendante qu'ils s'étaient efforcés de forger. En retrait des propositions de postes, ils prolongent cette économie morale basée sur l'entrepreneuriat, l'interconnexion en réseau, la négociation modérée avec certaines institutions culturelles et la mise à distance des partis politiques pour conserver une position relativement autonome vis-à-vis des autorités.

Pris dans un mouvement incertain entre ces deux positions, plusieurs artistes de rap, qui constituaient auparavant des fers de lance de l'anti-kounabélisme, participent au dialogue national inclusif au printemps 2024, confirmant le processus de déplacement des positions dans l'échiquier des politiques de la culture. Comme Lord Ekomy Ndong, ces rappeurs se voient ironiquement mis en cause pour les formes de «néo-kounabélisme» contenues dans leurs repositionnements post-coup d'État et dans leur participation à divers événements chapeautés par le CTRL. Si elles visent des cibles changeantes entre la période PDG et le moment CTRL (en écho à des permutations inopinées), ces critiques survenant après quelques mois d'installation du nouveau gouvernement témoignent de la solidité de cette grille de lecture anti-kounabéliste et des frontières qu'elle produit

dans le champ culturel. Elle conduit à appliquer au nouveau régime la même attitude de suspicion et de rejet que celle qui prévalait face aux artistes profitant des systèmes de redistribution du PDG, et elle souligne, en creux, la continuité des pratiques de cooptation et d'embrigadement se dessinant.

Enfin, un dernier type d'économie morale qui se dessine est celle des ntchameurs kounabélistes, qui peut être décrite comme une éthique du pillage stratégique. En décembre 2023, deux artistes (dont un lauréat du prix dispensé par le Roi Béni en mars 2023, Mc Bright) font paraître un morceau dont la teneur ironique et le cynisme témoignent de certains soubassements de cette économie morale du pillage. Dans le vidéoclip, deux protagonistes (dont Mc Bright) vêtus de T-shirts « Ali pour tous » se pressent avec excitation dans les rues du *mapane*, galvanisés par les recettes obtenues grâce à leurs participations aux meetings du candidat; ils apparaissent ensuite captifs et blessés, entre les mains d'un groupe de jeunes du quartier qui ont transféré leur ire en violentant ces complices du système. On retrouve finalement les deux ntchameurs chantant face caméra, accompagnés par une foule de jeunes en liesse, en train d'ironiser sur la stigmatisation dont ils sont victimes en tant que kounabélistes. Ils « écartent la honte » en exhibant des enveloppes remplies d'argent reçues pour leurs participations aux meetings et en profitant des sommes accumulées en boîte de nuit, entourés de jeunes femmes dont les formes rebondies et les robes moulantes sont mises en évidence par des gros plans :

« Kounabéliste à perpet',
j'suis à gauche, j'suis à droite y'a la recette eh',
Pendant que tu bèles [manges] mon nom, j'ai déjà ma villa au PK 27 [périphérie de Libreville]
Ils me trouvent arrogant comme Bilie By Nzé [ex-Premier ministre d'Ali Bongo],
Ils veulent me minimiser
Les élections sont finies, mais les cachets des meetings sont là : on a économisé³⁷! »

Dans un article paru en 2021, Placide Ondo³⁸ parlait de pillage symbolique pour qualifier le rapport au président Ali Bongo qui se manifestait dans les rumeurs et les actes de langage. Ici ce n'est pas tant d'un pillage symbolique et rhétorique dont il est question que d'une pratique de « prélèvement », de « fiscalité » et de captation des ressources d'un État criminel qui est mise en place par les ntchameurs. Éloge ironique de l'opportunisme stratégique et de l'utilitarisme sans vergogne que les artistes kounabélistes déploieraient lors des campagnes, cette chanson rend compte d'une attitude revancharde qui consisterait, pour les déshérités du système, à inverser la captation des ressources et l'arrogance des

37. « Nock Nock », Petit Jésus feat Mc Bright, Produit par Inanga Business, novembre 2023, <https://www.youtube.com/watch?v=G-2NHE9XoLM&ab_channel=McBright>, consulté le 31 mai 2024.

38. P. Ondo, « L'irrévérence politique ou le pillage symbolique du chef de l'État gabonais », *Politique africaine*, n° 163, 2021, p. 107-125.

élites à des fins de survie et de succès personnel, que symbolisent la construction de villas, l'accès aux corps des femmes et à la vie festive nocturne.

Cette attitude peut être mise en parallèle avec les pillages et les blocages décrits dans la Côte d'Ivoire post-guerre civile, qui représentaient, « pour des générations qui s'estiment rejetées des circuits de production, un moyen d'exprimer leur rancœur³⁹ ». L'économie morale de la captation, du prélèvement et de la fiscalité des ntchameurs bricole sa réponse aux profits illicites engrangés par les acteurs du gouvernement à travers une attitude qui s'apparente aussi et surtout à celle des artistes du coupé-décalé, qui prélèvent leur butin (couper) avant de s'enfuir (décaler)⁴⁰. Dans son analyse des pratiques de dépense ostentatoire en jeu dans l'univers abidjanais du coupé-décalé, Muriel Champy décrit comment ce genre, en partie financé par le biais du cyber-scamming (les « brouteurs »), constitue un mode de revanche postcoloniale et d'inversion des inégalités du système capitaliste global⁴¹. À l'instar des chanteurs ivoiriens, les ntchameurs fabriquent leur assise dans l'espace public en jouant sur les imaginaires teintés de fascination, d'affection et de frayeur qui naissent autour des bandits modernes des rues africaines, perçus comme des antithèses des « vrais bandits » du milieu politique (pour reprendre les propos d'un artiste de ntcham). En ce sens, à la différence de l'éthos du coupé-décalé, le rêve d'argent, les projets de construction de villas et les stratégies de captation imaginées par les ntchameurs reposent sur un mode de revanche qui se tourne en premier lieu contre l'État et les élites locales, à l'échelle nationale plutôt qu'en direction d'un référent postcolonial transnational. Les ntchameurs configurent ainsi une économie morale de la captation qui prend en apparence ses distances vis-à-vis des entreprises de moralisation impulsées par les rappers des décennies précédentes, tout autant qu'ils s'autonomisent de leurs médias et intermédiaires en recourant aux nouveaux circuits de consécration ouverts avec le numérique. Par la teneur ironique et l'autodérision des morceaux qu'ils font paraître après l'arrivée au pouvoir du CTRI, les ntchameurs posent un miroir moqueur, réfléchissant les apories de la reconstruction post-coup d'État.

En creux des interrogations qui traversent les médias nationaux et internationaux suite au coup d'État, qui cherchent à déterminer si les changements politiques au Gabon représentent une réelle rupture ou une facétie orchestrée par les mêmes élites, la véritable question posée dans les échanges entre kounabélistes et anti-kounabélistes se trouve ailleurs : comment se libérer des puissants mécanismes d'adhésion, d'assujettissement et d'autosoumission fabriqués durant les décennies PDG et basés sur un partage inégal des ressources ? Comment

39. G. Koné, « Logiques sociales et politiques des pillages et barrages dans la crise post-électorale en Côte d'Ivoire », *Politique africaine*, n° 122, 2011, p. 147.

40. D. Kohlhaagen, « Frime, escroquerie et cosmopolitisme. Le succès du "coupé-décalé" en Afrique et ailleurs », *Politique africaine*, n° 100, 2005, p. 92-105.

41. M. Champy, « "Il faut faire le malin sauvagement". Travailler en coupé-décalé », *Terrain*, n° 78, 2023, p. 134-153.

empêcher la poursuite de ces obédiences et dépendances aliénantes dans le « nouveau Gabon » ?

L'examen des accusations, des discussions et des débats que le kounabélisme a générés offre un tableau instructif des économies morales polymorphes forgées en réponse à ce système au sein des générations évoluant depuis le début des années 1990. En dépit de la puissance des mécanismes de cooptation, de coercition et de clientélisme recréés depuis 2009, la sociohistoire des économies de la musique exposée dans cet article met en exergue les diverses entreprises de détricotage, de renversement ou de piratage des accointances et des interdépendances liant les artistes populaires aux élites sous Ali Bongo.

La critique du kounabélisme émise par les rappers « entrepreneurs de morale » qui gardent leurs distances avec les spectacles de campagne constitue le levier le plus évident de non-consentement aux économies criminelles élaborées par le régime d'Ali Bongo. Comme cet article l'a souligné, les poches de conscience critique qui ont surgi autour de l'anti-kounabélisme en 2023 s'inscrivent dans une longue durée caractérisée par la fabrication d'espaces, de technologies et de modes de discussion sur la participation politique et sur l'économie morale de la musique dans un régime semi-autoritaire en mutation.

Cependant, en sus de cette posture anti-kounabéliste, l'exercice de la dérision et de la mise en scène ironique que les ntchameurs kounabélistes développent à propos de leur propre opportunisme témoigne aussi de formes de réflexivité qui les distinguent d'une scène intégrée dans les rouages du patronage. Tantôt pilliers, tantôt narrateurs des conditions sociales conduisant au pillage, les ntchameurs kounabélistes façonnent leurs économies morales en réponse aux rêves d'argent et aux rapports de dépendance matérielle inondant la vie librevilloise⁴². Ils inventent avec la ntcham un amplificateur de regards critiques et désabusés sur leur propre soumission à ce règne de l'argent, et diffusent des fictions sociales qui créent à la fois un écart et une tentative d'action sur ces régimes de contraintes insolubles.

Au-delà de la vénalité ou de l'immoralisme dénoncés par leurs détracteurs, ce sont finalement les mutations profondes du système de circulation monétaire et des moyens d'accès à la réussite que les trajectoires de la ntcham donnent à voir. Elles révèlent l'entrelacement de la culture avec les « économies politiques criminelles⁴³ » qui irriguent la ville, liant le haut et le bas dans des complicités perverses ■

Alice Aterianus-Owanga
Institut d'ethnologie,
Université de Neuchâtel

42. Voir à ce propos J. Tonda, *Afrodystopie. La vie dans le rêve d'Autrui*, Paris, Karthala, 2021.

43. L. Michelutti et D. Picherit, « Le bandit et ses mythes... », art. cité.

Titre à venir

Abstract

Kounabélisme, Culture, and Coup d'État: Moral Economies and Political Technologies of Music in Gabon

In Gabon, the concept of "kounabélisme" refers to a mechanism by which bodies, cultural productions, and discourses are subjected to the desires of the ruling elites in exchange for being included in the spheres of power and access to its clientelist redistribution networks. The term, which was named after the cultural animation group of the former First Lady of Gabon (Kounabéli), became widely used during and after the August 2023 election. In this article, I examine the discussions surrounding kounabélisme as topics of debate on citizenship, political participation, and moral economies in times of crisis. In particular, I reflect on the moral economies of looting and "taxation" as imagined by artists from the ntcham musical genre, who were the group that was most frequently accused of kounabelism during the August 2023 election.