

Laura Steil, *Boucan! Devenir quelqu'un dans le milieu afro*. Toulouse : Presses universitaires du Midi, 2021. 358 pp. Illustrations, bibliography, and filmography. €22.00 (pb). ISBN 978-2810707546.

Compte rendu de Didier Gondola, Johns Hopkins University

Avec *Boucan!*, Laura Steil nous fait pénétrer dans l'univers tonitruant des délires afro où, dans un entre-soi sans cesse mouvant et protéiforme, les jeunes post-migrants d'origine africaine de Paris et de ses banlieues (re)produisent une conscience collective et aspirent à une intégration illusoire. Ces jeunes, constamment mis à l'index et confinés dans un espace liminaire, dans l'antichambre de la République, s'évertuent à combler la brèche, écartelés qu'ils sont entre un ici intolérable et un ailleurs introuvable, entre le bled et le béton. Cette position précaire, que le groupe congolais Bisso na Bisso a qualifié crûment de "cul entre deux chaises," titre de l'une de leurs compositions, est au cœur de l'étude de Steil. Ces jeunes entendent prendre en charge leur quotidien, souvent en trompe-l'œil, dans le *blind spot* (angle mort) performatif du milieu afro. Dans l'étude intime de Steil, la notion centrale de *boucan* est à la fois un cri de l'égo frustré et un manifeste collectif d'indépendance qui prend d'abord la forme de vacarme, mais se décline surtout au-delà du sonique (dans le sens que lui ont donné les jeunes Ivoiriens) pour s'exhiber dans une corporéité où frime et flamboyance se conjuguent.[1]

Depuis les travaux de l'historien suisse Hans Debrunner, de nombreux travaux ont tenté de combler les lacunes et réhabiliter l'image du Noir en Occident.[2] [3] Tandis que la plupart de ces travaux brossent souvent un tableau chronologique couvrant la longue durée, à l'exception de deux études sociologiques pionnières, que l'on doit au Sénégalais Jean-Pierre N'Diaye et au Congolais Justin-Daniel Gandoulou, l'étude de Steil effectue un arrêt sur image en se focalisant sur la sociabilité des jeunes post-migrants dans les années 2000.[4] [5] Adoptant une méthode anthropologique d'observation participante—en intégrant notamment deux groupes de danseurs afro—Steil parvient à souligner les contours d'une sociabilité souterraine et à décoder un vernaculaire ésotérique pour un large lectorat. Son étude est l'aboutissement de plus d'une décennie de recherches, commencées par un mémoire de maîtrise en 2003 et prolongées dans le cadre d'une thèse de doctorat soutenue à l'École pratique des hautes études en 2015. Elle témoigne non seulement d'une grande originalité, mais également d'une érudition incontestable.

L'ouvrage déroge aux règles de l'orthodoxie, si tant qu'elles existent dans les sciences humaines, et sort des sentiers battus des essais sociologiques sur les Afro-descendants de France. C'est là à la fois son intérêt et ses limites. Combinant des énoncés théoriques d'une grande érudition et des récits empiriques et anecdotiques au premier abord, l'ouvrage lève le rideau sur un monde que l'auteure présente parfois comme interlope, recroquevillé dans un entre-soi effervescent et concurrentiel. Tandis que certaines correspondances entre théorie et témoignages (ou observations empiriques) fonctionnent sans anicroche, comme quand Steil évoque par exemple la notion du goût dans son récit sur le "délire," d'autres en revanche accusent un certain décalage, des brisures et, parfois, un manque d'intelligibilité.[6] Son écriture, un véritable mélange de

genres, romancée, autobiographique, journalistique par moment, souvent théorique, empruntant ses axiomes principalement aux penseurs d'outre-Atlantique et d'outre-Manche, fait en sorte que tout lecteur y trouve son compte.[7]

Le premier chapitre "En terrain familier" situe d'emblée l'étude de Steil dans une perspective auto-ethnographisante, un genre périlleux qui a fait récemment l'objet de débats houleux dans les études africaines.[8] Même si Steil se défend d'adopter une telle démarche, sa position intime au sein de plusieurs groupes, auxquels elle s'est attachée de façon quasi symbiotique et synergétique, lui permet justement d'osciller entre un rendu étique et une approche émique, et de saisir les contours de cette économie de prestige qui fait la matière principale de l'ouvrage. Se fondant donc dans le milieu afro, au cœur de ses nuits délirantes, Steil se sert de sa *positionality* et de l'accès qu'elle lui octroie pour décrypter les codes de la sociabilité afro. Elle reconnaît d'ailleurs ce privilège de race et de classe comme ayant facilité l'accumulation d'un capital d'intimité avec les acteurs et les actrices de cette nébuleuse kinétique que constitue l'univers afro. C'est en s'insérant dans ces réseaux, confesse-t-elle, qu'elle est parvenue à demeurer ferme sur un terrain mouvant. Bien qu'elle demeure consciente de son privilège de "Blanche" et d'"intello," qu'elle oppose à la vulnérabilité de ses informateurs, il n'en reste pas moins que sa *positionality* aboutit à l'extraction de données parfois intimes. Elle accède ainsi, dit-elle, en citant Eric Gable, à des savoirs "ésotériques" qui "ne sont généralement connus que par "the most inside of insiders" (p. 80). Cependant, elle s'arroge le droit de sélectionner, de faire le tri dans les histoires qu'on lui raconte souvent sous cape, de divulguer et d'exposer les confidences et les secrets d'alcôve qui vont servir de ressorts à son récit. Utilisant la notion de « trainer » (p.7) qui rappelle le concept de [vie de] "bohème", passé dans le registre culturel et poétique, Steil observe et participe à l'ambulation perpétuelle de corps fugaces qui changent constamment de lieu, de vitesse et de forme. Ce quotidien de la galère qu'elle appréhende comme un "dispositif heuristique" lui permet de faire le lien entre exclusion sociale et effusion corporelle (p. 71).

"Délirer", nous dit-Steil, c'est "danser sans se prendre au sérieux" (p. 88). Et c'est ainsi qu'elle entame le deuxième chapitre avec une anecdote de danse zouk entre deux hommes, Malcom et Éric, simulant un couple, un verre de rhum de trop facilitant ce charivari rabelaisien, dans une ambiance bon-enfant dépourvue d'insinuation homoérotique. En réalité, le "délire," tel que le décrit Steil, est une communion du goût, l'expression d'une "culture de goût" (p. 91), formule qu'elle emprunte à Bourdieu et à Gans, un entre-soi intime qui affleure au moment où une certaine effervescence s'empare des convives. Dans ce monde "infra", Steil fait un véritable travail de décryptage tant ces jeunes brouillent leur "soi" identitaire et s'évertuent à accumuler un avantage culturel ou capital culturel. "Devenir quelqu'un" dans ce monde décalé, c'est donc tirer son épingle du jeu dans la surenchère d'un "délire" sans cesse mouvant au gré de la dernière offre musicale ou du dernier tube à la mode. Et se mettre au diapason du nouveau délire du moment.

Dans le chapitre "Origines" plane une association symbiotique tenace entre origine ethnique des artistes afro, d'une part, et la construction par altérité de leurs goûts et de leurs aptitudes performatives, de l'autre ; à tel point que les entrepreneurs du goût entretiennent un flou artistique au sujet de leur propre origine. Utilisé sciemment à double sens, le concept d'"origines" se réfère également à la source des sonorités afro qui se cherchent un espace dans un hexagone qui élargit sa palette d'offres musicales dans le milieu des années 2000. Steil nous livre ici une évocation émique du bled (l'Afrique des parents selon les jeunes post-migrants),

illuminée par des analyses minutieuses. En réalité, les jeunes post-migrants sont disposés à arrondir les angles et réconcilier trois éléments en un triptyque : leur identité d’Afro-descendants, les parents et le bled. Autrement dit, entre ici et là, l’Afrance (en banlieue) et l’enfance (au bled), s’interposent les gardiens de la mémoire, les parents, vers lesquels ces jeunes se tournent pour obtenir une validation de leurs projets artistiques. Un terrain d’entente est vite trouvé lorsque, par exemple, Mokobé arrache un satisfecit paternel après avoir incorporé Salif Keita (prisé par son géniteur) dans un *featuring* de son album solo (p. 101).

Malgré un mélange subtil de genres narratifs à la fois érudit et anecdotique, Steil semble pourtant trébucher sur un terme particulier, celui de *phaseur*. Or, ce terme qui lui aurait permis de s’immerger dans le monde de la rue est curieusement absent de ce riche récit. Le terme *phaseur*, pour ceux qui connaissent la généalogie des enfants de la rue que nul autre que TK Biaya a égrené de façon magistrale, remonte aux ancêtres de la jeunesse interstitielle de Kinshasa (voir la note 11). Il s’agit des *bills* auxquels j’ai consacré tout un ouvrage.[9] Dans leur argot, phaser signifie dormir, activité nocturne, ou parfois diurne, où le dormeur lutte contre la faim dans un sommeil incertain, plein de phases, de cauchemars et de contorsions. Tenaillé par la faim, le *phaseur*, avatar des *bills* des années 1950, fait son lit dans les étals abandonnés du grand marché de Kinshasa. Il est vrai que le *phaseur* kinois (lequel surgit dans les années 1990) joue le rôle de *trickster* dans cette grande cour des miracles que représente parfois la rue kinoise.[10] [11] Mais c’est avant tout un naufragé dans la ville, en flagrant dérive ; un metteur en scène, bluffeur, bretteur et feinteur, un tantinet illusionniste. Que “phaser” se retrouve dans le jargon des jeunes post-migrants parisiens, pour connoter une entorse aux règles chorégraphiques, en asynchronie avec les autres danseurs—rompant ainsi l’unité du mouvement collectif—laisse déjà songeur (p. 166). Mais, se basant sur son observation, Steil pousse son analyse plus loin. Semblable au contrepoint en musique, phaser devient un art consommé lorsque le *phaseur* réussit à “cafouiller,” c’est-à-dire à déguiser le décalage de son pas de danse en le transformant en prouesse improvisée ou préméditée.[12] Le *phaseur* laisse ainsi affleurer des velléités d’individualité, le désir de faire cavalier seul (et de “devenir quelqu’un”), tranchant ainsi avec la notion de “galérer ensemble” que Steil évoque dans son premier chapitre (p. 191). Cependant, mélanger dans la même foulée *phaseur* de Paris, *Shegue* (enfants de la rue) de Kinshasa et *hustler* de New York sous le label de “héros culturels,” comme le fait Steil, paraît peu convainquant et surtout cacophonique, un exemple des limites de la théorisation lorsqu’elle est rattrapée et dépassée par l’aléatoire des données (p. 193).

Le chapitre suivant, “Histoires,” fruits d’observations purement participantes, situe le commérage au cœur de la sociabilité afro. En guise d’introduction, le lecteur a droit à une vignette autobiographique dans laquelle l’auteure se met elle-même en scène sans fard. Au-delà de cette vignette hétérodoxe, ce chapitre enchevêtre ragot et jalousie dans un cadre théorique qui ne parvient cependant pas à éviter les ornières essentialisantes émiques. Le verdict de l’auteure ? C’est “l’expression d’un manque de solidarité entre Noirs,” lui confient ses informateurs désabusés (p. 228). Commérage, comme *phase*, Steil postule, joue sur le même registre à double tranchant : la victime individuelle peut le tourner en sa faveur puisque, qu’on le veuille ou non, le commérage génère du buzz. Son impact sur le groupe, renchérit Steil, n’est cependant jamais ascensionnel une fois l’entre-soi franchi. Le commérage confirme des poncifs familiers sur les Noirs : “pas professionnels”; “pas carrés”; “pas fiables” (p. 228).

Steil prend le parti de traiter le chapitre consacré aux femmes—qui jusqu’alors jouaient un peu les seconds rôles dans son récit, notamment en tant que danseuses—sur le mode relationnel et transactionnel. Annonçant d’emblée son intention de souligner leur agentivité dans l’économie de prestige de la sociabilité afro, Steil explore les deux faces des femmes de la scène afro, génératrices de *boucan* (*boucantières*), d’une part, et régénératrices de la vie à travers la maternité (p. 232). Même si ces deux rôles semblent antithétiques, l’ambition reste la même, indique-t-elle : “faire dépenser les hommes” et monter ainsi dans l’échelle de l’économie de prestige (p. 239). Cette évocation un peu déroutante du troc amoureux, que Steil qualifie de “logiques d’échange,” entre argent et respect, nous vaut sans doute les analyses les plus perspicaces de son étude (p. 247). Le lecteur finit par comprendre la fongibilité du *boucan* qui, en ce qui concerne les femmes, peut se convertir en respectabilité à travers la maternité (p. 252).

Enfin le dernier chapitre de l’ouvrage observe le *boucan* par l’autre bout de la lorgnette. Steil s’appesantit sur la construction politique et médiatique du *boucan* (“à l’ivoirienne”) des jeunes Noirs post-migrants, perçu comme “une menace pour l’ordre social et public” (p. 270). Considérés comme anodins pour d’autres groupes de jeunes, des comportements culturels sont vite associés et assimilés à un désordre social, voire à une dérive délinquante quand il est sujet des jeunes Afros.[13] Leur concentration dans l’espace public, en bandes, déclenche au sein des “partisans du silence” (p. 266), des médias, des politiques, voire des badauds, une panique et des soupçons (souvent infondées) de prolifération de réseaux de criminalité. En fin de compte, se rendre visible et faire du *boucan* dans le milieu afro, c’est pour ces jeunes aspirer à une autre esthétique de l’authenticité. Devenir quelqu’un, c’est ainsi se garder de se laisser dénaturer par le succès ; c’est redistribuer son succès et le pouvoir (financier) qui en dérive en “faisant croquer” les *petits* ; mais c’est aussi orienter les dépenses des autres vers soi, quand finalement on devient un *grand* (p.297).

En conclusion, deux éléments majeurs se dégagent de cette étude. En premier lieu, une innovation heuristique, voire transsubstantiative, dans laquelle *boucan*, ouaté de sa résonance acoustique, se transforme, dans le récit ingénieux de Steil, en une substance fongible et protéiforme dans laquelle domine la corporéité dans tout son appareil, sa visualité et ses manifestations relationnelles. En second lieu, cette innovation, et l’accumulation des savoirs qui la rend possible n’intervient que comme le résultat d’une *positionality* ambiguë et ambivalente de l’auteure ; elle est à la fois *insider* et *outsider*, viveuse et voyeuse, observée et observante. Sa *positionality* inscrit son projet narratif dans plusieurs registres différents qui peuvent parfois désarçonner le lecteur peu avisé.[14] Cependant, l’originalité du narratif, sa densité, sa cohésion, son intensité par moments, rendent cette étude incontournable.

NOTES

[1] Traduction de l’expression *ego-screaming*, employée par l’anthropologue américain Orrin E. Klapp, *Inflation of Symbols: Loss of Values in American Culture* (New Brunswick and London: Transaction Publishers, 1991), p. 79.

[2] Hans Werner Debrunner, *Presence and Prestige: Africans in Europe. A History of Africans in Europe before 1918*, Communications from the Basel African Bibliography, Vol. 22, Basel, Basler Afrika Bibliographien, 1979.

[3] En dehors des tomes iconographiques monumentaux produits par Jean Devisse et al., *L'image du Noir dans l'art occidental* (Paris: Bibliothèque des Arts, 1976-1979), il convient, dans cette tradition, de citer des travaux plus récents, y compris ceux de Philippe Dewitte, *Les mouvements nègres en France, 1919-1939* (Paris: L'Harmattan, 1985); Bennetta Jules-Rosette, *Black Paris : The African Writers' Landscape* (Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2000); Pascal Blanchard, Éric Deroo et Gilles Manceron, *Paris Noir* (Paris: Hazan, 2001); Erick Noël, *Être Noir en France au XVIIIe siècle* (Paris: Tallandier, 2006); Dominic Thomas, *Black France: Colonialism, Immigration, and Transnationalism* (Bloomington: Indiana University Press, 2006); Pascal Blanchard, *La France noire: Trois siècles de présence* (Paris: La Découverte, 2011); Macodou Ndiaye et Florence Alexis, *Les Noirs en France du 18^{ème} siècle à nos jours* (Paris: Paari, 2019); Tyler Stoval, quant à lui, a consacré une étude importante à la présence des Noirs-Américains en France avec son *Paris Noir: African Americans in the City of Light* (Boston: Houghton Mifflin, 1996).

[4] Jean-Pierre N'Diaye, *Enquête sur les étudiants noirs en France* (Paris: Éditions Réalités Africaines, 1962).

[5] Justin-Daniel Gandoulou, *Entre Bacongo et Paris* (Paris: Centre Georges Pompidou, 1984), étude renouvelée par Didier Gondola, "Dream and Drama: The Search for Elegance among Congolese Youth," *African Studies Review* 42.1 (April 1999): 23-48 et (du même auteur) "Le moi, le moine et le moineau: Métamorphoses de l'imaginaire de la sape à Kinshasa," in Dominique Malaquais, dir., *Kinshasa Chroniques/Kinshasa Chronicles* (Montreuil, France: Les Éditions de l'œil, 2019), p. 186-207.

[6] C'est le cas, tiré d'un petit lot, de la notion de *faire dépenser les autres* lorsque l'on est devenu *grand* (p. 297), une pratique qui ne peut se comprendre sans un détour vers la scène musicale congolaise où les grands musiciens, patrons d'écuries, sont passés maîtres dans une économie de prestige qui consiste à recevoir et non à donner des articles de mode, des instruments, de l'argent, des compositions, etc.

[7] Certains lecteurs seront surpris de la présence de citations en anglais, parfois assez longues, sans que l'on ait pris la peine de les traduire en français.

[8] Cette polémique a été déclenchée par le récent article de Kathryn Mara et Katrina Daly Thompson, "African Studies Keyword: Autoethnography," *African Studies Review* 65.2 (June 2022): 372-398. En faisant un étalage de sa *positionality*, que certaines jeunes chercheuses afro-descendantes ont vite fait de juger "extractive," Thomson s'est attiré leurs foudres. Déclinant son identité en tant que "European American feminist scholar, a cisgender woman, and a full professor at a Research 1 institution," elle évoque sa liaison avec un homme zanzibari et sa conversion à l'Islam. Son mariage, dit-elle, lui a permis d'intégrer le cercle intime et restreint des femmes mariées musulmanes et d'enregistrer leurs conversations privées : "I was asking women to share the kind of information about their marriages that is usually kept private and, in turn, sharing it with a broader audience through my scholarship" (p. 375). Un torrent de critiques a déferlé sur les auteures via twitter : "They harvest knowledge and disappear back to their homes to misrepresent us" écrit un *Tweeter*. "Thompson specifically infiltrated these communities to divulge closely guarded secrets" s'insurge une autre. "You can go native by dickmatization but you can never be native" surenchérit-elle (tweets du 15 mai 2022).

[9] Didier Gondola, *Tropical Cowboys: Westerns, Violence, and Masculinity in Kinshasa* (Bloomington: Indiana University Press, 2016).

[10] La présence des *phaseurs* a gagné d'ampleur dans les années 1990, liée non seulement aux pillages de 1991 à Kinshasa mais aussi aux accusations de sorcellerie à l'encontre des enfants, devenues monnaie courante ; voir Filip de Boeck et Marie-Françoise Plissart, *Kinshasa: Tales of the Invisible City* (Tervuren: Ludion, 2005) ; accusations parfois liées à l'usage des nouvelles technologies et de leur connectivité comme l'analyse Katrien Pype, « Branhamist Kindoki: Ethnographic Notes on Connectivity, Technology, and Urban Witchcraft in Contemporary Kinshasa », in K. Rio, M. MacCarthy and R. Blanes (eds), *Pentecostalism and Witchcraft: Spiritual Warfare in Africa and Melanesia* (Cham, Switzerland : Palgrave Macmillan, 2017): 115-144.

[11] Biaya parle de “mille et une ruses” auxquelles ces jeunes ont recours pour “faire l'ambiance” ou tout simplement survivre dans la ville. T. K. Biaya, “Les paradoxes de la masculinité africaine moderne. Une histoire de violences, d'immigration et de crises,” *Canada Folklore* 19 (1997) p. 100, et aussi T. K. Biaya, *Les jeunes, la violence et la rue à Kinshasa: entendre, comprendre, décrire* (Codesria: Nouvelles Pistes, 2000).

[12] Voir: Kristien Geenen, “‘Sleep Occupies No Space’ : The Use of Public Space by Street Gangs in Kinshasa,” *Africa* 79.3 (2009), p. 348. Geenen renouvelle ces analyses dans une contribution qui vient de paraître: “Living on the Streets of Kinshasa, Democratic Republic of Congo,” in Karen A. Franck and Te-Sheng Huang, eds., *Routledge Handbook of Urban Public Space: Use, Design, and Management* (Routledge: New York, 2023): 249-262. Steil, à l'instar de Geenen, définit aussi *phaseur* comme celui ou celle qui aime “se faire voir” en faisant “des phases” (p.183).

[13] Chez les jeunes femmes afros, ces comportements vestimentaires et corporels tapageux et ostentatoires (conversations bruyantes, maquillage excessif et vêtements moulants qui les sexualisent à outrance en rehaussant les reliefs de certaines parties érogènes) forment un élément essentiel de l'économie de prestige. Ces comportements mettent en scène des pratiques de *pigeonnades* (p. 281) qui consistent à dépouiller les hommes.

[14] Il faut aussi souligner quelques raccourcis comme le leitmotiv qui ponctue certaines anecdotes et dialogues, attribuant à telle *boucantière* l'emprunt d'un “accent africain” ; remarque qui ferait sourire si elle ne mettait pas à nu soit l'incapacité de l'auteure à détecter un accent congolais, camerounais ou ivoirien, soit, peut-être, une façon d'essentialiser les “Africains” sans s'en rendre compte.

Didier Gondola
Johns Hopkins University
cgondol1@jhu.edu

Copyright © 2023 by the Society for French Historical Studies, all rights reserved. The Society for French Historical Studies permits the electronic distribution for nonprofit educational purposes,

provided that full and accurate credit is given to the author, the date of publication, and its location on the H-France website. No republication or distribution by print media will be permitted without permission. For any other proposed uses, contact the Editor-in-Chief of H-France.

H-France Forum

Volume 18 (2023), Issue 8, #1