



CODESRIA



CODESRIA

13

عمرة

Assemblée générale
General Assembly
Assembleia Geral
الجمع العام الثالث عشر

L'Afrique et les défis du XXIème siècle
Africa and the Challenges of the Twenty First Century
A África e os desafios do Século XXI

إفريقيا وتحديات القرن الواحد والعشرين

Panel: Questioning an Emerging Multi-Polar World?
The Role of African Networks and Connections
in Shaping the New Global Order

VERSION PROVISOIRE
NE PAS CITER

« Nous le Hip hop, on le tropicalise » :
Hip hop, engagement et renouveau panafricaniste

Abdoulaye Niang
Université Gaston Berger de Saint-Louis

5 - 9 / 12 / 2011

Rabat Maroc / Morocco

« Nous le Hip hop, on le tropicalise » : Hip hop, engagement et renouveau panafricaniste

« On est né après l'indépendance. On a une autre vision de l'Afrique (...), on a une autre vision du développement. On a envie de prendre nos responsabilités [...]. Ce que nous ont promis des politiciens depuis des années, à dépenser des milliards, organiser des sommets [...], nous, on l'a réussi à travers la musique, c'est-à-dire établir un pont d'échanges culturels entre les jeunes d'Afrique ».

Lord Aladji Man, du groupe Daara J devenu Daara J Family

Introduction¹

Bien qu'étant originellement orientée à ses débuts vers une imitation de créations occidentales toutes rejetées par les adultes en général, qu'elles soient américaines surtout ou françaises, le rap africain (Perullo forthcoming : 251 ; Casco 2006 : 230-231 ; Niang 2006 : 167-168; Lô 1997 :13), voire le hip hop plus globalement s'est résolument tournée vers de nouvelles directions. Produit artistique d'une jeunesse africaine en mal d'expression, elle a troqué la reprise de Face B par des *lyrics* (paroles de chansons) dont le maître-mot demeure la « conscientisation ». En se fondant sur les productions des jeunes rappeurs sénégalais, et en les comparant avec leurs homologues maliens, burkinabé, guinéens, ghanéens... (Cho 2008 ; Becker, h. & Dastile 2008 ; Künzler 2006 ; Dunn 2006), l'on ne peut qu'être frappé par la convergence de leurs thématiques, au-delà des inévitables spécificités locales. L'une de ces sujets fréquemment abordé se trouve être les problèmes et la place de l'Afrique dans le monde globalisé. Les *bboys* (artistes, sympathisants du hip hop) s'attellent à recréer des cadres renouvelés d'une africanité en perte de vitesse à travers la promotion d'un Africain nouveau décomplexé et conscient de ses possibilités. Dans leur entendement et pratique, le hip hop tout entier, la culture en somme, est un élément clé de la réaffirmation de la place centrale que l'Afrique, berceau des civilisations, peut et doit jouer. Cet effet de convergence s'appuie sur la constatation de vécu de situations communes par les Africains :

- une incapacité et/ou une mauvaise volonté notoire (s) des mandataires politiques à prendre en charge les préoccupations des populations qui les ont élus, ce qui plonge celles-ci dans la misère la plus dure, notamment les jeunes² (Sommers 2010 : 322-323 ; Diouf 2003 : 2), tandis qu'une minorité s'enrichit outrageusement ;
- L'installation durable des pays africains dans la mal gouvernance non seulement pour masquer cette incapacité mais aussi pour profiter de cette situation de perpétuelle instabilité pour assouvir des désirs d'enrichissement personnel et népotique qui seraient beaucoup plus ardues à réaliser si un Etat de droit était institué et, surtout, si l'Afrique était mieux organisée et unie.

Sur la base de ces constats amers, les jeunes du hip hop s'organisent de plus en plus en collectifs, promeuvent des rencontres sous formes de festivals notamment, désormais inscrites dans un agenda culturel et se basent sur des réseaux largement étendus pour porter « le combat de l'Afrique ». Des groupes et structures comme Kill Point (République de Guinée), Yelen (Burkina Faso), Awadi et le Studio Sankara³ (Sénégal), etc. dotés d'une certaine légitimité sont les noeuds qui mettent en place ces réseaux. Des artistes et groupes de la diaspora comme Djoloff, Wa Gëblë, Shiffai, ...à côté d'organisations de

promotion/production et de tourneurs déclarés « africaphiles » tels que Nomadic Wax...sont aussi partie prenante de ce dispositif réticulaire mobilisé pour la « lutte ». Ce combat serait d'abord, selon eux, une sorte d'autopoïèse non pas reproductrice mais évolutive pour le système tout entier, et qui sache recréer un être africain fort dans l'adaptation à un monde plus que jamais hostile aux faibles. Le résultat du diagnostic apparaît dans la promotion de créations artistiques qui, sous des formes musicales, scripturaires, graphiques et gestuelles (*DJing, MCing, graffiti, danse hip hop*), tentent de doter cette force expressive de la parole faite acte d'une portée hautement performative. L'engagement touche donc l'ensemble des branches du hip hop en général. Cependant, dans cette communication, je me focaliserai sur le *MCing*.

Le panafricanisme de la première heure : un héritage respecté mais à dépasser

Tout un appareillage idéologique visible dans le discours tend à porter au pinacle des valeurs telles que l'estime de soi, la confiance en soi, pour les Africains. Cette incitation s'inscrit en fait en droite ligne dans les idées des leaders panafricanistes de la première heure (Nkrumah, Nyerere, Cabral, Lumumba...), actualisées par une autre génération des années 1980 et 1990 (à l'instar de Sankara, Mandela). De plus, et ceci est important, elle se nourrit d'un crédo porté par le hip hop au plus haut point, en tant que culture qui révère ces valeurs. Aussi, retrouve-t-on, bien des fois, cités en exemple, certains de ces leaders, qu'on oppose aux actuels (à l'exception peut être de Mandela profondément respecté par les *bboys*, et par d'autres acteurs par ailleurs) qui devraient s'en inspirer. Awadi, qui est l'un des plus ardents défenseurs de cette revalorisation de l'Afrique, dont l'histoire devrait être réécrite, par les Africains, affirme que :

Aujourd'hui, la nouvelle jeunesse consciente remet ses héros à l'ordre du jour. Et le rap [se] réapproprie ces héros et clame la force de ces héros. Bien que c'est des héros qui ont été présentés comme des dictateurs, des sanguinaires. Pour nous, Sékou Touré c'est un héros ! On l'a présenté comme le pire des sanguinaires, le pire des dictateurs, pour nous c'est un héros. Pour nous, Thomas Sankara, c'est un héros ! Tu vois, des gens comme Mandela, voilà des vrais exemples pour l'Afrique ! Voilà [...] des gens comme Lumumba. Mais tu te rends compte que presque tous ces gens, à part Mandela, mais on les a descendus. On les descend ou bien on les décrédibilise comme Kwame Nkrumah. Mais qui, il y a plus de 40 ans te dit, mais Ok il faut qu'on travaille tous ensemble, qu'on fasse une Afrique

unie, qu'on ait une monnaie commune, qu'on ait un passeport commun. Ça a été dit depuis très longtemps. Aujourd'hui, on a l'impression que c'est un nouveau discours. Nous, on ne réinvente rien dans nos musiques, on dit seulement ce que les gens ont dit depuis longtemps (Staycalm 2008).

Cette exaltation de héros africains ne s'arrête pas toujours aux personnages nés en terre africaine (Battling Siki, Mandela, Nkrumah, Sankara, Aline Sitoé Diatta, Léopold Sédar Senghor) mais peut englober la diaspora tout entière, incluant les Antillais (Aimé Césaire), les Africains-Américains (Mouhamed Ali, Malcolm X, Rosa Parks, Jesse Owens), etc. C'est ce qu'on retrouve dans ce titre parlant d'un seul mot, mais mélange de wolof et d'anglais, qu'on peut traduire par « Bats-toi » (*Fightal*). Ce son des Black Diamonds de Diourbel (*featuring* Nigga Jah du groupe Tigrimbi de Pikine), y fait défiler, toute cette iconographie noire qui reflète le combat contre l'oppression raciale que ces héros auraient surclassée (Nordic Steel 2008). Pour les tenants de cette position dont l'un d'eux dit du rap, défini à sa manière, que cela veut dire « *Revolution of African People* » (Révolution des Africains), cette option est la seule valable et ils s'y accordent tous, à l'instar d'un membre du groupe Sofaa, établi au quartier Zogona de Ouagadougou (Burkina Faso) qui affirme avec force :

Rappelle-toi de ceux qui ont fait face à l'exploitation, rappelle-toi de ceux qui ont osé dire non ! Rappelle-toi de Cheikh Anta, rappelle-toi de [...], rappelle-toi de Lumumba, rappelle-toi de Sankara, rappelle-toi de ces hommes, de ces femmes qui voulaient [...] plus de paix, d'égalité, de justice.

Les MC pensent qu'il est de bon ton actuellement de s'inspirer de ces prédécesseurs dont ils louent la vision. En même temps, ils remodelent cette vision à l'air de leur temps et de leur mouvement qui donne à cette africanité une texture hybride alliant les valeurs fondamentalement positives de l'Afrique à celles triées du hip hop.

De fait, il n'est nullement question de prendre en vrac les éléments de l'un et l'autre mais d'adopter une démarche sélective dictée par un certain souci d'établissement d'une juste mesure entre l'efficacité qui sied pour remettre sur pied ce grand malade qu'est l'Afrique et la préservation de valeurs (solidarité, travail, etc.) qui concourt à préserver son identité, sa culture, à faire de celle-ci une contributrice significative à la construction du monde. Ainsi, même si l'ancrage culturel est encouragé, il se fait sur la base d'un choix

minutieux dont le caractère discriminant typique est la compatibilité avec les valeurs positives du hip hop.

A cet égard, la prudence doit être de mise dans la saisie de l'identité des *bboys* africains qui est une entité composite, un tissu d'interactions et de relations complexes, un écheveau composé fondamentalement à la fois de valeurs traditionnelles locales jugées positives, et de valeurs promues par la culture hip hop. Elle est dans un processus de construction continue. Même à l'intérieur du cadre sénégalais, on retrouve des singularités, et il en est de même pour les autres pays.

Globalement, placés en plein dans un cadre d'acculturation, au sens de contacts suivis et directs, les identités de ces *bboys* se conjuguent au pluriel en fédérant des traits culturels aux origines diverses. En effet, quelle que soit la force et la présence du processus de changement social et l'attachement à des pratiques et valeurs d'origine étrangère, des valeurs locales continuent d'exercer simultanément une influence dans leurs conduites. C'est pourquoi, il n'est pas rare de voir un même groupe promouvoir une liberté absolue d'expression, s'habiller en *baggy*, être très friands des films et séries américains, tout en appelant à la renaissance et à l'authenticité, l'originalité africaines, tout en restant attachés à des pratiques locales comme le *lamb* (la lutte) mises en valeur dans leurs *tracks*, i.e. leurs sons (Xuman 2007), en étant attaché à leurs marabouts auquel ils prêtent allégeance, etc. Tout comme, il apparaît à l'analyse des lyrics et des postures que les processus d'individuation (Ly 1996 : 44) y côtoient ceux de représentation des groupements larges⁴.

Il est donc tout à fait inopportun d'évacuer la question en y exerçant une vision très parcellaire qui cacherait mal un aveu de simplisme. Une telle imbrication de traits culturels remarquablement divers nécessite une approche prudente de cet objet.

Une autre raison d'être prudent est que les identités de ces jeunes sont à cheval sur des compartiments de la vie socioculturelle qui ne changent pas au même rythme, ni avec la même intensité.

Ainsi, non seulement le hip hop s'ancre dans une meule culturelle diversifiée mais il fonctionne aussi en mode asynchrone, dès lors qu'il est à cheval sur des sociocultures diverses et sur des sphères à vitesse distincte. C'est pourquoi on assiste à des allers-retours, un chassé-croisé d'acceptation/rejet de valeurs qui sont le lot d'ailleurs de la majorité des jeunes africains dont les identités sont en quelque sorte « taraudées » par cette multi-appartenance référentielle dont les mécanismes de gestion ne sont pas sous contrôle des *bboys* à proprement dit. Ils auraient même tendance à leur échapper en partie au moins.

Cependant, à d'autres égards, la dynamique de cette construction inachevée se nourrit de cette hybridité et entretient la force du mouvement de va-et-vient incessant entre le local et l'extra local. Il n'est donc ni indiqué d'occulter cette africanité qui alimente le mouvement ni d'en exclure l'influence américaine et universelle qui continue de l'infuser, et qui la distingue de certaines pratiques proches au plan formel, comme le *taasu*⁵, mais différentes sur le fond.

Mais au-delà de ces remarques, il appert que la dimension représentationnelle du rap défendue au titre d'une renaissance de l'Afrique se pose comme une variable itérative du MC qui se fait ainsi promoteur d'un panafricanisme revisité.

Le MC, le Rap et la nouvelle Afrique : l'appel au panafricanisme

Les relations entre les MC, leur art et leur continent sont de divers ordres : politique, culturel et personnel. Pour eux, l'Afrique doit s'unir et se prendre enfin efficacement en main, après avoir souffert si longtemps et si durement. Ainsi, nombre de productions attestent de la centralité d'une telle position : *Président d'Afrique* de Positive Black Soul (1994), *4 my Africans* de Hot Rebel (2008) du *posse* Black Silly Dogs et du cartel Kalima Konnect de Malika qui leur demande de se réveiller, *Konkerants, Africa for Africans* de Pee Froiss (2002), *Africains réveillez-vous* de XPO (2004), etc. Celle-ci se fait le vecteur d'un appel au panafricanisme, qui serait le seul gage de positionnement –voire tout simplement de survie– de leur continent.

La prise de conscience des MC africains de l'existence d'une similarité des problèmes qu'ils vivent et dénoncent les a rapprochés. En effet, les thèmes sonnent avec une nette inscription dans les mêmes ordres de réalité. A Bamako, à Douala, à Dakar ou à Abidjan, l'impression qu'il est question des mêmes tourments se dégage. Mais également, et cette exaltation de la terre-mère dans un cadre étranger est fortement présente chez une bonne partie des *bboys* basés en Occident, l'attachement au « bled » est ostentatoirement affirmé avec force dans la diaspora rapologique comme avec par exemple Booba (2006) dont le père est Sénégalais ou Alpha 5.20 qui clame ainsi son africanité :

Ghetto Fabulous, nous, on représente Dakar et à travers Dakar c'est toute l'Afrique, tout le tiers-monde, tu vois ce que je veux dire ?...On va faire plaisir au pays, tu vois, que ce soit avec des concerts ou avec des vraies actions humanitaires [...] faut que l'Afrique, elle [soit] [...] financièrement forte, ça veut dire faut que les gens ils travaillent beaucoup plus, donc j'espère que les gens ils

vont travailler beaucoup plus, y aura moins de guerre, on n'aura plus à compter sur l'Europe, on n'aura plus à compter sur aucun continent, on va travailler trop dur pour avoir de l'argent et que nos enfants ils vont aller à l'école au lieu d'aller faire la guerre, moi c'est tout ce que je souhaite [...]. On a vendu des drogues, on a volé des gens, on a fait ça, on n'aimerait pas que nos enfants, ils font ça ! On a fait tout ça pour que nos enfants ils fassent pas ça, qu'ils aillent à l'école [...]. On veut juste travailler dur et que l'Afrique s'élève et quand je dis l'Afrique, chacun déjà n'a qu'à s'occuper de sa famille et l'Afrique va se lever (Djul Sen Production 2007).

On remarque qu'il fait très rapidement et explicitement un glissement éloquent de la localité à l'africanité dans son discours, mais aussi qu'il exhorte, comme nombre de ses pairs, l'Afrique à être « réaliste », autrement dit non pas à se contenter de brandir seulement la défense de ses valeurs d'humanité pour laquelle elle serait mieux dotée que l'Occident mais aussi à apprendre à se mouvoir avec aise dans le système-monde actuel où les armes à fourbir sont également finances, travail, stabilité politique, paix...

Sur le T-shirt de ce MC, on remarque qu'il est marqué : « Vivre & Mourir à Dakar », sorte à la fois de défi et d'affirmation dans un cadre « autre ».

Dans la même veine mais sous un registre plus plaintif, Aumar Pulho Sow chante « Nasaraan » (Le Blanc) et la souffrance que l'Afrique a endurée au contact de celui-ci :

Afrique mon Afrique, conquis par des colons, braqués par des canons, le continent perd sa souveraineté [...]. Les vieux sages de nos villages témoins de notre histoire sont partis dans les cieux, en nous laissant en main ce **combat sans fin**, une descendance éparpillée dans le monde occidental, concentrée dans le béton des banlieues [...].
Babylone da ñi suul da ñiy fonto, woowe suñu maam yi tirailleurs, suñu baay yi immigrés ...
[Babylone nous a enterrés et se fout de nous, appelant nos grands-pères tirailleurs, nos pères émigrés, nous des sans-papiers] (Djul Sen Production 2007).

Mais plus qu'une stricte note plaintive, la marque de la possession et de l'appropriation qui s'exprime clairement dans l'usage de « mon Afrique » se pose comme une réitération de l'affirmation de soi, de sa fierté à être africain même si ce continent recèle encore les stigmates d'une domination multiséculaire. La mise en parallèle entre misère vécue et attitude fière est symptomatique du discours hip hop qui se veut un point d'ancrage

de la capacité à réagir face à l'adversité. Si l'histoire a fait de l'Afrique ce qu'elle est, c'est parce aussi, même si c'est sous-entendu, l'Afrique a elle-même contribué à écrire cette histoire de dominés. Ce qui revient à dire, et c'est là où se situe l'optimisme du message, qu'elle serait également apte à la réécrire dans le bon sens.

De manière générale, sur la trace de leurs prédécesseurs panafricanistes dont ils ne manquent de magnifier les actions réunificatrices, les *bboys* essayent de se baser sur leur art pour atteindre, par le biais d'une conscientisation sans faux-fuyant dont le rap est coutumier, l'objectif d'un réveil de l'Afrique que ces premiers ont eu du mal à rendre concret. La possibilité de réalisation d'un tel challenge repose sur l'hypothèse ou, plus profondément, la croyance intime en l'existence d'une « personnalité africaine » (*African personality*) qui surplomberait les différences, et qui devrait être activée pour faire face à des problèmes communs, tels que l'avaient prescrit Blyden, Du Bois et d'autres penseurs d'origine africaine, bien avant (Irele 2008 : 117-118).

En descendant au niveau plus spécifique de l'usage de l'art comme outil de redécouverte des identités, incarnation de la fierté et du « génie » africains soulignés par la jeune génération d'artistes⁶, on peut constater comment des avant-gardistes comme Fela Kuti (Olaniyan 2004 : 76-86) ont été annonciateurs de ce potentiel d'engagement mis au service de la diaspora, même si elle a été accompagnée de certaines excentricités (Niang forthcoming : 17).

Il en sera de même pour le hip hop qui va perpétuer cette tradition panafricaniste qu'il est en train de porter à un autre niveau.

Okai, MC, producteur et percussionniste établi dans le Bronx, insiste constamment sur son africanité (il joue du *djembe*) et ne cessait de dire, lorsque je m'entretenais avec lui, qu'il gardait son passeport à portée de main pour un éventuel voyage en Afrique, ce qu'il a fini par faire d'ailleurs.

Sur la base donc de l'affirmation d'une existence, celle d'une diaspora unique africaine disséminée à partir des vicissitudes de son passé malheureux, en partage, les *bboys* militent pour la reconstitution d'une communauté interculturelle d'abord africaine, mais aussi à un niveau supérieur, mondiale. Reprenant, après ces précurseurs, le flambeau du Renouveau africain sur les plans économique, politique entre autres, les *bboys* font accéder leur instrument artistique, le hip hop, à un rang d'instrument de libération, de maîtrise de leur destinée. Cette situation est constatée aussi par Felstiner qui affirme que la propagation du hip hop depuis ses racines dans le Bronx, à New York, jusqu'à chaque coin du globe

réaffirme le potentiel de la musique noire à créer une solidarité au sein de la diaspora africaine et un [contenu] politique pour la résistance noire transnationale (2004 : 40-41).

Dans ce sillage de la conception de l'art comme support de lutte contre les maux de la diaspora, les *bboys* africains dénoncent la corruption généralisée, l'indifférence des dirigeants politiques africains devant la paupérisation, le néocolonialisme, etc. Conscients de cette communauté de destin, face à ces problèmes partagés, ils affirment la possibilité parallèlement de tracer les contours d'un meilleur « destin pour l'Afrique » (Wade 2005). Selon le président du Sénégal Abdoulaye Wade –l'un des personnages les plus critiqués par les rappeurs– nul doute que « le problème de la jeunesse, c'est [effectivement] l'ensemble des problèmes de l'Afrique » car « très sensibles au sort misérable de leurs parents, les jeunes font leurs les aspirations et revendications de ceux-là » (Wade 2005 : 51). Sur ce point précis, il est effectivement en phase avec les positions des jeunes MC qui cherchent à établir un réseau pour sortir l'Afrique de sa « torpeur » selon un double objectif (en résumé) : reconstruire culturellement et politiquement l'Afrique dans sa diversité –inévitables– et, surtout, son unité fondamentale mais aussi apporter sa contribution au monde via la richesse culturelle du continent.

Un activisme professionnel au service de la « nouvelle négritude »

Comme l'a réaffirmé l'artiste Duggy Tee, parlant des membres de son groupe, ils sont « citoyens du monde, mais africains avant tout » sans nier leur sensibilité sénégalaise en s'occupant d'abord des problèmes qui touchent leur pays au plus près (« *balla nga laax jaay, nga laax lekk* »)⁷. Mais il est clair que le « feeling panafricain »⁸ est bien présent et plusieurs festivals africains de hip hop tels que *Le rap aussi* en Guinée, *Festa 2 H* au Sénégal, *Waga hip hop* (Waga pour Ouagadougou) au Burkina Faso, traduisent cet engagement panafricain dans leur programmation qui semblent avoir les allures d'une assemblée générale devenue « ordinaire » pour certains, dans la récurrence de leur programmation tout au moins. Les nationalités et les rythmiques africaines y défilent à côté de sonorités plus internationales. Waga Hip Hop est particulièrement connu pour cette orientation.

Le sentiment des jeunes *bboys* est que devant les actions douteuses des hommes politiques africains qui hypothèquent, par leurs incompétences ou leur mauvaise volonté, l'avenir de tout un continent, la jeunesse, sous la bannière unificatrice du hip hop et de l'africanité, doit se lever, avec un nouvel esprit, pour dépasser des courants comme la Négritude. A l'instar de Makhtar le Cagoulard menacé de mort il y a quelques jours et qui représente le Mouvement Y en A marre⁹ aux Etats-Unis, il s'agirait d'établir une nouvelle

forme de négritude : « Je suis la négritude, **la nouvelle négritude**, je ne suis **ni senghorienne, ni césairienne**, j'accouche (...) sans césarienne » (2009).

En bref, c'est ainsi que des initiatives à contenus variables mais à orientations souvent proches se concrétisent petit à petit et le Collectif AURA (Artistes unis pour le rap africain) qui a produit le single « Les histoires extraordinaires des enfants du Poto-Poto », qui a eu beaucoup de succès, est sans doute l'un des plus visibles (Abshir 2006 :15). Il est composé de plusieurs artistes de différentes nationalités africaines : sénégalaise, mauritanienne, gambienne, malienne, guinéenne, béninoise, nigérienne, burkinabé¹⁰. Ce collectif n'hésite pas à se prononcer sur les grandes questions politiques de l'heure comme les APE (Accords de partenariat économique, entre l'ACP-Afrique, Caraïbes et Pacifique- et l'Union Européenne) qui ont été reformulés en « Argument pour entuber », « Accord de pillage économique »¹¹.

Pour les jeunes hip hoppeurs, même les organisations censées être un point de départ de cette unité qui devrait donner de la force au continent africain, sont disqualifiées par leur manque de courage politique dû à leur assujettissement aux dirigeants occidentaux et à leur peu de conscience des urgences, qui se manifestent dans les sommets inefficaces où le gaspillage est institué en règle d'action. Certains MC comme Lord Aladji Man, ex-membre du groupe Daara J, sont assez optimistes pour dire que leur génération (les jeunes) a déjà réussi, grâce au hip hop et à la mobilisation, à faire la jonction entre les peuples africains et ce, sans des moyens :

On est né après l'indépendance. On a une autre vision de l'Afrique, on a une autre vision du Sénégal, on a une autre vision du développement. On a envie de prendre nos responsabilités [...]. Ce que nous ont promis des politiciens depuis des années, à dépenser des milliards, organiser des sommets [...], nous, on l'a réussi à travers la musique, c'est-à-dire établir un pont d'échanges culturels entre les jeunes d'Afrique. Que les jeunes d'Afrique utilisent un même langage sur un son, que les jeunes d'Afrique parlent avec une même voix, avec une même mentalité, vers une même direction ; et, ça, on l'a fait sans aucun moyen, et c'est ça la magie du rap, ça a été ça le miracle du hip hop africain (Staycalm 2008).

Avant Aladji Man, l'ONG ENDA Tiers Monde avait, lors des *Rencontres de Bamako*, formulé sa foi dans la capacité supposée du rappeur à instaurer une unification africaine, à être un médium qui représente, au-delà des « références personnelles », tous « ceux qui

partagent l'expérience de son quotidien et qui connaissent les mêmes angoisses, les mêmes espoirs » (Enda 1998 : 1-2).

Le rap aurait également, dans ce contexte africain où les organisations censées jouer le rôle d'intermédiaire n'y arrivent pas, le mérite de pouvoir se substituer à elles, en se posant comme une « soupape » de sécurité à même de prémunir contre le risque d'une violence dégénérante. Ces qualités combinées feraient de cet art un puissant support de sortie de crise qui fédérerait les préoccupations car « le rap constitue pour les Sahéliens un moyen de communiquer par rapport à des problèmes qui leur sont communs, ainsi qu'un vecteur de revendication et un instrument de développement » (Enda 1998 : 1-2).

Faire du rap un outil d'intégration régionale, sans être aussi ambitieux que le rappeur Aladji Man qui relève le niveau plus haut, se place tout de même dans ce même sillon qui fait de ce hip hop une possible plateforme de reconstitution politique mais aussi culturelle d'une Afrique éclatée. Cette profession de foi rappelle, à n'en pas douter, les positions des leaders panafricanistes, de Cheikh Anta Diop à Thomas Sankara, en passant par Nkrumah, comme déjà souligné.

II.3.2 Rap et africanité : l'apport des cultures africaines au hip hop et au monde

La double exigence suggérée supra, l'hybridité s'entend, transparaît dans la démarche, dans les *lyrics*. Après les premiers moments de copiage et de reproduction, le hip hop africain a redécouvert l'importance de croire en soi. L'histoire du hip hop africain et de son attachement au panafricanisme écrit ses nouvelles pages ainsi, dans la valorisation du passé et de ses figures emblématiques jugées vertueuses, et dans la mobilisation de la jeune génération qui se fait fort d'assurer la revalorisation d'un héritage, galvaudé par le néocolonialisme, grâce à sa culture, le hip hop, qu'elle mixe à son africanité.

Qui, plus est, nombre de MC estiment que l'origine du rap a une liaison avec l'Afrique. Même si cette position doit être clarifiée, je suis aussi d'avis qu'il y a effectivement des ponts entre des pratiques socioculturelles d'origine africaine et le hip hop, mais que dans sa forme moderne, le hip hop, tel qu'on le connaît actuellement, est une culture urbaine qui s'est principalement construite aux Etats-Unis.

Mais établir, quand bien même que cela ne serait qu'indirectement, une filiation entre leur continent et le hip hop, leur donne une plus grande légitimité. Cela les conforte sur leurs statuts de *bboys* à part entière, non plus cette appartenance périphérique des débuts qui était moins valorisante, mais celle d'un héritier légitime qui est là, au bon moment, pour assister au retour du boomerang hip hop lancé selon certains depuis des siècles¹².

Mais encore une fois de plus, cette relation doit être expliquée avec une dose conséquente de nuances et de relativisation. Dans « La voix des sans voix » qui relate l'édition de 2008 du festival de Waga Hip Hop, cette préoccupation semble être plus ou moins comprise dès l'introduction, car on y dit que

Le Hip-Hop est né parce que de lointains descendants d'esclaves africains ont décidé de ne pas crever dans la jungle urbaine du Bronx. Si, aujourd'hui, le Hip-Hop a conquis le monde, il retrouve en Afrique son énergie contestatrice originelle, celle d'une génération qui a soif d'émancipation.

Mais on remarquera que la référence de l'Afrique comme origine est affirmée. Le caractère réel ou « mythique », avéré ou discutable de ces affirmations pèse moins que l'impact décisif d'appropriation et de fierté qu'il génère chez les jeunes africains. On passe d'une volonté de reproduction à une entreprise de production basée sur la foi en une capacité de l'Afrique à ouvrir la voie et à inspirer le monde.

Sadrak, membre du groupe Negrissim' (Cameroun) dont l'un des membres, Boudor¹³, est aujourd'hui basé au Sénégal, reprend cette idée en ces termes :

Le rap, c'est naturel pour nous [...]. L'Afrique est une terre [...] d'oralité quoi, de culture orale. Les gens se sont transmis les sagesses, les choses essentielles par la parole quoi. Et le rap participe dans la perpétuation de cette culture du verbe, le verbe nourrissant, le verbe fécondant, le verbe qui réveille l'homme. Et c'est pour ça que pour nous, rap signifie essentiellement R-A-P, Réapprendre à parler.

En un mot, c'est comme si le rap, loin de s'en éloigner, venait ici rétablir une part déterminante d'une africanité qui se perd. Il répond à certaines des questions posées par Souleymane Bachir Diagne : « Comment les jeunes africains perçoivent-ils l'héritage culturel qui est le leur, quel prix lui accordent-ils et quel avenir lui voient-ils dans le monde tel qu'ils se le représentent ? » (2002 : 256) A mon avis, le rap, par cette revalorisation de l'africanité revisitée, ne serait donc pas moins qu'une réponse, une excellente occasion de retrouver des acquis africains perdus ou fragilisés. Il devient gratifié de la qualité d'un dispositif pédagogique et artistique à caractère social, culturel, mais aussi politique qui fait resurgir du passé une richesse enfouie, une **oralité à base écrite** porteuse de sens et de force, à laquelle il

redonne une nouvelle vie. Il viendrait, pour ainsi dire, non pas s'ajouter comme supplément à un vide qu'il comble, mais réoccuper sa légitime place.

Le rap serait donc une entreprise de réhabilitation, de protection de l'Afrique et de ses richesses, de toutes sortes (symboliques, naturelles). La grandiloquence n'est pas absente de ce discours, telles que l'attestent les différentes argumentations dont j'ai cité quelques extraits commentés, mais sa présence informe sur les linéaments idéologiques¹⁴ qui accompagnent cette entreprise qui serait autrement, peut être, hors de portée, l'idéologie et l'utopie pouvant être d'insignes ressorts pour l'action.

L'appropriation donc ou la réappropriation de la culture hip hop va se faire par la mise à contribution du patrimoine culturel africain, national (incluant les diverses segmentation sociales telles que l'ethnie, la langue) dans le phrasé, l'instrumentation, le *sampling*¹⁵, le port vestimentaire, etc.¹⁶. Siège déclaré d'une culture-monde, le rap s'efforce aussi de « représenter » les spécificités d'un continent aux contours multiples.



Photo 1: Toumouranke, groupe basé à Keur Massar, concert à Pikine, Festa 2 H, 2007.
Source : A., Niang.

Toujours dans cette veine, dans une collaboration entre plusieurs MC de Ouagadougou dont Smarty, El Primo, David Le Combattant présentés comme les « Ouaga All Stars », un des rappers, dans une langue nationale, fait une mise en garde : « Les rappers de Ouagadougou adorent les Nike. MC Pacotille ! Fais gaffe ! Le hip hop fait plus mal qu'une paire de gifles ! [...]. Il [le micro, le hip hop] est le canal qui te permet de valoriser ta culture ! ».

Cette intégration de données culturelles d'origine africaine ne constitue pas, loin de là, un déni de l'universalité¹⁷ du hip hop que les MC clament *urbi et orbi*, mais elle est synonyme de leurs apports particuliers qui concrétisent leurs statuts d'acteurs, de producteurs et non de simples consommateurs.

Contre des puristes qui défendent une vision autre et qui ne sont pas du tout une minorité, néanmoins, de plus en plus de MC africains prônent l'introduction d'une « touche africaine » ou, mieux, d'un fondement africain déjà évoqué ci-haut. Une telle assise serait un facteur d'enrichissement de la culture hip hop, en même temps qu'elle consacrerait une logique participative qui va **mettre fin à une circulation à sens unique des idées et des modèles**. Awadi, fervent défenseur de ce positionnement que des *posses* comme le sien, le PBS, ont promu sur la scène internationale notamment¹⁸, déclare :

Nous, le hip hop aujourd'hui, on le tropicalise. On va pas faire du Dr Dre, on va pas faire du 50 Cent. On va faire du hip hop africain [...]. Je veux dire comme le gars de East Coast va prendre des *samples* de James Brown [...] ou bien les gens de West Coast vont prendre George Clinton. [Nous Africains] On va prendre nos kora, on va prendre nos sabar, nos *djembe*, et on va *sampler* du Alpha Blondy, reprendre [...] du Baaba Maal, voilà ! Parce que c'est ça nos racines ! Salif Keïta, c'est ça nos racines ! Et on a besoin de ça pour que le hip hop soit beau, soit universel. Si on fait tous la même chose, à un moment, on va tourner en rond, le hip hop n'aura plus d'intérêt. Faut que chacun vienne avec sa couleur [artistique, culturelle] ! (Staycalm 2008)

Que ce soit à travers le « rap vaudou » du H2O Assouka du Bénin ou « le rap made in Burkina Faso » du posse Rap Djasso, cette réappropriation gagne du terrain.

Les enjeux sont ainsi, en plus de domestiquer le hip hop suivant les spécificités locales qui ne peuvent pas manquer en matière de pratique musicale, de se positionner comme acteur influençant la direction artistique du mouvement au niveau mondial, de contribuer à un but ultime qui dépasse toutes ces questions liées aux conformations particulières du hip hop.

Ainsi, en Afrique, la logique hybride suit aussi bien le chemin des *featurings* (collaborations) et mélanges de genre (mbalax et rap, rap et coupé décalé) que du métissage fondamental hip hop africain/hip hop global.

Toute cette réorientation s'effectue à travers l'émergence de pôles réticulaires qui permettent la formation et l'affermissement de normes collectives à base locale.

Conclusion

En définitive, les jeunes rappeurs africains, et plus généralement, les hip hoppers africains, à travers la redécouverte d'une personnalité africaine, tentent d'être des acteurs dans le processus de réhabilitation de leur continent, l'Afrique. Désormais défenseurs de la richesse et des valeurs de celle-ci, ils s'appuient sur leur art afin, d'un côté de procéder à un diagnostic introspectif et, de l'autre, à des prescriptions afférentes pour que l'Afrique sorte des ornières de la mise en minorité et soit une actrice incontournable de la « marche du monde » (Niang 2010a : 93). Pour ce faire, ils sont les premiers à tenter d'ériger en principe d'actions effectives, les recommandations qu'ils déclament dans leurs discours : réaliser l'unité africaine en s'appuyant sur les identités et les réalités en partage sans pour autant nier la diversité. Sous la logique d'un professionnalisme toujours en construction mais devenu plus dynamique, par le biais des festivals, rencontres, échanges et actions de diverses sortes (enregistrements dans les studios d'autres pays, productions de compilations contre l'émigration clandestine, prises de positions contre les accords inégaux qui fragilisent l'Afrique, etc.), ils s'affirment graduellement comme des acteurs qui contribuent significativement à un renouveau de l'Afrique, gage et préalable du positionnement de celle-ci dans ce monde très compétitif du 21^{ème} siècle.

Références

Abshir, N., 2006, *Confronting invisibility: Youth & hip hop in Dakar*, Master of Arts in International Affairs, The New School.

Bâ, B.I., 21 septembre 2011, « Tentative d'intimidation contre le mouvement Y En a marre aux Etats-Unis. Makhtar le « Kagoulard » menacé de mort », *Le Populaire*, p. 3.

Becker, H. et Dastile, N., 2008, « Global and African: Exploring Hip-hop Artists in Philippi Township, Cape Town », *Anthropology Southern Africa*, vol. 31, n° 1 & 2, pp. 20-29.

Booba, "Ouest Side", 2006, in *Ouest Side, Compact Disc*, Barclay.

Casco, J.A.S., 2006, "The Language of the Young People: Rap, Urban Culture and Protest in Tanzania", *Journal of Asian and African Studies*, vol. 41, n° 3, pp. 229-248.

Cho, G., 2010, « Hiplife, Cultural Agency and the Youth Counter-Public in the Ghanaian Public Sphere », *Journal of Asian and African Studies*, vol. 45, n° 4, pp. 406-423.

Daara J, 2003, *Boomerang, Compact Disc*, Wrasse Records.

Deniger, M-A., 1996, « Crise de la jeunesse et transformations des politiques sociales en contexte de mutation structurale », *Sociologie et Sociétés*, vol. 28, n° 1, pp. 73-88.

Diagne, S.B., 2002, « La leçon de musique. Réflexions sur une politique de la culture », in M.C., DIOP, dir., *Le Sénégal contemporain*, Paris : Karthala, pp. 243-259.

2STV, 2010, « 24h...akk PBS », 2STV.

Dime, M.N., 2007, « Galérer, bricoler, partager, contester et rêver : figures de la précarité juvénile à Dakar », in Y. Assogba, dir., *Regard sur...la jeunesse en Afrique subsaharienne*, Laval : PUL-Les éditions de l'IQRC, pp. 123-143.

Diouf, M., 2003, "Engaging Postcolonial Cultures: African Youth and Public Space", *African Studies Review*, vol. 46, n° 2, pp. 1-12.

Djul Sen Production, 2007, *Orphelins du monde* », DVD, Djul Sen Production.

Dunn, M., 2006, *Ca va pas, mais ça va changer. Guinean hip hop: A Postcolonial History*, Master Thesis on International Development Studies, University of Amsterdam.

ENDA, 1998, « Participation populaire. Rap-Sahel », Dakar-Bamako, ENDA, pp. 1-2.

Felstiner, A., 2004, *...Mais Modernisée. Tradition, Globalization, and Urban Diaspora in Senegalese Music*, Report, Yale University.

Holder, G., 2010, « Les Ançars de la République. Entre serment de reconnaissance prophétique et serment d'obéissance califale, *bay'a* et citoyenneté au Mali », communication au Colloque *L'Afrique des laïcités. État, Islam et démocratie au sud du Sahara*, Bamako, Publislam/ANR/AIRD/ISH.

Hot rebel, 2008, *4 all my Africans, yewoulene*, Compact Disc, Soul Fire.

Irele, F.A., *Négritude et condition africaine*, Paris-Amsterdam : Karthala, pp. 117-118.

Künzler, D., 2006, « Hip Hop movements in Mali and Burkina Faso. The local Adaptation of a Global Culture », Paper presented at the XVI International Sociological Association World Congress of Sociology, Session 09 on *Civil Society, Marginalized Groups, and Social Movement in the Era of Globalization*, Durban: ISA.

Lô, M.E., 1997, *Le rap à Dakar: rage d'une jeunesse, gage du business*, Mémoire de fin d'études : option radio, CESTI de Dakar.

Makhtar Le Cagoulard, 2009, « Je m'appelle Afrique », in *Sénémafia*, Compact Disc, Under Kamouf Records.

Ly, B., 1996, « Processus de rationalisation et changement des valeurs sociales au Sénégal », *Revue Sénégalaise de Sociologie*, n° 1, pp. 21-59.

Masquelier, A., 2007, « "Negotiating Futures: Islam, Youth, and the State in Niger », in B. Soares and R. Otayek, dir., *Islam and Muslim Politics in Africa*, New York: Palgrave Macmillan, pp. 243-262.

Niang, A., forthcoming, "Hip-Hop in Senegal: or How to "Catch the Move" with a Socio-Anthropological Perspective?", in K., Saucier, ed., *Native Tongues: the African Hip Hop Reader*, New York: Africa World Press.

Niang, A., 2010a, « Hip-hop, musique et Islam : le rap prédicateur au Sénégal », *Cahiers de recherche sociologique*, n° 49, pp. 63-94.

Niang, A., 2010b, «Intégration sociale et insertion socioprofessionnelle des jeunes *bboys* par le mouvement hip-hop à Dakar», thèse, UGB de Saint-Louis.

Niang, A., 2006, "Hip hop culture in Dakar, Sénégal", in P. Nilan, and C., Feixa, eds., *Global youth? Hybrid identities, plural worlds*, London-New York: Routledge, pp. 167-185.

Nordic Steel Productions, 2008, *Hip hop Galsene 2008*, DVD, Nordic Steel Productions, 77 mn.

Olaniyan, T., 2004, *Arrest the Music! Fela and his Rebel Art and Politics*, Bloomington: Indiana University Press.

Pee Froiss, 2002, *Konkerants*, Compact Disc, Africa Fête.

Perullo, A., forthcoming, " 'Here's a little something local': An Early History of Hip Hop in Dar es Salaam, Tanzania, 1984-1997", in A., Burton, J., Brennan, and Y. Lawi, eds, London: British Institute-Mkuki na Nyota, pp. 250-272.

Positive Black Soul, 1994, « Président d'Afrique », in *Boul fale bou bess*, cassette, PBS.

Sommers, M., 2010, "Urban youth in Africa", *Environment & Urbanization*, vol. 22, n° 2, pp. 317-332.

Staycalm, 2008, *Fangafrika. La voix des sans-voix*, DVD, Staycalm productions, 58 mn.

Thiam, S., 23 septembre 2011, « La vérité sur la rencontre entre Simon et la fille du président. Sindiely confondue par un enregistrement sonore », *L'As*, p. 7.

Venn, C., 2010, "Individuation, Relationality, Affect: Rethinking the Human in Relation to the Living", *Body & Society*, vol. 16, n° 1, pp. 129-161.

Wade, A., 2005, *Un destin pour l'Afrique*, Paris : Michel Lafon.

Walf TV, mardi 15 janvier 2008, « Rap Rek », Walf TV.

XPO, 2004, « Africains réveillez-vous », in *Nekke*, cassette, XPO-Degg Dadj.

Xuman, 2007, « Bouki ak mbaam », in *Xuman Gunman*, Compact Disc, Dabel Music.

¹ Ce travail est inspiré d'une partie d'une recherche achevée en 2010 (Niang 2010b).

² Voir le travail de Dime sur la « génération *xoslu* », i.e. la « génération de la galère » (Dime 2007 : 123-127). Mais aussi celui de Deniger sur la généralisation de ces difficultés, nonobstant des variabilités de situations d'un pays à un autre (Deniger 1996).

³ Il est intéressant de noter que le nom de cette structure (Thomas Sankara) évoque un personnage qui, dans l'imaginaire de nombre de jeunes africains, symbolise ce réveil et cette fierté de l'Afrique.

⁴ Voir le récent travail de Venn sur les « ontologies égocentriques » et la notion de « singularité » qui surclasserait celle de l'« individu » (Venn 2010 : 158).

⁵ Le *taasu* est une pratique orale sénégalaise (wolof notamment) qui a des ressemblances formelles avec le rap, tout comme les *dirty dozens* et les *toasts* « africains-américains » l'ont.

⁶ On retrouve cette attitude chez des graffeurs comme Docta notamment.

⁷ Proverbe wolof qui enseigne qu'il faut d'abord s'occuper de soi (sans pour autant nier autrui). Dans ce sens, ils ont précisé que c'était bien que le Sénégal intervienne ailleurs mais qu'on avait des urgences ici, i.e. les inondations qui frappent Dakar, notamment la banlieue, par exemple.

⁸ Ces propos ont été tenus durant l'émission de la chaîne privée 2STV intitulée « 24h...akk », i.e. 24 heures avec.

⁹ Y En a Marre est un mouvement social issu du hip hop sénégalais et initié principalement par le groupe de rap Keur Gui Crew de kaolack. Il a été lancé à l'occasion du Forum social mondial en janvier 2011 et aurait réussi à avoir aujourd'hui plus d'un million de signatures. Il a des représentants dans les régions du pays mais aussi en dehors du Sénégal. Ce mouvement a fait l'objet de nombreuses pressions de la part des autorités mais aussi de tentatives de « récupération » de tout bord (Thiam 2011 : 7). Il a montré sa grande capacité de mobilisation lors de plusieurs manifestations dont celle du 23 juin contre l'institution d'un « ticket présidentiel » qui allait consacrer l'élection d'un vice-président en même temps que celui du président de la république. Le mouvement milite pour plusieurs exigences dont l'inscription massive sur les listes électorales, l'émergence d'une nouvelle citoyenneté à travers le slogan du NTS (Nouveau type de sénégalais), etc. Le mouvement fait assez régulièrement la une des journaux et récemment, l'un de ses membres, Makhtar Le Cagoulard, rappeur basé aux Etats Unis, aurait été menacé de mort par des partisans de Wade (Bâ 2011 : 3).

¹⁰ Awadi, Keyti, Big D, Xuman du Pee Froiss, Myriam du groupe ALIF, Smockey, Waraba, Egalitarian, Moussa du crew, Moonna, Bobby du groupe Djantakan, Pheno B et Salia, Smarty de Yeleen, Djo Dama du posse Tata Pound qui, dans « Rien ne va plus », revient avec des artistes panafricanistes comme Awadi sur ces problèmes récurrents en Afrique (infrastructures défaillantes...)

¹¹ Dénonciation de ces accords dans des médias, comme par exemple durant l'émission « Rap Rek », sur Walf TV, du mardi 15 janvier 2008.

¹² « Né en Afrique, grandi en Amérique, le rap n'a dû faire qu'un tour ». Daara J, *Boomerang, Compact Disc, Wrasse Records*, 2003.

¹³ Boudor est un MC d'origine camerounaise qui passe beaucoup de temps au Sénégal. On peut dire qu'il y vit même. Il est aussi formateur en slam et a écrit un livre sur le rap (insistant sur les aspects techniques) pour lequel il était en train de chercher un éditeur.

¹⁴ Au sens de système d'idées comme guide à l'action.

¹⁵ Le *sampling* est un procédé d'échantillonnage et d'introduction d'éléments sonores –voix, fragment de guitare, de kora, etc. – tirés et insérés dans une nouvelle œuvre musicale.

¹⁶ PBS, Daara J ont souvent mis des tenues traditionnelles telles que des « grands boubous » sur des scènes internationales, j'ai aussi vu une fois l'un des membres du groupe SSK, groupe dont la musique a de fortes sonorités reggae, monter sur scène avec un court pantalon bouffant (un « *caaya* »). D'autres *crews* (groupes), tels que Toumouranke qui apparaît sur la photo ci-dessus, mettent aussi des tenues traditionnelles sur scène.

¹⁷ "Rap music is to me lyrics over beats *wherever country you're from, wherever state you're from, wherever world you're from*". Entretien avec Chosan, MC d'origine africaine (Sierra Leone), vivant à New York City, novembre 2007.

¹⁸ Des MC sont devenus de vrais leaders d'opinion, au-delà du Sénégal, particulièrement Awadi très actif, souvent invité pour représenter la jeunesse africaine.