

# Propositions de typologie pour une approche mémorielle du “classique” dans le rap gabonais

Laude NGADI MAÏSSA,  
University of KwaZulu-Natal (Pietermaritzburg / Afrique du Sud),  
laudengadi@gmail.com

## Résumé

Contrairement à l'enquête qui a permis au blog *Lbvlife* d'établir le classement des 100 classiques du rap gabonais, cet article propose d'examiner, sur la base des œuvres des rappers eux-mêmes, les mécanismes qui contribuent à une fabrique du classique dans ledit pays. Puisant autant dans l'histoire nationale du genre que dans les relations intertextuelles entre les différentes œuvres, nous proposons une grille de huit modalités interdépendantes. L'œuvre classique est ici indissociable de son auteur ; elle puise sa richesse autant dans la mémoire de l'artiste, dans la transmission et la revendication d'un héritage, que dans les relations conflictuelles entre rappers.

**Mots-clés :** Approche, Classique, Intertextualité, Rap gabonais, Mémoire.

## Abstract

Contrary to the investigation that allowed the blog *Lbvlife* to establish the ranking of the 100 classics of Gabonese rap, this article proposes to examine, on the basis of canons specific to rap and the works of the rappers themselves, the mechanisms that contribute to a classical factory in that country. Drawing as much on the national history of the genre as on intertextual relations between different sounds, we propose a grid of eight interdependent levels. The classic work is here inseparable from its author; it draws its richness as much from the memory of the artist, from the transmission and the claim of an inheritance, as from the conflictual relations between rappers.

**Keywords:** Heritage, Classic, Intertextuality, Gabonese rap, Memory.

## Introduction

Le 15 juillet 2017, le blog *Lbvlife* publiait le palmarès des 100 plus grands classiques de l'histoire du rap gabonais<sup>1</sup>. Le but était alors de placer ce dernier face au « miroir de son histoire propre » en rappelant « sa genèse, sa linéarité et sa dimension sociale d'antan » (Bouyi, 2017). Cependant, ce classement obtenu suite à un sondage soulève plusieurs questions relatives aux publics sondés (âge, période), au nombre et au choix des titres proposés (152 seulement). L'approche statistique aurait été plus pertinente si on y avait associé une étude sociologique des hit-parades des différentes émissions de musique, des disques les plus vendus qui font partie des institutions de canonisation<sup>2</sup> et l'analyse discursif des corpus et des publics. Ce dernier aspect nous semble intéressant à aborder d'autant plus que le public est une instance qui se « construit et se reconstruit sans cesse, pratiquement – dans des présences aux œuvres et des paroles : dialogues, controverses et résistances – » et par des « rapports à soi des participants inclus au sens d'activités et de pratiques esthétiques » (R. Christian, 2017). En d'autres termes, il est possible d'envisager une réflexion au sujet du classique en tenant compte des dispositions dialogiques d'un public d'artistes dont la parole est manifeste dans les œuvres. Le public est de fait présent dans le dispositif d'échos entre les morceaux et les albums emblématiques de cette pratique artistique.

Pour cela, notre étude fait recours à « l'intertextualité [comme] mémoire » (T. Samoyault, 2001, p. 33). Il s'agit dans ce cas de déterminer les systèmes d'écho et de répétition entre les textes, d'identifier une série de formes permettant d'établir une classification du classique en considérant que celui-ci ne « s'écrit qu'avec le souvenir de ce qu'[il] est, de ce qu'[il] fut » (*idem*). Cet article a pour but de décliner la nature des productions en observant la « stratégie de la forme » d'un titre, d'un style ou d'un artiste afin de « repérer dans un texte des éléments structurés antérieurement à lui [...] quel que soit leur niveau de structuration » (L. Jenny, 1976, p. 263). À partir d'un système d'"aller-retour" entre l'œuvre originale, la reprise et la réplique, nous voulons mettre en lumière les différents niveaux de construction du classique dans le rap. L'enjeu est donc de définir une grille d'analyse des réseaux intertextuels sonores et discursifs de ce genre musical composé pour l'essentiel « à base de *samples* ou échantillons, soit des emprunts de sons préenregistrés, des intertextes sonores coupés, hachés, rallongés, déconstruits, puis remixés à volonté » d'une part, des « paroles [qui] sont le résultat d'un assemblage hétéroclite où les discours de l'art élevé côtoient le familier, le médiatique, le politique ou le publicitaire » d'autre part (I. Marc Martínez, 2011, p. 1). Les huit modalités que nous proposons à l'aide de quelques échantillons significatifs<sup>3</sup> sont l'illustration d'une canonisation des œuvres

---

<sup>1</sup> Ce classement est disponible en ligne sur le lien URL : « <https://sites.google.com/view/100classiquesrapgabonais/classement-de-01-%C3%A010?authuser=0> ».

<sup>2</sup> Compte tenu de l'espace de l'article, nous ne traiterons pas principalement de ces aspects. On trouvera néanmoins dans l'argumentation de certaines sections, lorsque cela est indispensable, quelques références à ces faits sociologiques qui pourraient faire l'objet d'une publication complémentaire.

<sup>3</sup> Le corpus est constitué sur la base d'œuvres qui présentent des relations intertextuelles importantes. Il n'est donc pas exhaustif, mais se veut illustratif. La retranscription des textes est personnelle.

par un public des rappeurs qui s'autocélébrent ou se contestent au sein de leur discipline artistique. Mais ce développement ne peut être compréhensible qu'après avoir précisé le sens de la notion qui fonde cette dissertation : le classique.

## 0. A propos du classique dans le rap

S'il est généralement convenu dans les travaux et écrits sur le rap que le classique ne réfère qu'aux œuvres<sup>4</sup>, il nous apparaît que celui-ci peut aussi renvoyer aux rappeurs. Ces deux dimensions nous paraissent indissociables du fait que cette notion fait référence pour A. Viala aux « modèles qu'il faut connaître et qui s'offrent à l'admiration, à l'imitation » (1992, p. 7) et parce que pour E. Carinos et K. Hammou « l'indifférenciation des postes d'interprétation auteur/interprète/protagoniste [est] le trait énonciatif par excellence de la parole rappée, qui le distingue de la chanson et la rapproche de la conversation ordinaire » (2017, p. 11). En considérant que le discours d'énonciation dans les œuvres du rap se caractérise par les dimensions autographique et autobiographique, le classique — qu'il faut différencier du caractère unique du chef-œuvre qui, selon C. Dantzig, « crée son propre critère et que l'on ne peut estimer que selon lui » car il est l'« expression la plus audacieuse d'une personnalité, chaque chef-d'œuvre est unique » (2013, p. 250) — se distingue par une connivence entre l'œuvre et l'artiste. Il désigne donc une œuvre ou un rappeur qui fait autorité dans les productions de ses successeurs. Les processus de reproduction ou de transformation font alors référence à la reconnaissance et à la réception des productions antérieures qui permettent d'instaurer une culture rapologique particulière.

Cette distinction entre classique et chef-d'œuvre est la gageure qui a alimenté le choix du corpus alors défini par François Rastier comme « un regroupement structuré de textes intégraux, éventuellement enrichis par des étiquetages, et rassemblés : de manière théorique réflexive en tenant compte des discours et des genres, et de manière pratique en vue d'une gamme d'applications » (2005, p. 32). Tel que présenté, le corpus prend en compte l'intégralité d'une catégorie d'œuvres et ses diverses composantes. Il met aussi en perspective la dimension analytique des discours conceptuels qui seraient propres à la structure et à la mémoire d'un genre. De fait, depuis plus d'une décennie, certains rappeurs revisitent leurs anciennes œuvres afin de s'affirmer comme classique tandis que, dans le même élan, d'autres remixent plusieurs titres de leurs prédécesseurs dans le but de les ériger à ce rang. Le classique serait élaboré par les rappeurs eux-mêmes qui instaurent des relations intertextuelles entre les œuvres de différentes générations<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> C'est le cas avec le classement des 100 classiques du rap français « <https://www.abcdrduson.com/special/100-classiques-rap-francais/> » à partir duquel E. Bouyi s'appuie pour définir le classique dans le rap gabonais comme « un son qui ne vieillit pas, qui est intemporel, qui traverse les frontières du temps, à la combinaison optimal entre le fond et la forme de sa structure, c'est un son dont on prend toujours plaisir à écouter et on se laisse emporter par sa musicalité tout en étant marqué par la profondeur des paroles, un classique ça plaît intuitivement à quelqu'un d'une autre langue, c'est dire qu'un classique s'impose de lui-même et naturellement. Mais dans une autre mesure, on peut admettre qu'un classique est un son de reconnaissance d'une génération ou d'une communauté donnée » (Bouyi, 2017).

<sup>5</sup> Selon K. Mannheim, la notion de génération est définie comme un groupe de personnes nées à une même période, dans une même région, et qui partage une même histoire s'établissant chez les groupes des périodes suivantes : « Quand on parle de "l'esprit du temps", on doit voir aussi clairement que

Aussi remarquera-t-on que le public, principal instance de canonisation et de consécration, concerne plus les pairs artistes que les auditeurs. En effet, si on peut présupposer que l'audience et le succès populaire de certains titres et rappeurs faciliteraient les collaborations, les différentes formes de reprises ou de biopics rappés, il apparaît néanmoins que l'accès au panthéon du classique ne saurait être identifié pertinemment que par l'étude des réseaux intertextuels. Le classique est donc une œuvre et/ou rappeur imité(e) ou à imiter, une production référence à partir de laquelle on peut percevoir une tradition du genre. Dès lors, l'article propose une approche conceptuelle et mémorielle du genre en posant une grille des catégories interchangeables. En suivant le contexte de production (source et date), nous identifierons les mécanismes de fondement, d'expansion et de récupération orientant l'élaboration du classique. Étudier les modalités du classique revient donc à saisir, comme le précise A. Gunthert, les diverses formes d'« acquisition, [de] legs ou [de] don » telles « l'adaptation, la citation, le remix, etc. » (2011). En ce sens, les mécanismes intertextuels favoriseraient la construction d'une culture mémorielle : les acteurs de celle-ci s'approprient leurs propres modèles à partir de « l'ensemble des pratiques et des biens reconnus par un groupe comme constitutifs de son identité » (*idem*). Nous voulons ainsi montrer que le classique s'élabore grâce à un ensemble de relations intertextuelles et concurrentielles tissées par « la mention des icônes », par la production « des connaissances d'affichage simultanées sur le passé du genre et [par] une sorte de lien avec les artistes nommés » (D. Diallo, 2015, p. 47). Le principe de fabrique du classique sera donc essentiellement hiérarchique, non essentiellement chronologique puisque, comme on pourra le constater, les propos des artistes est souvent subjectif et inverse l'ordre historique des productions antérieures. Lire le classique revient à rechercher les modalités de revendication et d'affirmation d'un héritage entre les œuvres des rappeurs pionniers et celles de leurs successeurs.

### 1. Lawana du Siya Po'ossi X : l'icône du rap gabonais

Les premières productions du rap gabonais ne présentent pas le même héritage. En effet, les corpus montrent que, contrairement à V2A4 qui fut le premier groupe<sup>6</sup> à produire un album en 1989 (*African Révolution*), Siya Po'ossi X et ses trois albums (*Seyougam*, 1991 ; *Mapane Groove Act.1*, 1997 ; *Mapane Groove Act 2.*, 1999) obtiennent plus de succès dans les œuvres des successeurs. Aussi, bien que les deux groupes aient manifesté leurs engagements contre les régimes dictatoriaux en Afrique et qu'ils trouvent tous deux un écho chez leurs successeurs, Siya Po'ossi X tend toutefois à s'imposer comme le groupe fondateur du rap gabonais. À l'opposé de l'histoire factuelle et chronologique lancée par V2A4, une tradition artistique intertextuelle se construit autour des reprises des œuvres de Siya principalement.

Ces deux groupes précurseurs n'ont pas le même l'héritage dans les œuvres de leurs successeurs. Ces derniers pérennisent essentiellement la posture et les

---

pour les autres facteurs, qu'à chaque fois 'l'esprit du temps' n'est pas celui de toute l'époque, mais que ce que la plupart du temps on considère et estime comme tel, trouve le plus souvent son assise dans une couche sociale (simple ou composée) qui, à un moment défini, a acquis une importance particulière et qui, par la suite, imprime sa marque intellectuelle aux autres courants, sans cependant les détruire ou les absorber » (2011, p. 101).

<sup>6</sup> Pour une introduction à l'histoire du rap gabonais (Cf. A. Aterianus-Owanga, 2017).

compositions de Siya Po'ossi X. Lorsque Fox le SD célèbre « les ancêtres et les prédécesseurs » du rap gabonais dans *Mon album photo* (2007), il cite le groupe comme étant sa première inspiration : « J'ai des photos de Siya Possi, première inspi en inspi ». En proposant son « best of the best » du rap local dans sa *Chronique du rap gabonais* (2012), Hoffman inverse la chronologie des productions des deux groupes pionniers du rap gabonais afin de mettre en avant le caractère révolutionnaire du Siya Possi : « C'était le temps où ils apparaissaient en série, le temps du Siya Possi X c'était du *Criminal MC*. Mais bien avant un de leur crack [dispense] aux politiques *Un Message du V2A4* ». Ce flash-back pourrait témoigner de la consécration de Siya comme héraut du rap national.

Mais c'est principalement le nom de Lawana et le titre *To kill Lawana* qui sont cités et samplés à plusieurs reprises comme repères par excellence. Pour Cam, il est celui qui illustre le mieux la précarité du rap gabonais : « Ça m'a pas surpris, que Lawana dise j'arrête, et dire que c'est sur *Mapane Groove* que j'ai grillé ma première cigarette » (*Mouvoir d'artistes*, 2013). Dans un tout autre style, FANG dédie *Medang one* (2016) à Lawana et sample, comme il le fera par ailleurs dans la version de *The Golden men* (2012), *To kill Lawana*. Dans le même sens, dans sa *Lettre à Lawana* (2011), le rappeur 2nova l'interpelle comme un « grand-frère » tout en reprenant le refrain du titre original. Dans l'acte 2 de cette mise en scène épistolaire, la *Réponse de Lawana* (2014), qui le reconnaît comme « petit-frère », est cependant fictive. L'absence effective d'une réponse de Lawana lui-même, correspond à la « communication tronquée » (Ngadi, 2017) propre aux lettres-manifestes ; elle sert ici à revendiquer une filiation rapologique.

La dissension dans l'héritage de ces groupes serait due au fait que Lawana et ses amis adaptent les thèmes et le rythme de sa production aux particularités de la société gabonaise. C'est du moins l'avis du rappeur et historien W. Ebane Zeng qui, dans le documentaire qu'il consacre audit groupe, déclare :

A la différence du V2A4 qui avait tendance à rapper calmement, le Siya Po'ossi X criait toute [sa] colère et allait même jusqu'à menacer [ses] adversaires. C'était l'exemple même du groupe que les adultes prenaient pour une bande de voyous et de fumeurs de chanvre indien. [...] Il ya beaucoup de rappeurs qui ont pris un élément ou un autre de votre style. [...] Siya Po'ossi X était le premier groupe a non seulement avoir une attitude bangando<sup>7</sup>, même si ce n'était pas forcément pour donner le mauvais exemple, mais Siya Po'ossi X était le premier groupe à afficher une certaine virilité, une image de rue, mais aussi à utiliser des termes argotiques. Vous étiez le premier groupe à utiliser les langues gabonaises. Beaucoup de groupes l'ont repris par la suite. [...] Movaizhaleine qui était le groupe qui a beaucoup collaboré avec vous en studio [...] a repris l'argot que Siya utilisait déjà, je ne parle pas d'imitation, je parle simplement d'avoir repris un procédé qui avait été créé par d'autres personnes avant. [...] Vous avez été le premier groupe à procéder à un clash. Vous avez été le premier groupe à utiliser les instruments traditionnels, etc. (2013).

Cette longue citation, du rappeur et admirateur du Siya Po'ossi, a le mérite de mettre en avant un ensemble d'outils qui vont structurer le discours à propos du classique dans le rap gabonais : les aspects novateurs, la hiérarchisation et/ou la concurrence entre rappeurs, la collaboration artistique ainsi que la transmission d'un héritage. Le succès et le caractère exceptionnel de ce groupe intervient spécialement

---

<sup>7</sup> Terme qui désigne l'argot au Gabon. Le groupe Movaizhaleine le vulgarise avec le titre *Le Bilangoum* (2008). On consultera à ce sujet les travaux de M. Auzanneau (2001 ; 2001).



avec le titre *To Kill Lawana (Mapane Groove act 1.)*, une sorte de polar urbain qui dénonce les comportements inciviques de la police, particulièrement la corruption et l'abus de pouvoir (O. Barlet et Siya Po'ossi X, dec. 1998). Ce morceau est en effet celui qui fera décoller la carrière du groupe et lui donnera une dimension légendaire.

En outre, en raison d'« une précarité au niveau artistique » due notamment à l'inexistence des droits d'auteur, le collectif disparaît. Comme l'affirme l'un de ses membres dans le documentaire, ayant constaté ce déficit, ils ont « simplement décidé de [se] mettre aux études [...] parce que les gens cataloguaient le rappeur comme un voyou, comme quelqu'un qui ne pouvait rien faire » (W. Ebane Zeng, 2013). Si le rappeur renvoie l'image d'un délinquant, il devrait être au quotidien un responsable devant prôner des valeurs nobles. Cependant, cette disparition s'explique principalement par le départ de son leader Lawana [Medong One] aux États-Unis pour poursuivre ses études. Par ce geste, il manifeste une position anticonformiste en refusant par exemple de s'impliquer dans le rap local depuis lors. Ce retrait et cette prise de position vont lui donner une dimension iconique car « l'icône s'articule doublement sur l'infini et le fini, l'invisible et l'invisible, l'immatériel et le matériel, mais aussi sur une apparition et un retrait, un pouvoir et une vacance » (J. Mondot, 2003, prière d'insérer).

## 2. Le *featuring* : nouveau concept et effigie des labels

Le *featuring* est une pratique par laquelle un artiste invite un ou plusieurs de ses pairs à collaborer sur un titre ou un album. Le but est d'élargir sa popularité ou de se faire connaître du grand public grâce au succès des artistes invités. Ce type de contribution répond à une logique de présentation collective dans le cadre du lancement des labels et de la sortie d'un nouvel album. En 2011, FANG réunit, dans un « son pour full label » (*Milla Boss*, 2010), une palette de rappeurs, effigies de dix grands labels, à qui on attribue dans les notes infographiques des étiquettes laudatives représentatives des différentes écuries. Dans cette perspective, « le *featuring* peut être interprétée comme signe de la reconnaissance artistique ou esthétique qu'ego attribue à alter [car dans cette] relation d'un ego invité par un alter hôte, le *featuring* informe sur l'authentification professionnelle qu'ego accorde à alter » (K. Hammou 2010, p. 8). Cette pratique associative favorise alors une consécration artistique réciproque entre les différents collaborateurs.

Par ailleurs, le *featuring* est aussi un moyen de regrouper les artistes membres d'un même label. Il a alors pour vocation de faire connaître le label. Ce principe se retrouve dans *L'Hymne* (2004) d'Eben Entertainment qui réunissait plusieurs rappeurs relativement bien connus. Ba'ponga, la figure de proue dudit label, déclare que celui-ci « a fait [ses] preuves » puisqu'« Eben progresse, [qu'il a ses] jeunes qui naissent ». En l'affirmant, il signifie qu'Eben est une école dans laquelle les anciens, par leur savoir-faire, formeraient la relève. Les jeunes profiteraient ainsi du parrainage de leurs mentors ou de la visibilité que leur offre le label. De fait, dans *Mes olds* (2011), Lagaff convoque ses « anciens », Cosalypse et Mitch Mwana du label Gar'age prod. Par cette labellisation, entendue comme une étiquette « décerné[e] à des productions [...] afin de les distinguer, en attestant de leur qualité supérieure, des productions concurrentes et courantes de l'industrialisation » (S. Ducas, 2013,

p. 107), Lagaff associe la renommée de ses pairs, qu'il considère comme des classiques, à la sienne.

### 3. Les remix : construire sa notoriété et revisiter les succès du temps passé

Le remix est une forme de production dans laquelle les artistes reprennent individuellement ou collectivement des œuvres contemporaines ou plus anciennes. Il s'agit d'un titre que l'artiste remet au goût du jour en retravaillant le rythme ou la thématique. Cette technique est favorisée par la culture numérique qui facilite les possibilités de reproduction et de recréation des œuvres originales (Cf. M. E. K. Buzato et *alii*, dec. 2013). Le rappeur qui entreprend cet exercice veut combler une lacune dans la première version, il désire laisser une trace entre le morceau source et la version réactualisée en essayant de se mettre au même niveau que ses compères. De la sorte, l'artiste a aussi pour ambition de se situer dans une tradition qui « procède selon un schéma horizontal, sur le modèle de la pratique musicale du *remix* (modification de version ou montage de plusieurs morceaux), [...] appuyé sur les intérêts économiques des éditeurs » (Gunthert, 2011). Le remix valorise alors les contenus de l'édition originale et confère une forme de copropriété aux différents artistes.

Ce procédé a ainsi fait entrer plusieurs œuvres dans la mémoire collective. Il s'agit d'abord de l'auto-reprise : le groupe Hay'oe reprend *Game Over* (2001) tandis que, pour son retour, Kenneth reprend son solo *Black Mafioso* (2002 ; 2019), l'un des titres emblématiques du groupe Secta'a auquel il a appartenu. Les jeunes rappeurs profitent aussi du remix pour produire des hits qui seront récupérés par les aînés. Le titre *Propre et dosé* (2011) de NG Bling, dans un premier temps remixé par NG Bling et Tris pour qui ce son « [n]'est [plus] le remix mais la correction » (2012), est repris dans un second temps par des rappeurs très connus comme Koba Building (2013) et Sir Okoss (2014).

Ensuite, l'usage du remix – parfois sous le mode du sampling – concerne un morceau qui a encore un impact important pour les rappeurs de la nouvelle génération. Il s'agit notamment de : *Les News du bled* (2012) de Cam repris sous le même titre par Tris et Rodzeng (2018) qui retravaillent en outre, avec Coretta, *Mupal na Mukat* (2006) de Movaizhaleine sous le titre *Mupama na Mupunu* (2018) ; de *Aux choses du pays* (2000) de Movaizhaleine repris sous le titre *Les Choses du pays là* (2018) par Tris et de *Vie de haine* (1999) du Raaboon réorchestré par Tris sous le titre *Me se wu* (2018). Le remixage concerne essentiellement des titres se rapportant aux faits divers ayant marqué la conscience collective nationale. Les remixeurs manifestent ainsi un agacement en raison du statu quo sociopolitique du pays. En multipliant les remixes et les sampling, Tris perpétue par exemple la tradition des rappeurs contestataires lorsqu'il affirme : « on continue le fight jusqu'au bout » ; « l'histoire continue, et je continue d'écrire l'histoire » (*Me se wu*). En clair, comme le fait observer S. Barrio, si les « rappeurs développent des textes parlant de leur mouvement et de son évolution », la « nouvelle génération rap profite des avancées du rap, elle "hérite" d'une musique [ ; ] la "cohabitation" entre nouveaux et anciens s'effectue en bonne entente, voire souvent en collaboration artistique, par un système de "parrainage" » (2008, p. 45).

Enfin, les rappeurs reprennent les grands succès de chanteurs célèbres qui pratiquent d'autres genres musicaux. La démarche principale des rappeurs consiste ici à recycler les morceaux des genres tradi-modernes d'artistes populaires ou inscrits au panthéon musical national. Il s'agit premièrement de se mettre à l'ombre de ces figures tutélaires : dans le « remix Sima Mboula-Jo l'Indien », ce dernier sample le refrain d'*Elone alane* (2009) de Sima Mboula qui, le premier, avait dit mettre le « niveau très haut » dans la musique gabonaise ; le remix d'*Amone* (2006) par Encha'a et Edingo, qui le composa une dizaine d'années auparavant, les ramenaient au-devant de la scène musicale nationale puisqu'il fut suivi d'une récompense lors des Balafons<sup>8</sup>. Ces reprises se situent deuxièmement dans une démarche ayant pour but de dénoncer la légitimité de l'actuel président après son élection contestée de 2016. Ici, les productions sont l'œuvre des rappeurs qui désavouent le régime en place et les artistes qui le soutiennent. FANG et Shad'm — qui appellent respectivement à voter contre celui-ci avant lesdites élections avec les titres *Un Gabon libre* (feat Aspi, 2016) et *L'Argent est bien hein* (2015) — reprennent les chansons de Pierre-Claver Akendengué, un artiste dont l'œuvre musicale dépasse « le simple divertissement pour prendre en compte l'exigence de la conscientisation citoyenne », et reflète « les nombreux problèmes sociopolitiques qui ne cesse de secouer le continent » (J. J. Tindy-Poaty, 2008, prière d'insérer). Ainsi, à la fin de son freestyle *Bad Boy Ultimate* (2018), FANG remixe *Mabo Maboe* de l'album collection *Lambarena* (1994) de l'illustre chanteur ; dans *Retour à la source* (2019), la King Organisation, dirigée par Shad'm, « rend hommage à un patriarche de la musique africaine, M. Pierre Claver Akendengué » en revisitant *Eau claire* (1996) de ce dernier.

Ces remix prennent par ailleurs la forme de textes hagiographiques dans lesquels les rappeurs rendent hommage aux artistes décédés qui avait innové et contribué à la gloire de la musique gabonaise. C'est le cas pour l'Organisation Djaast rend un *Hommage à Kaki Disco* (2017) qui créa l'Oriengo<sup>9</sup>. L'œuvre de l'inventeur de l'afro-zouk, Olivier Ngoma, trouve aussi un écho favorable dans *Noli* (2010) de chez Kiffra-L, Amenem et G. Blaz qui apporte le « témoignage sorti du ghetto » à « l'un des plus grands » artistes gabonais<sup>10</sup>.

#### 4. La compilation/collection : une fabrique des futurs classiques

La compilation et la collection, considérées ici comme des œuvres originales<sup>11</sup>, renvoient aux répertoires de chansons dans lesquelles le producteur juxtapose « des extraits d'œuvres plus que célèbres, avec comme alibi éditorial unificateur un titre

---

<sup>8</sup> Balafon Gabon Music Awards qui cessa après trois éditions (2006-2008)

<sup>9</sup> Un genre musical par ailleurs repris par Fally Ipupa dans son titre *Bicarbonat* (2009)

<sup>10</sup> On écouterait à ce sujet la reprise de *Bane* et *Icole* dans *Merci Noli* par un collectif d'artistes auquel participent certains rappeurs. On consultera aussi l'hommage dans *Shadow* (2016) de Tiss Warren qui reprend *Shado* (2001).

<sup>11</sup> C'est notamment ce qui ressort de la définition de la compilation dans l'article 2 de la Loi sur le droit d'auteur au Canada comme le fait remarquer B. Clermont : « Toute œuvre littéraire, dramatique, musicale ou artistique originale s'entend de toute production originale du domaine littéraire, scientifique ou artistique quels qu'en soient le mode ou la forme d'expression, tels les compilations, livres, brochures et autres écrits, les conférences, les œuvres dramatiques ou dramatico-musicales, les œuvres musicales, les traductions, les illustrations, les croquis et les ouvrages plastiques relatifs à la géographie, à la topographie, à l'architecture ou aux sciences. La compilation constitue donc bel et bien une "œuvre" au sens de la Loi. ». (2006, p. 224).



racoleur » qui peut être « une des œuvres enregistrées [...], un genre ou une forme musicale » (D. Vandiedonck, 1999, p. 36). Ces œuvres hétérogènes, à l'intersection de l'innovation et de la reproduction, sont le fruit des labels qui inventent de nouveaux concepts dont ils produisent « à l'échelle d'un ou deux C.D., le principe éditorial grand public » (*idem*). Elles sont soit « composées d'enregistrements anciens [qui] se limitent systématiquement aux œuvres du grand répertoire » (*idem*), soit faites d'enregistrements inédits qui servent généralement à lancer de nouveaux artistes. Ces deux tendances de la compilation et de la collection se rapprochent de l'anthologie qui « est soumise à la tension constante de deux pôles qui ne parviennent jamais à s'exclure absolument : sa fonction de conservation et de préservation d'une part et, de l'autre sa tendance au manifeste » (E. Fraisse, 1997, p. 15). Ce genre de productions qui associe classique et amateur est construit par « la sélection et l'affirmation » d'une œuvre qu'il faut « sauver » (*idem*). Comme les exemples ci-après l'illustrent, le classique préexiste à la collection ou la compilation dans le cas de l'œuvre d'un rappeur ayant déjà une longue carrière tandis qu'elle est fondatrice chez les jeunes rappeurs qui profitent néanmoins de l'aura de leurs anciens.

Les albums de collection sont particulièrement rares dans la production de rap gabonais. *Le Best of [de] Ba'ponga* est l'une de ces exceptionnelles réalisations regroupant trente-six titres d'un coffret de deux C.D.<sup>12</sup>. La collection contribue, dans ce cas, à constituer la mémoire des œuvres les plus emblématiques, à montrer l'étendue de sa production en la rendant plus « explicite », comme indiqué dans le sous-titre. Mais elle sert aussi à marquer sa particularité parmi tant d'autres. En ce sens, pour se distinguer, il fait allusion à son surnom « l'Animal » dans le titre introductif en affirmant que « Dieu n'a pas fait d'esclave boy, que des bêtes ».

Les compilations concernent pour l'essentiel des productions de labels cherchant à faire connaître leurs artistes. Cette logique de promotion n'est pas singulière de la scène rapologique gabonaise : le producteur camerounais Louis Tsoungui note à ce titre qu'« une compil, [quelle] qu'elle soit, est avant tout une vitrine pour l'artiste » (On Djoss, 2007). Les compilations servent donc à présenter des rappeurs en devenir. Les titres de plusieurs d'entre elles établissent une mention spéciale à l'idée de naissance ou de jeunesse. C'est le cas de l'une des premières compilations importantes du hip hop gabonais *Bantu Mix Ess-Pou-Are* en (1997) et de la compilation *Genèse* (2013) du label Fac Record. En outre, les compilations servent à présenter les jeunes dans des œuvres collectifs de labels souvent dirigés par d'anciens rappeurs. Ces derniers aspirent ainsi à leur faire intégrer la cour des grands : Shad'm fait son apparition en 2005 dans la compilation *Keep it real* du collectif DP Squad du label Dangher Production tenu par Dangher, producteur et rappeur du groupe Raaboon qui s'est imposé au début des années 2000 ; Koba apparaît en 2003 dans la compilation « Fu-Ngang attitude » produite par le label Negratitude de Franck Ba'ponga.

---

<sup>12</sup> Ba'ponga, 2016, *Best of Ba'ponga : explicit*, Eben entertainment, 2:23:35.

### 5. La « micrographie » : la mémoire du rap

La micrographie désigne un ensemble d'opérations d'archivage en miniature des documents sous forme d'images filmiques ou photographiques. Elle « permet de préserver le document original, de sauver le contenu intellectuel et même de reconstituer des collections à partir d'autres exemplaires » ; elle correspond par ailleurs à un « catalogue des publications en série courantes et rétrospectives [...] des monographies anciennes, contemporaines et précieuses [...], des micro-éditions originales » (R. Thouin, 1989, p. 101-102). En cela, elle peut renvoyer à l'encyclopédie au sens où Diderot recommande de « jeter un coup d'œil sur ces auteurs qui occupent déjà tant de rayons dans nos bibliothèques, qui gagnent du terrain tous les jours, et qui dans un siècle ou deux rempliront seuls ces édifices » (cité par E. Fraisse, 1997, p. 16). La micrographie répond, d'une part, aux exigences de sélection des grandes œuvres et d'extension synchronique et diachronique de celles-ci, d'autre part, à la mémoire commune du genre exprimée par un acteur culturel qui se réfère à son itinéraire artistique.

Le rappeur Do' Artkheop reprend, pour caractériser son travail, le terme dans l'intitulé d'un de ses albums : *Micrographie* (2011). La notion désigne alors une « écriture destinée à être rappée ou serait la synthèse de biographie et calligraphie » créant une « conciliation presque magique entre la musique (le beat), l'écriture et la technique » (avec Anonyme, nov. 2018). Dans le titre de la chanson éponyme, il retrace sa biographie et son intégration dans le milieu rapologique gabonais tout en citant certaines de ses influences dont Coolio et MC Solaar ainsi que plusieurs membres du label Ga'rage (Mitch Mwana, Lagaff, Cosalypse) auquel il appartient. Le texte est alors structuré par l'autobiographie et plusieurs niveaux intertextuels.

Outre ce cas spécifique, les récits micrographiques des autres rappeurs ont surtout pour fonction de constituer la mémoire d'une carrière ou d'un titre, de s'auto-légitimer face à la jeune génération et de lutter contre l'oubli. Dans *Mouvoir d'artistes* (2013), une sorte de témoignage autobiographique, Cam critique l'industrie musicale qui « ne passe que la musique policée » des « labels » favorables au pouvoir, tout en proclamant « la maturité » de son rap. La dynamique d'élaboration mémorielle du classique apparaît particulièrement avec la notion de « vétéran » qui revient dans certains titres. La mention de ce terme par les rappeurs contribue à créer une distinction entre les jeunes et les anciens qui mettent en avant leurs vécus et leurs longévités. Elle a aussi pour fonction d'insister, comme le présente Cam dans *3 minutes sans rien dire* (2009), sur le stéréotype de la violence dans le rap qui demeurerait « une musique de voyous », et donc de distinguer les anciens rappeurs de ceux de la nouvelle génération qui « ne savent pas faire la différence entre le hip-hop et le R.A.P ». A ce titre, dans *Les Vétérans* (2007), Cam et Nhexus font de leur expérience la modalité qui les érige au rang de classique : « classiques, depuis le plastique nous sommes classiques. En bref chez les vétérans on se range. [...] J'ai jamais quitté le banc, j'ai jamais quitté le rang [...]. Je fais mon truc depuis kala [l'époque]. J'étais déjà là avant vos tchikis ». Dans *Amnésie*, Johnny B-Good craint que

« les gens ne se souviennent plus de [s]on premier disque, des titres et des textes, mais aussi des gros hits » qui ont construit sa carrière. Il évoque dans *Vétéran* « [s]on vécu qui pèse » depuis les années 90 et salue « la nouvelle génération, New Skool inspiration » pour insister sur l'héritage dont bénéficie son groupe.

Le groupe Hay'oe est celui qui détient la palme d'or des micrographies avec quatre titres : *Et si je rappe* (2008) ; *C'est trop balaise* (2009) ; *De la street aux hits* (2011) ; *Qu'est-ce qui t'étonne* (2011). Nous faisons l'hypothèse que le nombre important de ces textes est non seulement dû à leurs multiples albums, mais aussi aux changements de postures après l'élection de 2009 ayant conduit Dany Maggeintha à partir. Dans *De la street aux hits*, titre de l'album *La Pièce maîtresse* sorti après cette rupture, Androméd'ha et Massassi reviennent sur les grands succès du groupe :

Rappelle-toi de l'histoire, y en a une je crois, elle nous a donné raison, à ce qu'il paraît tu vois, rappelle-toi de *La Chronique* après *Narcissisme*, pour répondre à ta question, on pourra toujours dire *on gaspille*. *Shoot again*, années 90 passées, on a crié haut et fort *Ça ne fait que commencer*, en effet, on a *Récidivé*, chacun son truc, avec un petit break, c'est vrai, mais chacun son truc, album révolutionnaire après 2005, avec en entrée officielle, *Gestation 3.5*. *Vas-y rappe*, on a rappé *Yeah Yeah*, la sortie on a brûlé au Balafon, la demo yeah yeah [...], 15 ans passés, on n'a pas tourné la page.

En dressant leur palmarès et en voulant pérenniser leur vision du rap, ils réaffirment jouer un rôle majeur dans la sphère musicale.

La production de ces micrographies s'explique aussi en raison du retour des artistes dans le show-bizz après une relative période d'éloignement. Les titres de cette discographie sont dominés par le thème du retour : *Nouveau départ* (1998) et *Come-Back* (2008) de New Skool, *I'm Back* (2008) de Ba'ponga, *I'm back too* (2016) Keurtice E., *Récidive* (2003) de Hay'oe, *Rétrospective* (2013) de Sinsh'O, *Le Retour du roi* (2018) de Koba. Dans *Le Classico* (2012), titre qui donne son nom à l'album marquant le retour de Cam et Lou, ces derniers se présentent comme « les rappers favoris des autres rappers » : ils réaffirment une continuité dans leurs productions discographiques.

Par ailleurs, les rappers peuvent aussi retracer leur biographie en citant parallèlement des titres d'autres rappers référents. La micrographie est au service d'une mémoire individuelle et collective. Ce corpus est alors similaire au film-biographique qui « constitue l'une des plus anciennes impulsions humaines révélant une tentative de "sauvegarde pour la postérité de quelque chose de la vie de ses semblables" » et qui marque le « désir de convoquer les récits d'ancêtres dans un effort de mémorisation, une motivation qui sous-tendrait également maintes représentations de personnages "d'exception" à l'écran » (T. Tuhkunen, 2017, p. 97). Il implique une dimension biographique et documentaire qui sert à se remémorer des œuvres et à construire un canon personnel. Sous une forme réflexive, l'artiste s'identifie à son art comme le fait Cam lorsqu'il déclare : « Le rap maintenant, c'est moi » (*Mouir d'artistes*). Cette formule laisse aussi sous-entendre qu'il s'auto-proclame comme la figure représentative de cette musique urbaine.

Ce genre permet aussi d'énoncer les expériences personnelles et les références musicales sous la forme d'un catalogue dans lequel domine la dédicace, un type de texte ayant pour fonction de « rendre hommage à quelque [Grand] personnage » puisqu'il est « un témoignage de reconnaissance [...], la sollicitation d'une protection

[...] ou une flatterie plus ou moins discrète » (*Grand Larousse encyclopédique* T. 3, 1961, p 854). La dédicace illustre en ce sens une manière de s'attirer les faveurs des plus grands par l'apologie qui est aussi l'expression d'une « filiation artistique » comme le fait Tina dans *Dédicaces* (2008).

## 6. Le clash : comment s'imposer comme le « king » du game

Le clash est défini comme « un règlement de comptes opposant deux rappers » par des « déclarations [dans des morceaux] ou en face à face » ; il se caractérise par l'égotrip, un type de texte composé de phrases chocs qui ont « pour but de flatter son propre égo » et de s'affirmer comme le meilleur parmi ses contemporains<sup>13</sup>. Le clash fait prévaloir la lutte entre des rappers qui se disputent la suprématie dans le domaine. Ici, trois clashes virtuels par morceaux interposés<sup>14</sup> sont particulièrement illustratifs : Shad'm vs Koba (2005) ; Amenem vs Tris (2018) et Cam vs Johnny (2018). Ces clashes s'organisent autour des discours hiérarchiques qui opposent deux logiques du rap : l'une étiquetée rap du pouvoir, commercial et du divertissement, l'autre labellisée rap intellectuel et contestataire.

D'une manière générale, le rappeur attaqué se positionne comme le modèle de celui qui initie le clash. Dans le premier clash, Shad'm, qui déclenche les hostilités avec *Black Boa*, et qui se fera d'ailleurs connaître sur la scène nationale grâce à cela (G. Ondo Nzuey, 2017), est ramené au statut d'amateur par Koba qui dénonce le plagiat et s'institue comme sa source d'inspiration : « le fait de pomper mon style t'a donné une putain de vibes [...]. Je comprends que tu cherches la vibes dans mes rimes » (*Criminel au mic*). Mais ce clash trouve son origine dans celui de leurs mentors — Ba'ponga pour Koba et Dangher pour Shad'm — qui ont appartenu au groupe Raaboon et se disputent le leadership du rap local comme le note Cam dans sa micrographie : « Les rappers se battent pour un trône qui n'existe même pas, si tu me suis, obligé de créer des clashes genre Shad'm et Koba » (*Mouvoir d'artistes*). En effet, il ne s'agit pas, de canonisation, au premier niveau, dans le clash car les deux rappers se positionnent comme des contre-exemples. La reconnaissance comme classique n'intervient qu'avec la légitimation des pairs plus tard. Le clash peut ainsi participer à la construction d'un ethos qui à son tour conduit à la canonisation.

Outre ces antagonismes visant le monopole dans le leadership du rap local, les autres clashes sont structurés par des discours politiques. Ils opposent en ce sens ceux qui seraient proches du parti au pouvoir et ceux qui le combattraient. Premièrement, dans le clash qui oppose Tris à Amenem, ce dernier reconnaît en Tris « le meilleur MC gaboma » tout en se comparant à lui : « S'attaquer à moi, c'est s'attaquer à toi, mais en mieux Matemba » (*Kirikou Matemba*). Pour sa part, Tris se présente tantôt comme une source d'inspiration pour celui qu'il ne considère pas comme son « égal » – « le point positif quand tu me clashes, je te permets de t'améliorer » ; tantôt un rappeur anti-pouvoir contrairement à son adversaire – « comprends que mon hip-hop était dans le rue quand tu t'es caché lors des élections » de 2016 (*Mr. Matemba*).

<sup>13</sup> « Clash : Lexique du rap français », *Rap Genius France*. « <https://genius.com/Rap-genius-france-lexique-du-rap-francais-annotated> ».

<sup>14</sup> On considère dans l'histoire du rap gabonais que le premier grand clash live officiel est celui qui a opposé les groupes Raaboon et Movaizhaleine en 2000.

Par conséquent, le clash organise d'une certaine manière le discours à propos du classique. En effet, celui qui entame les hostilités est souvent celui qui se trouve en position inférieure tandis que celui qui répond se pose en aîné imité ou à imiter. Au sujet du clivage politique, cette logique s'avère plus complexe parce que ces conventions artistiques relatives à l'autocélébration dépassent les divisions politiques et structurent l'ensemble de la scène rap. Si Tris et Cam incarnent les rappeurs anti-pouvoir tandis qu'Amenem et Johnny B-Good sont des alliés présumés de celui-ci, les deux groupes ne manquent pas de s'ériger en tant que classique. Johnny B-Good, que Cam considère par exemple comme un "agent de renseignement" à la solde du système politique en place, récupère à son compte trois générations du rap local : « **Les familles** Movaizaleine, Raaboon, Hay'oe ; **les clans** Siya Po'ossi X, V2A4, Conscience noire, ont la profonde douleur d'annoncer à **leurs petits-enfants**, NG Bling, Lord Helkass, Lagaff, Tris, Amenem, Tina, le décès rapologique, d'un wack » (*Que les poubelles du rap gabonais t'accueillent*, 2018). Cette citation montre que le classique ne relève pas essentiellement d'une lutte anti-pouvoir, mais principalement d'un discours d'autocélébration associé à une proto-généalogie.

### 7. Que le classique est idéologiquement conservateur et militant

On peut aussi déduire comme classique une œuvre dans laquelle l'artiste s'auto-proclame comme bénéficiaire d'une tradition militante qui considère le genre comme une essentiellement protestataire depuis ses origines. Cette fonction est particulièrement frappante chez certains rappeurs qui, tout en reprenant les œuvres des anciens, se considèrent déjà comme des classiques. Tel est le cas dans le titre *Classique* de Nguema Ndong qui affirme : « On veut tous sortir des classiques [...] un album intemporel et factuel, garantissant satisfaction perpétuelle, sortir un album pour des générations, inscrit parmi les meilleures réalisations »<sup>15</sup>. Le classique désigne donc un titre ou un rappeur qui marque plusieurs générations. Il répond à une exigence de qualité et à des esthétiques particulières qu'il faut chercher à imiter ou à transmettre afin de perdurer. Tris souligne ce caractère spécial lorsqu'il déclare produire des classiques en comparant son œuvre à celles des anciens : « Dis-leur que je suis là pour longtemps, dis-leur que je suis là pour faire la musique comme un cassik, dis-leur que ce n'est pas le nton [la chance], déjà quand ils cherchent à faire des hits, nous on fait des classiques » (*Evite*, feat Rodzeng & Bak Attack, 2018). Pour lui, le classique ne serait donc pas uniquement un succès commercial et éphémère, il serait aussi, à l'image des morceaux des anciens, une œuvre et/ou un rappeur « légendaire ». Mais pour ce rappeur, ainsi que pour ses deux compagnons Rodzeng et Bak Attack<sup>16</sup>, un classique est indissociable d'une défense et illustration du militantisme en faveur des droits des peuples dominés. Ils s'opposent en ce sens aux rappeurs qui « ont un succès de comète » parce qu'ils feraient le rap divertissant. Ils

<sup>15</sup> *Classique*, C.L.A.M.P 2., 2016, Label X-One Music, Prod A. D. En raison du caractère panoramique de cet article, nous ne citerons que les références des titres qui ne sont pas disponibles sur Youtube. Je remercie Mouandzoudi Darlin pour les informations complémentaires, particulièrement en ce qui concerne les dates de sorties des différents titres.

<sup>16</sup> Ces trois rappeurs se présentent comme des artistes engagés. Ils se distinguent par des prises de position contre le régime politique en place et contre leurs confrères qui militent en faveur de celui-ci. Après l'élection controversée d'Ali Bongo en 2016, ils créent le collectif *Bwiti Ngang* dont les productions réunissent les rappeurs qui partagent leur vision militante du rap.



s'identifient alors, dans ce même titre, par la voix de Rodzeng, aux rappeurs « militants [qui] milite[nt] pour le minimum » social et pensent par ailleurs le classique à partir de l'idée de longévité : « ça fait des millénaires que ma mélodie adoucit les mœurs ». Ainsi l'idée du classique implique-t-elle la durée et un conflit de valeurs qui opposent le rap militant, encore désigné sous l'indice du « vrai », au rap commercial, étiqueté de « faux ».

Dans un freestyle sur Urban Fm, Tris établit un panthéon dont lui-même ferait partie :

Moi je suis pas de ta nouvelle école, ouais, je suis resté classique dans mes codes [...]. Ne crois pas qu'on est les mêmes, j'écrivais déjà quand t'écoutais du Siya Po'ossi X. [...] les mbindis n'ont pas fait leurs classes boy, la nouvelle école est loin de New-Skool. [...] dans ma ville un vrai mc c'est rare, oui, l'incohérence fait le plus gros trafic, je falla le dos via ma micrographie. (*Dafreshmorning*, mars 2016, minutes 23-27).

Chez ce dernier, la dédicace permet de se positionner comme héritier d'une école de maîtres dans laquelle lui-même occuperait un rang particulier du fait qu'il serait supérieur à ceux de sa génération. Dans ce passage, la critique de « l'incohérence » ou du changement des positionnements idéologiques est illustrative des antagonismes entre rappeurs. Tris érige au rang de classique le rappeur qui serait un « vrai mc », c'est-à-dire un contestataire. L'imaginaire du classique est associé au discours de la révolte. Le rappeur classique est par conséquent celui qui lutte contre le pouvoir politique, quitte à perdre en popularité ; il serait celui qui, en se référant au canon de ses icônes, conserverait l'idéologie réactionnaire du genre.

## 8. Du classique par les genres et les styles

Le classique peut aussi être construit grâce aux reproductions d'un genre, d'une forme ou d'un style par plusieurs rappeurs. En ce sens, l'auditeur a pour rôle de définir la nature de ces liens et de retracer leur évolution. Une bonne connaissance historique et mémorielle de l'objet choisi est alors déterminante. Dans l'histoire du rap gabonais, deux types d'œuvres impressionnent par la similitude des thèmes ou du style qui, s'il ne s'agit pas d'une imitation au sens strict, se ressemblent d'un titre à un autre. C'est notamment le cas avec le genre du cantique — *A travers monts et vallées* de Mâât Seigneur Lion feat Naneth (2009) et *Cantique des cantiques* de Sinsh'O (2013) — par lequel les rappeurs font référence aux textes bibliques pour chanter l'amour idéal et instaurer une tradition locale de la mélodie amoureuse.

Saisir le classique peut concerner l'étude du style de rap marqué par un héritage tradi-moderne, c'est-à-dire inspiré des rites et des danses ancestrales et qui ne dissocie pas le flow de la danse. Plusieurs rappeurs et collectifs comme *Original Iboga* et *Bwiti Ngang* suivent les pas de Movaizhaleine qui introduit notamment les rythmes du culte Bwiti dans le rap tandis que Communauté Black, Nzanga et B-Good le Rasta apportent de nouvelles tendances inspirées de l'Ikokou. Au Gabon, cette tendance qui consiste à composer des morceaux à partir des rythmes de danse se développe au croisement de la musique étrangère et des danses traditionnelles. La connivence rap-musique-danse connaissant plusieurs métamorphoses est sans aucun doute le Djazzé, une danse que nous pouvons situer dans la lignée du Coupé Décalé créé en 2002 par Douk Saga [Stéphane Hamidou Doucouré]. Elle procède de l'invention de divers concepts par des chanteurs qui « utilisent le titre Dj bien qu'ils

rappent, chantent et dansent [...] avec les jambes légèrement pliées et les bras en mouvement suivant le rythme de la musique » (T.-J. Taylors, 2016, p. 11). Le Djazzé apparaît avant tout avec *Djazé Coupé* (2008) du chanteur d'Elone<sup>17</sup> Guntemberg Assoumou, avant d'être introduite dans le rap en 2012 dans *Waze* du groupe Kiffra-L dont le clip illustre une nouvelle chorégraphie. Dès lors, cette danse évolue et prend plusieurs formes qui associent rap, danse et concept. Il s'agit, entre autres, du « Fia » (avoir peur), du « Ndem » (faire attention), de la « Tcham » (la bagarre) et du Zyeut (le regard). Tina retrace l'évolution de ces danses en saluant ceux qui perpétuent la tradition de ces danses : « On te dit je suis là depuis longtemps, faut pas m'appeler frangine, devant moi c'est clair tu n'es qu'un enfant, tu peux m'appeler tantine [...]. Tous les jours que danser la Tcham, est-ce que tu sais danser le Bôlô ? » (*Avant Avant*, 2016). Elle s'affirme par ailleurs comme l'une des doyennes du rap gabonais. Ainsi, bien que les concepts auxquels renvoient ces danses évoquent de prime abord des réalités locales, la volonté des artistes à vouloir les diffuser dans le monde (S. Mostcley, 2019) les situe dans le mouvement international de la *world music* en ce que cette dernière renvoie à « un label commercial qui sert à classer un produit, [à] un mouvement qui entend s'appropriier ou s'affilier à toutes les musiques du monde, traditionnelles, populaires, exotiques » (J. Mallet 2002, p. 831). Comme nous l'avons montré dans la section consacrée au remix, les reprises des morceaux de la chanson tradi-moderne locale servent à créer des genres connexes du rap. Ces derniers correspondent ainsi à un étiquetage musical hybride de l'afro-pop qui sort des circuits génériques canoniques. Ils se caractérisent par une fusion entre les sonorités des œuvres de rap préexistantes et les particularités musicales culturelle, traditionnelle, esthétique et identitaire issues du monde entier.

## Conclusion

Lire la notion de classique dans le rap revient à saisir les réseaux intertextuels qui construisent la mémoire nationale du genre. Entreprendre un tel exercice nécessite de posséder une bonne connaissance du corpus afin d'identifier les logiques de filiation entre rappeurs et labels, d'une part, et de retracer les modalités de transmission et de contestation d'un héritage (style, valeur) d'autre part. Le déséquilibre entre les parties s'explique par la nécessité de présenter les diverses formes de production selon leur importance illustrative d'une section à une autre. La multiplication des exemples répond à l'intérêt démonstratif, systémique et méthodologique que nous avons voulu donner à cet article. La fabrique du classique est manifestée par l'autocélébration des rappeurs illustrant, entre autres, les rivalités entre rappeurs, par l'affirmation de leur longévité ou la revendication de leur ancienneté, ainsi que par la reprise d'anciens hits qui permet de construire une filiation ou une tradition particulière. Les huit modalités que nous présentons sont, de fait, interdépendantes et complémentaires. L'étude prioritaire des mentions des noms d'auteurs et des œuvres nous a donc permis de présenter différentes échelles formelles et génériques qui illustrent les intentions d'emprunt et de reconnaissance d'une œuvre originale par les auteurs d'œuvres nouvelles. L'identification des réseaux de récupération et de prolongement à l'aide des textes devient déterminante

---

<sup>17</sup> Genre musical tradi-moderne en langue fang.

pour expliciter la manière dont les logiques mémorielles du classique structurent, de façon diachronique et synchronique, la scène du rap gabonais.

### Références bibliographiques

*Grand Larousse encyclopédique*, Tome 3, Paris, Librairie Larousse, 1961.

ANONYME, 2018, « Do Arkheop's, la plume et la conscience », *Lbvlife.blogspot*, 22 novembre, [en ligne], URL : <https://lbvlife.blogspot.com/2016/11/do-arkheops-genre-rap-hip-hop-gabonais.html> (consulté le 15 juin 2019).

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

AUZANNEAU Michelle, 2001, « Identités africaines : le rap comme lieu d'expression », in *Cahiers d'études africaines*, n°163-164, 3, p. 711-734.

-----, 2001, « Le rap, expression de dynamiques urbaines plurilingues. Le cas de Libreville », in *Plurilinguismes*, n° 18, p. 11-47.

BARLET Olivier, 1998, « Dieu seul nous fait flipper ! », Entretien avec Siya Po'ossi X, Libreville, décembre, [en ligne], URL : <http://africultures.com/dieu-seul-nous-fait-flipper-997/> (consulté le 15 juin 2019).

BARRIO Sébastien, 2008, *Sociologie du rap français : états des lieux (2000-2006)*, Thèse de doctorat en sociologie, Université Paris 8, sous la direction de Rémy Ponton.

BOUYI Emmanuel, 2017, « 100 classiques du rap gabonais : libre propos », 25 juin, [en ligne], URL : <https://lbvlife.blogspot.com/2017/06/100-classiques-du-rap-gabonais-libre.html> (consulté le 16 mai 2019).

BUZATO Marcelo El Khouri et al., 2013, « Remi, mashop, paródia e companhia : porumataxonomiamultidimensional da transtextualidade na cultura digital/ Remix, mashup, parody and beyond : towards a multidimensionaltaxonomy of transtextuality in digital culture », in *Revista Brasileira de Linguística Aplicada*, n° 13, décembre, p. 1191-1221.

CARINOS Emmanuel et HAMMOU Karim, 2017, « Approches du rap en français comme forme poétique », in *La Poésie délivrée*, Hirschi S. et al. (dir.), Paris, Presses universitaires de Nanterre, p. 269-284.

CHRISTIAN Ruby, 2018, « Public des arts et de la culture », in *Publictionnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics*, 12 novembre, [en ligne], URL : <http://publictionnaire.huma-num.fr/notice/public-des-arts-et-de-la-culture> (consulté le 13 avril 2020).

CLERMONT Benoît, 2006, « Les compilations et la Loi sur le droit d'auteur : leur protection et leur création », in *Cahiers de Propriété Intellectuelle*, 2 (18), p. 219-244.

DANTZIG Charles, 2013, *À propos des chefs-d'œuvre*, Paris, Grasset.

DIALLO David, 2015, « Intertextuality in Rap Lyrics », in *Revue française d'études américaines*, n° 142, p. 40-54.

DUCAS Sylvie, 2013, *La Littérature à quel(s) prix ? Histoire des prix littéraires*, Paris, La Découverte.

EBANE ZENG Wilfried, 2013, *Siya Po'ossi X : l'histoire méconnue d'un groupe légendaire*, Réalisation Ilangwa Kumu, production Nouvelle Old School, 1h21min [en ligne], URL : <https://www.youtube.com/watch?v=u5cIVeZtr-s> (consulté le 8 mai 2019).

- FRAISSE Emmanuel, 1997, *Les Anthologies en France*, Paris, PUF.
- GUNTHERT André, 2011, « L'œuvre d'art à l'heure de son appropriation numérique », *L'Atelier des icônes*, 14 novembre, [en ligne], URL : <http://histoirevisuelle.fr/cv/icones/2191> (consulté le 20 mai 2019).
- HAMMOU Karim, 2010, « Artistes, professionnels, stars. L'histoire du rap en français au prisme d'une analyse de réseaux », in *L'Art et la Mesure. Histoire de l'art et méthodes quantitatives*, Béatrice Joyeux-Prunel avec la collaboration de Luc Sigalo Santos (ed.), Paris, Editions Rue d'Ulm, p. 1-10, [pdf en ligne], URL : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00471732/document> (consulté le 10 avril 2020).
- JENNY Laurent, 1976, « La stratégie de la forme », in *Poétique*, n°27, p. 257-281.
- MALLET Julien, 2002, « "World Music", une question d'ethnomusicologie ? », in *Cahiers d'Études Africaines*, n° 168, p. 831-852.
- MANNHEIN Karl, 2011, *Le Problème des générations*, Paris, Armand Colin.
- MARC MARTINEZ Isabelle, 2010, « L'intertextualité sonore et discursive dans le rap français », in *Trans, Revista transcultural de Música*, 14, p. 1-11, [pdf en ligne], URL : <https://www.redalyc.org/pdf/822/82220947004.pdf> (consulté le 11 avril 2020).
- MONDOT Jean (dir.), 2003, *Les Représentations du sud : du factuel au fictif*, Pessac, Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine.
- MOSTCLEY Séïf, 2019, « Afrique du Sud : La zyeute en terrain conquis ! », in *Tromatix*, 3 juin, [en ligne], URL : <http://tromatix.com/index.php/2019/06/03/dans-eafrique-du-sud-le-zyeute-en-terrain-conquis/> (consulté le 16 juin 2019).
- NGADI MAÏSSA Laude, 2017, « Les lettres-manifestes des chanteurs francophones d'Afrique subsaharienne », in *The Conversation*, 12 novembre, [en ligne], URL : <https://theconversation.com/les-lettres-manifestes-des-chanteurs-francophones-dafrique-subsaharienne-85772> (consulté le 13 juin 2019).
- ON DJOSS, 2007, « Louis Tsoungui : "une compile est avant tout une vitrine pour l'artiste" », [entretien], *Kamermoov*, mai, [en ligne], URL : <http://www.kamermoov.com/3887-luis-tsoungui-une-compile-est-avant-tout-une-vitrine-pour-lartiste.html> (consulté le 2 juillet 2019).
- ONDO NZUEY Griffin, 2017, « Tris et Amenem ressuscitent le clash », in *Gabonreview*, 8 novembre, [en ligne], URL : <https://www.gabonreview.com/blog/rap-tris-amenem-ressuscitent-clash/> (consulté le 2 juillet 2019).
- RASTIER François, 2005, « Enjeux épistémologiques de la linguistique de corpus », in *La Linguistique de corpus*, Geoffrey Williams (dir.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, p. 31-45.
- SAMOYAUULT Tiphaine, 2001, *L'Intertextualité : mémoire de la littérature*, Paris, Nathan, 2001.
- TAYLORS Ty-Juana, 2016, *When the streets Speak : Investigating Music, Memory, and Identity in the Lives of Abidjanese Street Children*, Université de Californie, Thèse de doctorat de Philosophie en ethnomusicologie, sous la direction de Jacqueline Djedje Chair, [en ligne], URL : « <https://escholarship.org/content/qt5xc5p67j/qt5xc5p67j.pdf> » (consulté le 16 juin 2019).
- TINDY-POATY, Juste Joris, 2008, *Pierre-Claver Akendengué ou l'épreuve du miroir*, Paris, L'Harmattan.
- THOUIN Richard, 1989, « La micrographie : notions de base et pratique à la Bibliothèque nationale du Québec », in *Documentation et bibliothèques*, 3, p. 99-102.

TUHKUNEN Taïna, 2017, « Le biopic : entre historiographie et praxis hagiographique », in *Autobiographies historiques dans les arts*, Benaouda Lebdai et Delphine Letort (dir.), Paris, Mare et Martin.

VIALA Alain, 1992, « Qu'est-ce qu'un classique ? », in *Bulletin de la bibliothèque de France*, 1, p. 6-15.

VANDIEDONCK David, 1999, *Qu'est-ce qui fait tourner le disque classique ? : logiques éditoriales et place des interprètes*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion.