

LES ETUDES SUR LE HIP-HOP - Synthèse bibliographique

Table des matières

INTRODUCTION AU HIP-HOP : DEFINITION

I-	HIP-HOP AUX ETATS-UNIS	3
1	L'approche afrocentriste	4
2	Le nationalisme et le post civil right movement	5
3	Le féminisme « black ».....	7
4	L'industrie culturelle du Hip-Hop.....	7
II-	HiP-HOP EN EUROPE	9
A-	En France.....	10
1-	L'approche postcoloniale.....	10
2-	Postcolonialisme et Hip-Hop.....	11
3-	Postcolonialisme et Hip-Hop en France.....	12
B-	En Allemagne.....	13
1-	Hip-Hop, activisme et identité ethnique.....	13
2-	L'activisme féministe afro-germanique.....	14
III-	HiP-HOP DES COMMUNAUTES DIASPORIQUES : CAS DU CANADA	15
1-	Le concept de l'Atlantique noire	15
2-	Hip-Hop à Toronto.....	16
3-	Black Atlantic et Hip-Hop à Montréal.....	16
IV-	HiP-HOP EN AFRIQUE	17
1-	Culture populaire en Afrique	17
2-	Musique populaire en Afrique	19
3-	Hip-Hop en Afrique.....	20
a-	Hip-Hop en Afrique de l'Ouest.....	21
b-	Hip-Hop en Afrique du Sud.....	21
c-	Hip-Hop en Afrique centrale.....	22
d-	Hip-Hop en Afrique de l'Est.....	22
V-	LES APPROCHES THEORIQUES DU HIP-HOP EN AFRIQUE	23
1-	L'approche cosmopolitique	23
2-	Cosmopolitisme et Hip-Hop en Afrique de l'Est	24
3-	Authenticité et Culture de la jeunesse.....	25
4-	Mwenda Ntarangwi et la Youth Culture en Afrique de l'Est.....	29
	CONCLUSION	33

« Même si vous n’avez pas grandi dans le Bronx des années 70, le Hip-Hop est là pour vous. Il est devenu une force considérable, reliant des gens de toutes les nationalités, dans le monde entier (...) Le Hip-Hop est une famille, aussi tout le monde doit s’atteler à la tâche. L’Est, l’Ouest, le Nord, le Sud-nous venons d’une même côte, et cette côte c’est l’Afrique». DJ Kool Herc Dans *Can’t Stop, Won’t Stop* de Jeff Chang. Introduction (2006 :7&10).

Le Hip-Hop est un sujet qui fait couler de plus en plus d’encre, autant dans la littérature populaire, qu’en milieu académique, et ce depuis les deux dernières décennies. Différents travaux sur le mouvement culturel du Hip-Hop ont été développés depuis ses premières apparitions à New-York dans les années 70, teintés de courants souvent inspirés de l’histoire, tels le courant *afrocentriste*, ou encore de la sociologie tel le courant marxiste et féministe, avec la lutte pour l’émergence des classes ouvrière et défavorisée, ainsi que la contribution des femmes ; ou même encore en sociolinguistique, l’apport et le mélange des langues. En anthropologie, l’approche sociobiologique, voulant que le Hip-Hop soit avant tout une problématique raciale se confronte souvent avec l’approche culturaliste. Ceci aboutit pour la plupart à des thèses antinationalistes, privilégiant les théories de la mondialisation : le Hip-Hop, bien que créé par des Noirs américains, est reçu dans toutes les régions du globe et constitue désormais une culture globale. Mon propos dans cet essai est que le Hip-Hop, né aux Etats-Unis dans une situation socio-économique et politique particulière, ne se limite plus à cet essentialisme que lui ont revendiqué ses premiers auteurs, mais répond à des besoins spécifiques au contexte géographique où il est réapproprié. Après avoir présenté les principales approches abordées dans la littérature en contexte américain et européen, je traite surtout de l’émergence du hip-hop « afro »¹ en Afrique et en contexte diasporique. Mon argument est que la dernière vague de Hip-Hop afro, particulièrement de

¹ Le terme « Afro » désigne une identité noire, souvent relié à une origine africaine. Rappelons que le terme a été utilisé pour la première fois par Marcus Garvey, un des fondateurs du mouvement séparatiste afro-américain. Dans un discours sur l’identité Noire américaine, il emploie pour la première fois le terme « African-American » en anglais, ou Afro-américain en français pour désigner les Noirs des États-Unis. Pauline Guedj l’explique en ces termes : « *Au début du XXe siècle, Marcus Garvey, prédicateur chrétien et nationaliste, introduira le terme d’« Afro-Américain », insistant à la fois sur l’identité africaine des Noirs Américains, identité reconnue comme éthiopienne chez le Jamaïcain Garvey, et sur le rôle déterminant de ceux-ci dans la création de la nation américaine. Succédèrent à ces termes d’« Africain » et d’« Afro-Américain » nombreuses autres appellations, comme celle de « Colored » pour l’anti ségrégationniste National Association for the Advancement of Colored People, « Black » dans le « Black Power » des années 1960 et aujourd’hui « African-American » sous l’impulsion du pasteur Jesse Jackson ».* (Guedj, 2003 : 744)

Marie-Thérèse Atséma Abogo-Université Laval, département d'anthropologie.

hip-hop est-africain se revendique « afrocosmopolite », c'est-à-dire partisane à la fois d'un nationalisme local et d'une identité cosmopolite, qui ne sert plus en rien les idéaux nationalistes et politiquement contestataires du Hip-Hop de départ.

INTRODUCTION AU HIP-HOP : DEFINITION

L'historique du Hip-Hop est retracé par l'un de ses pionniers, le rappeur et activiste DJ Kool Herc, (Chang 2005) en ces termes :

Quand j'ai commencé à mixer au début des années 70, on faisait juste ça pour s'amuser. J'ai été 'plébiscité' par le peuple, par la rue (...) Il se trouve que les fêtes que j'ai organisées ont bien pris. (...) Puis la nouvelle génération est arrivée et a commencé à s'approprier ce que j'avais lancé (...), le mouvement avait entamé son évolution (dans Chang : 2006, p.7)

Définir le Hip-Hop est un peu plus complexe qu'on pourrait l'imaginer. D'abord, il serait faux de penser que le Hip-Hop est uniquement la musique rap, ou plutôt, il serait incomplet de le définir comme le rap tout court. Dans *La culture Hip-Hop* (Bazin 1995) il s'agit d'une culture populaire qui rassemble la musique (rap, ragga, Djing, Beat-Box) ; la danse (Breakdance, Smurf, Hype, Double Dutch) ; et le graphisme (Tag, graff ou graffiti). Le Hip-Hop est donc un phénomène culturel composé de plusieurs éléments dont la musique, la peinture, la danse. Pour d'autres auteurs (Kitwana 2002), le Hip-Hop est une génération de jeunes américains ayant exprimé une lutte, des revendications, des messages, ou même une religion, ou encore une lutte politique actuelle impliquant des mouvements de révolutions et de défense de droits, avec pour médium l'art. Finalement, le Hip-Hop comme mouvement culturel se définit souvent par ses manifestations commerciales-les ventes de disques, les personnalités dynamiques de millionnaires instantanés, le *bling-bling*, le clinquant et le glamour du *bling-bling* » (Kitwana 2003 : 141). Cette définition rejoint celle de Emmett Price III (Price III 2006) pour qui le Hip-Hop est une force économique, avec des entrepreneurs et du « showbiz », et des entreprises gravitant autour de « four foundational elements : Djing, graffiti, b-boying/b-girling, and MCing » (p.21) : le DJing c'est l'art de mixer les platines, le MCing, l'art de chanter sur un rythme cadencé (ou rapper), les b-boy et b-girl sont des danseurs de break, et le graffiti, le dessin mural.

Plusieurs auteurs s'entendent donc pour dire que le Hip-Hop est un mouvement revendicateur et moralisateur créé par des Noirs Américains dans les quartiers pauvres du Bronx aux Etats-Unis ; né du refus de la misère et de la violence, mais surtout de la domination des Blancs, à une époque postindustrielle où la crise économique sévissait de plein fouet dans le pays ((Rose 1994) ; (Forman 2004) ; (Perri 2004) ; (Hill Collins 2006); (Alridge 2005) ; etc). Ainsi, constituée de quatre sous-genres, à savoir la musique rap et ses affiliés, le dessin mural ou graffiti, la danse ou break-dancing et le b-boying ou MCing (maitre de cérémonie), la culture Hip-Hop est reconnue comme faisant historiquement partie de la vie politique et culturelle du peuple Afro-Américain.

I- HIP-HOP AUX ETATS-UNIS

Le Hip-Hop commence à accrocher quelques auteurs populaires dans les années 80, alors que son essor est déjà certain aux Etats-Unis. C'est ainsi que le journaliste et musicien anglais David Toop, qui édite le premier livre paru sur le Hip-Hop en 1984, intitulé *Rap Attack : African Jive to New York Hip-Hop*, étudie le phénomène à partir de ses origines africaines jusqu'à son émergence dans la ville de New-York, dans le quartier du Bronx, aux Etats-Unis (Toop 1984). Cet auteur aborde une approche afrocentriste qui stipule que la musique rap serait née en Afrique de l'Ouest et proviendrait principalement des griots qui racontaient les généalogies des tribus africaines sous forme de chants. Également pour Berry, ce genre oral serait lié à « other powerful black traditions, like oral preaching, rhyming stories, called toasts and verbal rhyming word games such as the Dozen and Signifying, all popular in black urban and resembling the rhythmic talking style of rap » (Berry dans Took et Tsou, 1994 : 187).

Bien d'autres journalistes anglais se mettent à écrire également des articles sur le Hip-Hop à la suite de la parution du livre de Toop, guettant les événements tout au long des années 80 et 90, comme l'affirme Julianna Chang (Chang 2006). Le phénomène commence à intéresser des auteurs américains du milieu académique, qui, au départ assujettis à cette culture de manière inconsciente, décident de l'analyser en posant un regard plus critique. C'est ainsi que dix ans plus tard, l'historienne afro-américaine Tricia Rose publie en 1994 *Black Noise : Music and Black Culture in Contemporary America*, dans lequel elle affirme avoir baigné toute son adolescence dans cette culture:

«My teenage years coincided with the years in which Hip-Hop culture began taking shape in New York City. The reception for my friend's wedding was held at the Stardust Ballroom, a Bronx club that had already begun featuring local aspiring rappers and DJ talent. Summer nights often featured boom boxes with the homemade tapes of disco beats and unpolished raps. In addition to the college-bound set, several of my friends were planning to go into music, and a couple were writers-graffiti writers, that is »(Rose, 1994 : xi)

1- L'approche Afrocentriste

Elle est développée par les intellectuels Noirs Américains de la période postapartheid aux Etats-Unis, tels le pionnier de la révolution noire William E.B. Du Bois, dans le but de resituer l'histoire de l'origine de la civilisation occidentale en Afrique. Dans son livre *The Philadelphia Negro*, WEB Du Bois redéfinit l'histoire du peuple noir-américain, et particulièrement les Noirs de Philadelphie, comme originellement issu d'une Afrique déjà instruite. Il est d'ailleurs l'instigateur des indépendances africaines des années 60 (Du Bois 2010). Des auteurs afrocentristes œuvrent dans ce sens, comme Asante ou encore Anta Diop, Aimé Césaire, Ngugi Wa Thiongo. Pour l'historien américain Clarence Walker, non seulement le retour aux racines africaines est impossible, mais il est clair que « l'afrocentrisme constitue une forme populaire de nationalisme culturel contemporain des Noirs Américains » ((Walker 2004) : 5). Dans le Hip-Hop, Imani Perri reste l'afrocentriste par excellence. Elle affirme en effet que, même si le Hip-Hop s'éloigne de plus en plus de sa définition comme musique noire américaine « 100% black », il n'en demeure pas moins que « Hip-Hop does exist within black American political and cultural framework » (Perri, 2004 : 10). Cependant le danger chez les afrocentristes, soutient Walker, est que s'inspirant surtout de la méthode de l'historiographie, ils ne font pas de l'histoire, mais plutôt faussent le cours de l'histoire. Ils inciteraient à la haine et au racisme en ressassant « une mythologie thérapeutique visant à redonner une plus grande fierté d'eux-mêmes aux Américains » (Ibid).

2- Le nationalisme et le Post civil right movement

L'hypermédiatisation des Noirs Américains dans la musique surtout et dans le sport est indéniable et commence notamment avec les stars du sport et du show-biz, pendant que leurs problèmes sociaux semblent ignorés, déclare Hill-Collins (2006). Elle dénonce cette curieuse invisibilité en ces termes: «

the actual ghettoization of poor and working-class African-Americans may render them virtually invisible within suburban malls, on soccer fields and in good public schools » (2006:34). La sociologue afro-américaine interroge la part de positionnement politique de la génération Hip-Hop telle que définie par Kitwana, dans son livre *From Black Power to Hip-Hop : racism, nationalism and feminism*, et affirme que cette dernière est bien placée pour dénoncer les mêmes maux décriés par leurs prédécesseurs, à savoir un racisme « color-conscious » fondé sur une forme de ségrégation raciale nouvelle : une population noire pauvre dans le pays le plus riche du monde (33% de noirs en dessous de 18 ans sont pauvres en 2003) et exposée aux problèmes sociaux tels le manque d'emploi, le non-accès aux soins de santé, vivant une ségrégation plus subtile avec des membres isolés et « ghettoisés ».

Jeffrey Louis Decker, dans son article «The state of rap: Time and place in hip-hop nationalism», établit aux années 60 la barrière temporelle qui sépare le rap politique nationaliste du Hip-Hop d'aujourd'hui. Selon lui en effet, c'est à ce moment que le rap nationaliste s'est retrouvé dans l'histoire du nationalisme noir américain (Decker 1993). Il divise ainsi le rap nationaliste en deux tendances, soit celle inspirée par le nationalisme afrocentriste et celle de la période de la révolution noire, caractérisée par l'assassinat de Malcolm X en 1965 et de Martin Luther King en 1968². Le Hip-Hop nationaliste, s'inspirant des organisations militantes noires telles le parti des *Black Panther* et la Nation d'Islam, établit l'Afrique comme origine de la civilisation, et inspire également la jeunesse américaine noire à se révolter contre la domination des Blancs (Alridge, 2005)³.

3- Le féminisme « black »

² James Cone (2008) explique le contexte de ces assassinats dans son livre *Malcolm X et Martin Luther King: Même cause, même combat*

³ Derrick Alridge explique de façon très détaillée la différence réelle entre le CRM et la Hip-Hop Generation, qui fait du SPC Hip-Hop, c'est-à-dire, du Socially Politically Conscious Hip-Hop; tout en proposant une conciliation de leurs idéologies. Dans son article « Civil rights to Hip-Hop : Toward a Nexus of Ideas », l'auteur démontre que le CRM et le SPC Hip-Hop ont en fait les mêmes fondements idéologiques, en dépit de leurs divergences historiques. Certains activistes et intellectuels du CRM critiquent violemment la génération SPC Hip-Hop, en les accusant d'utiliser leurs messages (messages idéologiques du CRM) pour se faire de l'argent qui ne sert pas la cause des Noirs, mais bien uniquement leurs poches. D'autres part, les activistes de la SPC Hip-Hop retournent quant à eux que le contexte de l'époque n'est pas applicable à la société contemporaine américaine, et que de ce fait la vision des CRM sur l'avenir de la jeunesse noire est rétrograde : les problèmes auxquels elle fait face cadrent avec une société post-industrielle et capitaliste ne ressemblant plus à rien à l'Américaine d'il y a 35 ans.

Marie-Thérèse Atséma Abogo-Université Laval, département d'anthropologie.

Les femmes sont des acteurs très engagés du Hip-Hop nationaliste. Comme l'affirme Decker, les rappeuses offrent une nouvelle dynamique au nationalisme américain en contestant la logique patriarcale présente dans le Hip-Hop et en devenant elles-mêmes porte parole d'un hip-hop nationaliste (Decker, 1993). Ainsi elles se font de plus en plus visibles, et forcent le constat d'une féministe et intellectuelle du Hip-Hop, Gwendolyn Pough (Pough 2006) qui soutient que « Hip-Hop may be a unique testosterone filled space, but to say that women have no contributed significantly to its development is false » ; elle invite par là à penser le « black feminism » en tant que « political project that draws as praxis, and can make interventions and work toward changes within Hip-Hop » (p. 8-9). Ses exemples des artistes féminines engagées dans le Hip-Hop remontent aux années 80 : « Roxanne Shante is the first woman to be popular in MCings battles (she elevates the art of freestyle in rap). After her came the two or three women that built the group Salt- n- pepa. And the fifth is Missy Elliot ». Mais également, comme Queen Latifah, « a symbol of female empowerment in Hip-Hop », (pp 6 et 10), les rappeuses afro-américaines invitent dans leurs chansons à un retour aux racines africaines.

La critique qui a été faite à l'utilisation du nationalisme dans la culture est principalement qu'il sert d'outil d'instrumentalisation d'une idéologie, comme c'est le cas avec Abu-Lughod qui pense que les pouvoirs politiques utilisent la production artistique comme moyen d'éducation culturelle et de propagande politique (Abu-Lughod 2005). Le nationalisme est également un outil de marketing pour la nouvelle génération de Hip-Hop selon plusieurs autres critiques. Pour créer de nouveaux codes culturels et identitaires à partir d'instruments résidus d'une industrie en détresse, « All of these artists found themselves positioned with few resources in marginal economic circumstances, (...) Hip-Hop artists used the tools of obsolete industrial technology to traverse contemporary crossroads of lack and desire in urban Afrodiasporic communities » soutient Traci Rose (1994 : 35). Rose fait ainsi ressortir la relation dichotomique entre le rap politiquement engagé des jeunes Noirs aux Etats-Unis, la propagande politique et le marketing.

4- L'industrie culturelle du Hip-Hop

La théorie critique, d'origine européenne et néo-marxiste dénonce le développement d'une culture de masse ou industrie culturelle au service de la bourgeoisie, qui reposerait sur le divertissement illusoire. Il s'agit en fait de la théorie de la marchandisation de la culture, développée par Adorno de l'École de Francfort, qui conçoit l'idée d'une société exposée à une culture de masse diffusée par les médias et produite par l'industrie de l'imaginaire. La musique populaire est ainsi vue comme un produit de commercialisation des industries culturelles (Adorno 1991).

Bakari Kitwana est certainement le chercheur sur les études afro-américaines qui décrit le mieux la culture populaire du Hip-Hop à partir d'une analyse du contexte socio-économique des Etats-Unis de l'époque. Il théorise le terme «Hip-Hop generation» à partir d'une catégorisation tout d'abord temporelle : la génération Hip-Hop est la génération des Noirs Américains nés entre les années 1964 et 1984. Deux décennies donc enferment une population de jeunes qui, n'ayant pas connu la ségrégation raciale, ni les pionniers du « Black Power », partagent cependant le même combat qu'eux (Hill-Collins, 2006). C'est ainsi que, par exemple, « les Jay-Z, les Camron, les Ja-Rule, au centre du courant commercial du Hip-Hop, ont aussi été politisés comme majeure partie de la génération Hip-Hop, par la politique publique américaine des années 80 -90 » ; car : « ils évoquent la rareté croissante des emplois décents dans la classe laborieuse, les inégalités dans l'incarcération et l'infériorité de l'éducation (...) ». (Kitwana, 2003 :141)⁴

L'industrie du hip-hop, à l'origine industrie du rap uniquement, voit son émergence favorisée par une élite afro-américaine voulant contrôler l'industrie des biens culturels spécialisés tels la musique, à travers des réseaux ethniques organisés en industries ethniques. Celles-ci s'inspirent en grande partie de l'organisation des industries cubaines de la construction à Miami (Basu 1992). L'organisation des industries ethniques a été expliquée dans de nombreuses théories de l'entrepreneuriat ethnique par un

⁴ Le mouvement Hip-Hop est également un mouvement populaire utilisé comme « moyen de soutien au combat politique des Noirs américains contre l'oppression toujours présente » (Kitwana, 2003). En d'autres termes, c'est un moyen de résistance à travers l'art, l'art culturel et populaire du Hip-Hop. L'auteur invite cependant à faire une distinction entre la culture populaire noire actuelle et les idées traditionnelles véhiculées sur la culture noire, la première étant pour lui la culture Hip-Hop ayant un rôle de soutien à l'esprit d'un peuple, alors que les idées traditionnelles viennent de la période du CRM (Civil Right Mouvement), où le mouvement traditionnel annonçait, ou plutôt remplaçait le mouvement politique.

Marie-Thérèse Atséna Abogo-Université Laval, département d'anthropologie.

réseau d'échanges intégré horizontalement et verticalement à partir d'un capitalisme du « bas vers le haut » (Basu 2005) . La problématique du capitalisme du « bootstrap » repose en fait au départ sur la modicité du capital financier, mais se résout par la suite grâce aux réseaux de prêt et de crédit. L'extension du crédit entre les grossistes et détaillants, et entre les grossistes et les fabricants co-ethniques favorise cette industrie qui repose sur la confiance mutuelle, la réputation auprès du public et la traçabilité des commerçants. Ainsi, les Afro-américains, longtemps été exclus de l'entrepreneuriat, commencent ainsi à devenir autonomes financières et à rivaliser les autres communautés culturelles telles les cubains, les coréens. Toujours selon Basu, l'industrie du hip-hop est une industrie ethnique organisée selon des règles et réseaux très précis, différents de l'organisation qu'on connaît au mode industriel dans son ensemble : les quartiers et les réseaux de commerçants sont déterminants, et peuvent constituer des enclaves économiques dans les communautés ethniques puisqu'ils se concentrent sur des biens culturels spécifiques (2005 : 204). L'entrepreneuriat ethnique constitue la force principale de l'industrie du hip-hop car la musique hip-hop est originaire des habitants de quartiers de Noirs (Harlem, le Bronx) à New York ; et grâce à son mode d'industrialisation assez original, a ainsi prospéré internationalement.

II- HIP HOP EN EUROPE

Les nouveaux travaux sur le Hip-Hop faits à l'extérieur des Etats-Unis sont pour la plupart élaborés en Europe, particulièrement en France, au Royaume-Unis, ou en Allemagne (Mitchell 2001). En France, ce sont des immigrés d'origine africaine, très instruits, qui s'approprient le genre musical pour véhiculer des messages forts mais très artistiques, tel MC Solaar. Les premiers artistes de Hip-Hop vivant en Allemagne sont également des immigrants économiques ayant une éducation professionnelle, et sont souvent d'origine turque à l'est du pays, et parallèlement souvent africaine à l'ouest, à quelques exceptions près. Outre l'intégration sociale dans leurs nouveaux milieux de vie, l'accès à des emplois, aux soins de santé, bref au bien-être, leurs revendications portent également sur la fin de la subtile domination coloniale, car étant eux-mêmes des immigrants venant d'anciennes colonies.

A- EN FRANCE

Même si grandement inspiré du Hip-Hop américain, Béhune affirme que le chanteur Akhénaton du groupe IAM avait de la famille à Brooklyn et côtoyaient, lors de ses voyages à New-York, les grandes figures du Hip-Hop américain (Béhune 1999). Le milieu du Hip-Hop en France a développé sa propre originalité. Multiethniques, les rappeurs ou autres artistes sont d'origine africaine en grande majorité (maghreb et Afrique subsaharienne et sont d'abord issus de milieu universitaire :

Alors qu'aux Etats-Unis, le Hip-Hop s'adosse à la solide tradition orale véhiculée par la culture afro-américaine, c'est faute de ce bagage commun sur ce que l'on peut appeler les « belles-lettres »- dans ce que celles-ci recèlent souvent de plus classique, voire de plus scolaire- que le rap français puise en partie son inspiration et son sens de la prosodie : Ronsard, Baudelaire, Verlaine, Victor Hugo, Edmond Rostand et autres grands noms sont volontiers convoqués à travers les textes et les propos des rappeurs (Béhune : 1999, p.189).

De plus, il ne s'agit pas pour eux de diffuser une culture afrocentriste revendicatrice mais *romantisée*, et dorénavant d'une créolisation de cultures postcoloniales, fruit d'un mélange de savoirs issu d'un réalisme militant (Idem, p.195). Mais le Hip-Hop français est également avant tout l'affaire d'une Afrique connue: « Le groupe IAM-dont un morceau stipule Do the raï thing- n'hésite pas, depuis ses débuts, à recourir à la musique traditionnelle égyptienne ou africaine, ou aux polyphonies berbères (...) », soutient également Béhune (Ibid).

L'engagement politique est au centre du mouvement Hip-Hop en France. La conception de la lutte politique se fait plutôt dans le sens de l'intégration ethnique issu de l'immigration, contrairement aux Etats-Unis où il s'agit plutôt pour les Noirs d'un retour aux sources et d'une différenciation d'avec les Blancs. En somme, en France, les Noirs s'intègrent, et le Hip-Hop est un de leurs espaces d'intégration : « le Hip-Hop français s'organise dans le refus de plier bagage sur injonction et l'affirmation du droit à vivre ici et maintenant, sans renier ses origines, dans la diversité reconnue des différences » (Idem, p. 202).

1- L'approche postcoloniale

L'approche postcoloniale valorise la prise en compte des contextes locaux, et non plus comme au départ, une valorisation et consommation unilatérale d'une idéologie, presque dogmatique, issue des E-U. L'approche postcoloniale vient du courant des *Postcolonial studies* créé en Inde dans les années

Marie-Thérèse Atséna Abogo-Université Laval, département d'anthropologie.

80, et qui revendique clairement qu'il faut déconstruire cette vision du monde enseignée par les européens/occidentaux/blancs aux peuples qu'ils ont asservi ou à leurs colonies (Mbembe 2000).

La définition que je trouve la mieux adaptée pour décrire le courant postcolonial reste celle de Christine Chivaillon qui se retrouve dans son article « La quête pathétique des *Postcolonial studies* ou la révolution manquée» (Chivaillon 2007) :

Les postcolonial studies sont fondamentalement basées sur le postulat qu'il existe un univers culturel rétif à l'usage des catégories de l'entendement scientifique ordinaire. Le « Third space » de Homi Bhabha – « l'espace d'énonciation » où est localisée cette fameuse « hybridité » accessible seulement si l'on consent à se départir de la « tradition sociologique » élaborée selon « une structure binaire d'opposition » [H. Bhabha, *The Location of Culture*, London, Routledge, 1994] – concentre le sens de la quête des postcolonial studies : parvenir à dévoiler un univers définitivement soustrait à la seule autorité de nos modes de pensée inspirés de la métaphysique occidentale (p.7) .

Pour l'anthropologue indien Arjun Appadurai, le postcolonialisme nous fait entrer dans l'ère de la globalisation où la différence est peu palpable entre la pensée coloniale et la pensée nationale (d'une nation) : sommes-nous vraiment maîtres de nos imaginaires quand les cultures occidentales sont venues s'en emparer et les ont remodelées ? Sous quelle forme l'exploitation persiste encore aujourd'hui ? (Appadurai 2001). Le postcolonialisme vient renverser toute l'idéologie coloniale qui entretenait la peur de l'homme occidental en tant que dominateur et remet en cause la relation « dominant-dominé » qui transparait dans le courant, sans pour autant la nier. C'est ainsi que s'installe une approche plus globalisante, amenant à dépasser la dimension purement essentialiste.

Le postcolonialisme passerait également par « l'antiaméricanisme », c'est-à-dire en fait par des ethnocides perpétrés par des terroristes (Appadurai : 2009, p 131) ; ou encore par un boycott du régime de marchés inégaux voulant les États-Unis, ainsi que ses alliés, seuls bénéficiaires de richesses exploitées aux autres. Dans son ouvrage *Géographie de la colère : la violence à l'âge de la globalisation* , Appadurai dépeint également les actes de terrorisme comme étant une réplique de cette relation de domination. Ainsi les attaques du 11 septembre en seraient un exemple expliquant la haine de la domination de ce pays ayant lui aussi une longue histoire de violence militaire et raciale, une politique étrangère contestée, un pouvoir économique causant un contraste de richesse et de pauvreté record dans le monde (Appadurai 2009).

2- Postcolonialisme et Hip-Hop

Tony Mitchell invite à dépasser la vision « essentialiste » de la culture hip-hop se voulant purement et seulement noire-américaine, ou adaptée à une dimension de domination. Il rejoint ainsi la vision de Paul Gilroy :

“Most US academic commentaries on rap not only are restricted to the United States and African American contexts, but continue to insist on the socially marginal and politically oppositional aspects of US hip-hop in regarding it as coherent, cohesive, and unproblematical expression of an emancipator African American culture of resistance” (Gilroy 1993b), p.3

Ainsi le Hip-Hop ne serait plus tributaire d'une culture uniquement afro-américaine, mais bien une culture globale de contestation ou d'engagement politique. André Prévost parle donc de la culture Hip-Hop en tant qu' « adoption », si ce n'est « adaptation » d'un modèle culturel mobile au sens empirique, d'autres contrées (in Mitchell, 2005 : 39-40) ; et comme le soutient également Béatrice Sberna dans son approche microhistorique, de transmission orale d'un savoir-faire :

« il n'existe pas une école institutionnalisée du hip-hop ; la forme d'apprentissage la plus développée entre un ancien et un nouvel arrivant sur le marché du hip-hop est la transmission orale d'un savoir-faire (...) Le rap devient un évènement qui s'inscrit dans une suite d'évènements, reliés logiquement entre eux et mettant en scène des actions et des acteurs particuliers» (Sberna 2001) pp.10 et 12.

On peut donc constater ainsi que la culture Hip-Hop ou sa forme chantée, le rap, n'appartient donc plus à un peuple en particulier, ou à un mode de faire particulier, et n'obéit qu'à la seule règle de l'oralité. Ainsi elle résiste à la colonisation afro-américaine de départ qui l'embrigadait dans un contexte historique et politique particulier.

3- Postcolonialisme et Hip-Hop en France

Le Hip-Hop se répand dans le reste du monde dans les années 80, dont notamment en France grâce à l'activiste afro-américain et fondateur de la Zulu Nation, Afrika Bambaata. Ainsi sa cible, ce sont les jeunes des banlieues parisiennes, presque automatiquement des immigrés africains ou maghrébins (Prévost 2002). La question ne se pose plus, la France est donc le premier pays où le Hip-Hop est directement lié au contexte d'immigration : c'est donc une culture postcoloniale (Prévost 2001). Le Hip-Hop des banlieues avait déjà été identifié comme le style « hardcore », qui se revendique violent

Marie-Thérèse Atséma Abogo-Université Laval, département d'anthropologie.

comme aux Etats-Unis, et donc authentique, car disant les choses crument ((Moulard-Kouka 2008), non publié). Les premiers chanteurs de rap français sont le franco-sénégalais MC Solaar et le groupe marseillais IAM, uniquement composé d'immigrés africains. Leurs premières chansons comportent surtout des messages liés aux batailles des immigrés de banlieues vivant dans des conditions socio-économiques très difficiles (Mitchell, 2005 :12).

Egalement, la première émission télévisée de Hip-Hop est diffusée par la télé nationale française en 1983, donc relativement tôt, soit une décennie après son émergence aux Etats-Unis. Il ne s'agit donc plus de concevoir que le rap « ne concerne que la banlieue, les quartiers défavorisés, l'immigration » mais plutôt qu'il est une pratique sociale reconnue (Pecqueux 2007) :7 . Ainsi donc, au lieu de « chercher à comprendre la part de violence du rap, il faut se demander s'il se construit une part plus politique » (Ibid, p.12), au sens de ce que Sberna aurait appelé « une suite d'évènements ou d'actions », retrouvant la conception postcoloniale plus globalisante d'Appadurai. Pecqueux légitimise ainsi le Hip-Hop français en tant que partie intégrante de la société française, et non pas juste problème d'immigrés ; tandis que Prévost invite à ne pas faire de parallèle direct entre les Noirs américains et les Noirs français. Ainsi, s'il est vrai que leurs chansons sont des moyens de sensibiliser l'État notamment sur leurs conditions de vie socioéconomique, ils ne sont tout de même pas soumis aux mêmes conditions historique, sociale et économique⁵.

B- EN ALLEMAGNE

Même si Johannes Schmidt constate que « German rap seems at first glance to be white rap, and a closer look reveals that many of the commercially successful bands are indeed white » (Schmidt 2003), le Hip-Hop est arrivé en Allemagne grâce aux communautés d'immigrants économiques turcs établis à Berlin (Templeton 2006). Leur souci était de véhiculer des messages de révolte contre le rejet

⁵ Par exemple, les rappeurs français noirs (ou arabes) savent d'où ils sont issus (Sénégal, algérie, etc) ; alors que les rappeurs américains noirs « romantisent » l'Afrique d'après les idéaux de leurs ancêtres du CRM et de la Nation d'Islam. Leur approche est dogmatique, religieuse : ils semblent utiliser leur origine africaine comme arme contre les Blancs, sans toutefois la connaître ou avoir des attaches. Selon Prévost également, la particularité linguistique du « cefron » en « verlan », ou français des banlieues parlé à l'envers, ajoutée à l'idéologie du « pharaonisme » créée par le groupe IAM dissocie définitivement le rap français du rap américain. Bien plus encore, et très important, les niveaux de violence de sont pas à la même échelle : le rap gangsta venant des gangs armés et du commerce de la drogue est très rare (in Mitchell : 2001, p.46).

des étrangers turcs et africains, plus précisément contre le racisme et l'identité nationale allemande (Bennett 1999). Les africains sont le deuxième groupe ethnique à s'être lancé dans le Hip-Hop en Allemagne. Andy Bennett explique en effet que l'émergence du Hip-Hop chez les jeunes des communautés ethniques minoritaires turque et marocaine à Francfort se fait pour: « enable its use as a medium for the voicing of issues relating to the problems of racism and citizenship with which ethnic minority groups newly or recently settled in Germany are faced » (Bennett 1999)

1- *Hip-Hop, activisme et identité ethnique*

L'identité afro-germanique qui m'intéresse particulièrement ici est discutée par des auteurs tels Fatima El-Tayeb, ou même Schmidt. Dans sa notion de 'black consciousness' importée des Etats-Unis, elle expose particulièrement le projet de lutte antiraciste du groupe de Hip-Hop Brothers Keepers qui fait particulièrement la promotion de l'identité noire ou afro-germanique auprès des jeunes noirs vivant dans des conditions de vie défavorables, et qui sont généralement des immigrants et des réfugiés africains (El-Tayeb 2003). Schmidt soutient en effet que : « the rap project Brothers Keepers draws a lot of attention in Germany by introducing the Afro-German perspective to the discussion about race and ethnicity in Germany. Their songs "Adriano (Letzte Warnung)" and the following album Lightkultur, points at the mistreatment of ethnic minorities ». Le groupe sensibilise également l'opinion publique sur la brutalité policière faite envers les immigrants africains, en utilisant le Hip-Hop comme force politique. El-Tayeb explique que cette prise de conscience de l'identité africaine est issue du mouvement de libération des Noirs américains, qui a également influencé la période de décolonisation africaine. Son approche «stratégique essentialiste » (p. 461) consistant à réclamer une identité afro-germanique comme partie intégrante de l'identité nationale lui permet de mettre en évidence la race comme catégorie sociale et non plus catégorie naturelle:

«The nation cut itself off from post-colonial discourses, in which minorities became active agents and race was deconstructed as a 'natural category'. This refusal to deal with the German investment in racist concepts cemented dogmatic claims that Germany never had any 'race issues'. The denial of the relevance of race meant that the century-long black presence in Germany never found its way into the public consciousness: neither did the last two decades of Afro-German activism. p.462

Marie-Thérèse Atséné Abogo-Université Laval, département d'anthropologie.

Ainsi le groupe Brothers Keepers s'engage à promouvoir une identité afro-germanique de façon activiste à travers leurs chansons, comme par exemple la chanson "Adriano/Letze Warnung" qui raconte l'histoire d'un immigrant africain d'origine mozambicaine assassiné par un groupe de skinheads, époux d'une femme allemande et père de deux enfants.

2- L'activisme féministe afro-germanique

Le mouvement Hip-Hop « old school » d'origine américaine par lequel El-Tayeb contextualise l'activisme du Hip-Hop afro-germanique l'amène à placer l'identité du Hip-Hop afro-germanique dans une position très particulière :

«I propose that while these dual origins create some yet unresolved tensions, particularly around issues of gender and sexuality, they also place black German hip-hop community in a unique position within current German (and European) identity debates. Issues of migration and ethnicity have acquired centre stage in a unifying Europe (...) Black Germans have adapted and transformed US models of political Hip Hop. Black Germans appropriate these models, make them applicable to their living conditions, and use them for a successful intervention into German discourses regarding national identity". p. 464-465.

L'activisme féministe américain influence grandement le mouvement Hip-Hop afro-germanique. Selon El-Tayeb, les premières femmes allemandes investies politiquement pour la reconnaissance d'une identité afro-germanique sont des afro-américaines venues donner des conférences en Allemagne, comme par exemple la féministe et auteure Audrey Lorde en 1984 :

« Audre Lorde's visit to Berlin in the spring of 1984 served as a catalyst for events that would radically change Afro-German history. Lorde was relatively well known in Germany because a small Berlin-based feminist publisher, Orlanda, had issued an edited volume containing texts by Lorde and Adrienne Rich, *Macht und Sinnlichkeit* (Power and Sensuality)-the first German language publication on the US debate on racism within the feminist movement» (El-Tayeb: 2003, 469).

L'auteure note ainsi la pertinence de l'intervention afro-américaine pour briser le silence dérangeant de la problématique de la race noire en Allemagne : « It took the presence of an African American to create a platform for black Germans to address their situation » (Ibid, 470). La composante féminine des *Brothers Keepers*- le groupe *Sisters Keepers* , permet également à El-Tayeb de traiter la question de genre dans le Hip-Hop Afro-Germanique. Même si ce n'est qu'à la fin de son article qu'elle en fait

mention, et qu'elle l'explique en un paragraphe « Sisters Keepers-Sisters Weepers », les femmes sont bel bien intégrées dans le Hip-Hop et font partie des projets activistes du groupe.

III- HIP-HOP DES COMMUNAUNAUTÉS DIASPORIQUES DIVERSES : LE CAS DU CANADA

1- Le concept de l'Atlantique noire

Développé par Paul Gilroy et défini comme un espace interculturel et trans-atlantique regroupant les identités noires (ou tout simplement la race noire), l'Atlantique noire est également une conception critique de la vision panafricaniste de l'identité noire incluant la dimension de la modernité culturelle (Gilroy 1993a). La diaspora noire couvre tous les continents de l'Atlantique, notamment en Afrique et à l'extérieur de l'Afrique (Europe, Caraïbes, Amérique). Considérant qu'elle est en constante transformation et perpétuel mouvement, Paul Gilroy, en prenant l'exemple de l'expérience historique de la musique des Noirs ayant migré à travers les continents, met en évidence la modernité et la double conscience de cette culture musicale. L'Atlantique noire n'est donc plus abordée seulement d'un point de vue diasporique (en dehors du continent) ou encore africain (à l'intérieur du continent), mais en constant dialogue entre la diaspora et le continent. Voulant une interaction sur les plans à la fois économique (échanges commerciaux), et socio-culturel (échange de culture musicale, sportive, grâce à l'immigration ou aux médias), Gilroy utilise particulièrement le concept de « double conscience » identitaire de Du Bois sur la modernité de l'identité noire. On constate d'un point de vue anthropologique que ce concept est plus proche de la notion de « frontières mobiles » de Affergan, qui veut que les identités ne se figent pas seulement à des barrières terrestres et se réadaptent à chaque fois (Affergan 1991).

2- Hip-Hop à Toronto

Apparu en premier lieu à Toronto à la fin des années 80, avec la chanteuse de rap d'origine jamaïcaine Michee Mee, puis le groupe Maestro Fresh-Wes d'origine guyanaise, puis le rappeur HDV (de son vrai nom Sean Merrick) avec son style de rap hypersexualisé et provocateur, le Hip-Hop au Canada est d'abord d'origine noire et renforce bien la thèse de Perri disant que le Hip-Hop est une affaire de

Marie-Thérèse Atséma Abogo-Université Laval, département d'anthropologie.

«Black ». La scène est en grande majorité dominée par les communautés ethniques noires dans les centres urbains qui dénoncent les tensions raciales et l'oppression des Blancs majoritaires (Chamberland 2002)⁶. Cependant, le Hip-Hop québécois est très nationaliste et constitué de plus en plus de groupes de blancs.⁷

3- Black Atlantic et Hip-Hop à Montréal

Leblanc, Boudreault-Fournier et Djerrahian (2007) retracent l'apparition du Hip-Hop sur la scène montréalaise à la fin des années 80 et au début des années 90 en termes d'échanges culturels entre les familles jamaïcaines et haïtiennes au Canada et aux États-Unis:

« Montréal est depuis lors demeurée la capitale québécoise du hip-hop, malgré l'émergence de divers rappeurs dans bon nombre de villes de plus petite taille ailleurs au Québec. L'accès satellite aux chaînes de radio et de télévision américaines captées à Montréal n'explique qu'en partie la propagation du Hip-Hop au Québec. En effet, il faut se rappeler que dans les années 1980, le rap américain ne bénéficiait pas de la couverture commerciale dont il dispose aujourd'hui. Ainsi, le Hip-Hop a surtout pénétré l'île de Montréal, et le Québec en général, grâce à des échanges culturels qui ont pris place à travers les réseaux migratoires : ayant des amis et/ou de la famille aux États-Unis, des Jamaïcains et des Haïtiens établis à Montréal se rendaient régulièrement à New York pour copier sur cassettes la musique et les vidéoclips des groupes de l'heure ou en émergence. Ces jeunes Montréalais les faisaient ensuite circuler informellement dans les rues de Montréal » (p.12)

Les auteurs identifient cependant le rap français comme le modèle du rap québécois, avec MC Solaar et le groupe IAM, notamment un rap de plus en plus francophone. Elles notent cependant que très peu d'artistes québécois vivent de leur art, c'est ainsi qu'elles parlent du Hip-Hop en tant que culture semi-marchande, et plus spécialement comme stratégie d'action communautaire et d'intervention sociale et culturelle, permettant au gouvernement de financer les artistes en devenir :

« Au cours des années 1990, plusieurs centres jeunesse et centres communautaires de l'île de Montréal, dont le Park Extension Youth Organization, le Centre St-Damase et la Maison des jeunes

⁶ On voit émerger des groupes de Blancs à Toronto commence comme les *Shuffle Demons* qui pratiquaient surtout la technique de « scratching » sous sa forme récitative en 1986. Le Japonais torontois Lou Redd entre également dans la scène Hip-Hop en 1991 et vient pour la première fois innover la scène avec une origine asiatique (Chamberland, 2001).

⁷ Montréal est la deuxième ville d'apparition du Hip-Hop au Canada, et de plus le Hip-Hop est à 85% francophone. En 1987, on parle du premier groupe appelé les French B avec leur chanson nationaliste « je me souviens » qui portait principalement sur la loi 101 et la question du bilinguisme. En 1990, le MRF (Mouvement Rap Francophone) lancé par Kool Rock voit également le jour. Mais c'est en 1997 que pour la première fois le groupe Dubmatique permet au Hip-Hop québécois de percer le marché musical et de se hisser au sommet en tant que meilleur groupe alternatif du gala de l'ADUSQ et de remporter le trophée Félix avec leur album « la force de comprendre ». (Chamberland, 2001).

Côte-des-Neiges, ont en effet développé des programmes Hip-Hop afin d'aider les jeunes en situation de précarité ou même de marginalisation. Les programmes de hip-hop procurent un espace organisé au sein duquel les jeunes peuvent s'exprimer par le rap, le graffiti et/ou le breakdance. Ces ateliers, workshops ou drop-in articulés autour de la culture hip-hop ont pour principal objectif de permettre aux jeunes en situation de marginalisation de s'exprimer, de prendre conscience de leur identité. (pp 12-13)

Cette section vient clôturer l'historique du Hip-Hop depuis son origine aux États-Unis jusqu'à sa diffusion et appropriation en Europe et particulièrement en France et en Allemagne. Le cas du Canada a été discuté en tant que lieu d'expression culturelle d'une diaspora ethnique d'origines diverses. Le Hip-Hop se fait également en Asie⁸.

IV- HIP-HOP EN AFRIQUE

1- Culture populaire en Afrique

Le sens qu'on donne à la culture populaire africaine est construit volontairement par les systèmes culturels issus de la tradition et est souvent instrumentalisé par des symboles et des valeurs venant du pouvoir colonial et perpétué par les dirigeants politiques (Fabian 1998). Mais la culture populaire n'est pas que tradition coloniale, même si de plus en plus l'Etat s'en approprie. Johannes Fabian, un des premiers anthropologues à introduire le concept de culture populaire en Afrique, soutient que la culture est d'abord une « human praxis », à laquelle « when we add the qualifier 'popular', allows us to conceptualize certain kinds of human » (p.1). En effet, poursuit-il, « culture *tout court* is usually talks about as if it exists an entity ; discourse on popular culture tends to be about movements or processes rather than entities » (Ibid).

En Afrique subsaharienne, la sphère publique urbaine est dominée par le bruit de diverses natures, comme le dit Achille Mbembé dans « La chose et son double » (Mbembe 1996):

⁸ En Asie, voir les travaux de Ian Condy (2001) au Japon, et Morelli (2001) Corée ou encore Mitchell (2001) où le Hip-Hop est également r approprié par les jeunes des milieux urbains, pour diffuser des messages contestataires. Devitt (2008) traite de la problématique du Hip-Hop postcolonial dans son article. Lost in Translation : Filipino Diaspora(s), Postcolonial Hip Hop, and the Problems of Keeping It Real for the "Contentless".

« Prenons les sons et le bruit. Il y a le bruit des klaxons, celui des négociants qui s'efforcent d'arranger un prix, celui des chauffeurs de taxi qui se disputent un passager, ou encore celui d'un attroupement autour de voisins qui se querellent. Il y a aussi le bruit infernal de la musique émise par les discothèques et les bars. Tout ceci constitue un aspect, non du décor, mais de la culture elle-même » (p. 148).

Ainsi, la musique, les klaxons de voitures, les conversations, bref, tout ce qui semble bruyant, font partie de la culture populaire africaine. Comme exemple de « praxis » à la Fabian ou tout simplement de « bruit » à la Mbembé, Bob White (2008) explique dans son livre *Rumba Rules* comment la musique rumba est utilisée par les artistes congolais pour chanter les louanges des dirigeants politiques tels Mobutu, ou ridiculiser des anciens opposants comme Kabila. Les artistes chantent également les « libanga » ou louanges souvent monnayées à des personnages connus ; jouant également avec le registre étatique et populaire, le bruit et son double, et positionnant ainsi l'élément pratique du bruit et tout son pouvoir⁹.

2- Musique populaire en Afrique

La musique a un pouvoir considérable dans la tradition africaine, et ce depuis l'aube des temps. La vie sociale africaine est symbolisée par l'emprise de la musique traditionnelle dans tous les événements de la vie. Les griots ont longtemps célébré le pouvoir des rois par la musique, ainsi que les activités productives telles que l'agriculture, la chasse, ou encore les bouleversements économiques et sociaux tels la colonisation, l'urbanisation. C'est ainsi que le politologue français Denis-Constant Martin insiste sur l'importance de la musique dans les activités humaines en Afrique (Martin 2000a). Dans un article intitulé « Les musiques face aux pouvoirs » (Martin 2004), il soutient également que : « Chansons et même airs à danser ont décrit les réalités nouvelles ; ils ont exprimé des sentiments, voire

⁹ L'article de Malaquais intitulé « Rumble in the Jungle : Boxe, festival et politique » développe explicitement le concept d'appropriation de la culture par l'Etat. L'auteur explique en effet qu'en 1974, Mobutu, président du Zaïre (actuel Congo), récupérait les concepts populaires traditionnels et modernes (spectacles de danses et de chants populaires) pour asseoir sa domination dans la sphère publique. Dans le film de Muhamed Ali « When we were kings » spécifiquement, portant sur le combat des deux plus grands boxeurs de ce temps-là - Ali et Foreman- organisé au Congo-Kinshasa, il est également question de l'utilisation des plus grands symboles de la musique noire tels James Brown, et des icônes politiques (Ali était adulé car il s'était opposé au gouvernement américain pour la guerre du Vietnam) pour mettre un pouvoir en spectacle, celui du président Mobutu.

des positions, sur la manière dont se réorganisaient les sociétés, dont étaient répartis les pouvoirs et les avantages qui en découlent » (pp.1-2).

Schulz, Dorothee dans « The world is made by talk : female fans, popular music, and new forms of public sociality in urban Mali »(Schulz 2002) résume quant à elle les travaux d'une recherche menée au Mali dans les villes de San et Segun sur la consommation de la musique populaire par les jeunes adolescentes, et leur dévotion aux stars populaires maliennes appelées les Jeli. Les dites stars sont en fait des griottes, qui se font connaître de leurs fans à travers les médias, dont la télévision et la radio. Leurs idoles leur vouent un véritable culte car elles savent chanter les louanges d'une personnalité publique et faire connaître les chants populaires traditionnels. Leur succès peut être lu comme une illustration des processus de production des industries culturelles occidentales à l'échelle locale, affirme Schulz. Elles modifieraient ainsi les styles de consommation en s'emprenant localement des discours symboliques normalisés pour devenir des icônes médiatiques et identitaires.

Au moment de la colonisation en Afrique, les dominations européennes ont apporté avec elles plusieurs influences dans le domaine musical. La décolonisation a permis aux jeunes de l'époque d'alors de se démarquer par leur participation aux mouvements nationalistes et indépendantistes du continent, entre autres à travers les chansons importées d'Amérique :

Les variétés européennes et surtout les musiques américaines se vendaient déjà dans les colonies, apportées par des matelots, des soldats ou encore des commerçants. Ainsi, les chansons devenaient le reflet des villes, mettant en exergue les dangers de la circulation, la séduction des produits industriels, la complexité des relations sentimentales et le délabrement moral. Comme les échanges coloniaux favorisaient les pénétrations d'autres contenus étrangers, un mélange de genres mettait de plus en plus en évidence le développement moderne des artistes musicaux et attirait les Africains : ceux-ci n'étaient pas seulement influencés par les systèmes musicaux afro-américains (la samba de roda des esclaves brésiliens, la rumba et le son cubains, le calypso trinitadien, et le jazz des États-unis) à cause de leurs rythmes. (Ibid)

3- Hip-Hop En Afrique

La présence du Hip-Hop en Afrique s'inscrit dans une grande tradition de musiques urbaines américaines reçues au moment des voyages commerciaux lors des premiers échanges entre l'Afrique et l'Occident. Denis-Constant Martin l'affirme encore, l'histoire des musiques afro-américaines dont le rap fait partie est née au Cap, en Afrique du sud (Martin 2000b). Mais le Hip-Hop sous sa forme

Marie-Thérèse Atséma Abogo-Université Laval, département d'anthropologie.

actuelle (hardcore et commerciale) a pénétré le continent de façon massive à partir des années 90, grâce à l'avènement des médias tels la radio et la télé, et depuis moins de dix ans, l'internet¹⁰. Les récents travaux anthropologiques et sociologiques portant sur le Hip-Hop africain dans la littérature scientifique traitent beaucoup plus du rap en Afrique de l'Ouest et de l'Est, mais également en Afrique du Sud. L'Afrique du Nord également, terrain moins traité par les auteurs, n'en demeure pas moins pertinent.

a- Hip-Hop En Afrique de l'Ouest

En Afrique, la culture Hip-Hop arrive d'abord au Sénégal. Les PBS (Positive Black Soul) sont l'un des premiers groupes à faire du rap « Hardcore » pour critiquer le système politique sénégalais. Adrien Benga Ndiouga avait déjà identifié qu'une version sénégalaise du rap s'était développée entre 1980 et 1990 chez les jeunes urbains de la classe élite (Benga Ndiouga 2002). Souphie Moulard-Kouka quant à elle affirme dans sa thèse de doctorat que le rap a été introduit au Sénégal par les jeunes de classe moyenne qui avaient accès au rap américain ou français venant de l'étranger ((Moulard-Kouka 2008), en ligne). Au Mali et au Burkina Faso, le Hip-Hop - et surtout sa forme musicale le rap - est également populaire auprès des jeunes urbains de sexe masculin, et perçu comme l'adaptation locale d'une culture globale (Kunzler 2006). En Sierra Léone, un parallèle se fait entre la réception du rap hardcore de Tupac et la culture de la violence par les jeunes dans les guerres civiles (Prestholdt 2010).

b- Hip-Hop en Afrique du Sud

En Afrique du Sud, l'accent est mis sur le rap postapartheid, qui est l'affaire des « 'colored youth' living in an 'African' township » (Faber 2004) : les jeunes des townships se rebellent contre le régime de l'apartheid à travers le Hip-Hop du « Soweto's Black Sunday », événement hebdomadaire à travers lequel : « In one of the world's most famous sites of political resistance to White supremacy, young people of all ages speaking dozens of languages, gather in a public park ». explique Micah Gilmer (Gilmer 2007) : L'auteur affirme en effet que :

¹⁰ Le hip-hop est véhiculé en Afrique dans les années 90 grâce aux cassettes ramenées de l'occident (de la France, ou de l'Angleterre surtout) par des expatriés ayant de la famille au pays. L'avènement des NTIC, notamment la radio et la télévision, a également permis aux jeunes de se brancher à cette culture déjà globalisée en occident. Cf. www.africanhiphop.com

«With socially relevant, vernacular lyrics, the artists of the Black Sunday movement are exactly the kind of emcees that get leaning hip-hop heads excited, get them waxing eloquent about the political potentiality of virtuous mix control. But if you ask the men and women who make this music if their work is political, they'll tell you the exact opposite: is their music socially conscious? Yes. Critical? For sure. But not political (p.141).»

Ainsi, pour sensibiliser et critiquer, les jeunes sud-africains ont choisi le Hip-Hop. Le Kwaïto est dans ce cas étudié comme genre de Hip-Hop sud-africain combinant la musique traditionnelle sud-africaine et le rap (Lusk 2003)¹¹.

c- Hip-Hop en Afrique du Nord

Tandis qu'en Afrique du nord, le Hip-Hop a mauvaise réputation auprès des institutions et est encore souvent tabou dans la sphère publique très contrôlée par l'Etat ; bien que très prisé par les jeunes. Entre la « mizwid », forme de rap tunisien très aimé par la jeunesse tunisienne (Cestor 2008) ; et le « raï » généralement plus connu en Algérie comme le symbole de l'identité algérienne, et proscrit jusque dans les années 80 ((Al-Deen 2005), les jeunes maghrébins essayent d'échapper à l'emprise de la religion et du système politique en appartenant au milieu Hip-Hop. Pour Elisabeth Celsor, « belonging to Hip-Hop milieu would be for youth of the Maghreb an alternative to the lack of anything better to do (...) This opening toward the foreign would be the sign of a desire: becoming a citizen of the world » ((Cestor 2008), introduction).

d- Hip-Hop en Afrique centrale

L'étude du rap Afrique centrale n'est pas négligée, bien que peu élaborée. Ce sont les sociolinguistes qui analysent linguistiquement le mélange d'une langue locale avec une langue officielle : par exemple le fang et le français dans le rap gabonais (Auzanneau 2001) ou encore le « francamglais » comme langue vernaculaire des jeunes camerounais, surtout dans le rap de Koppo au Cameroun (Stein-Kanjora 2008). Elle innove avec son étude du « Camfranglais » ou « francamglais », définit comme :

« a mixture of Cameroonian languages, French, English, Pidgin English, and even other European languages such as Spanish or German, French being clearly the syntactic base (...) In contrast to the countless young musicians who produce francophone rap for the French market to increase their sale

¹¹ Pour une littérature plus détaillée du rap sud-africain, cf Heicke Becker et Nceba Dastile (2006 ; Jörg Faber (2004), Martina Viljoen (2004), Simon Stevens (1995) Andrew Tracey (1995) et Petterson Alvin (1995)

opportunities, Koppo represents a growing group of Cameroonian artists who stick to their roots and dare to sing and rap the way their people talk» (p.118 et 128).

Ainsi le rap de Koppo se distingue par son originalité linguistique et la qualité de sa musique. Sa chanson « si tu vois ma go »¹² exprime la galère qu'il vit dans un contexte pauvre dominé par la désolation et l'incapacité des jeunes face à leurs conditions de vie, vis-à-vis l'amour de sa copine et son envie de quitter le pays. Cette chanson est très aimée des jeunes camerounais, particulièrement au moment où je faisais mon terrain de maîtrise au Cameroun. Les résultats de ma recherche démontraient que, des deux entretiens individuels faits sur un garçon et une fille, en milieu urbain, écouter la musique hip-hop était lié à Koppo et permettait de rêver à une culture matérielle, qui s'agissait pour eux d'aller en occident car la vie y semble plus belle que chez soi (Atséna-Abogo 2006).

e- Hip-Hop en Afrique de l'Est

Le rap africain tanzanien fait couler beaucoup d'encre (Mwenda Ntarangwi, 2009, Katrina Thompson, 2008, Birgit Englert, 2008 ; SaavedraCasco, Jose Arturo, 2006 ; Alex Perullo, 2005 ; autres auteurs), mais également le rap ghanéen (Jesse Weaver, Shipley), ou encore malawien (John Fenn ; Alex Perullo, 2000). Dans la littérature sur le rap est-africain, le Hip-Hop tanzanien est certainement le plus répandu et le plus étudié: « of particular relevance to political scientists is how the logic of popular culture (of what is 'in' and what is 'out') has compelled Tanzanian hip-hop to consider the merit of both gangsta rapper and postcolonial elite in overcoming the naïve » . Cet état de la question vient boucler la boucle de ce qui est reconnu désormais dans la culture populaire et la recherche scientifique comme étant la culture Hip-Hop africaine, et la liste n'est pas exhaustive. Dans cette dernière section qui m'intéresse particulièrement, je discute l'approche du cosmopolitisme et singulièrement de l'afro-cosmopolitisme, qui s'insère dans une culture de la jeunesse perçue comme globalisée, ou triangulaire au sens d'Amselle, établissant la production-réception d'une culture locale à partir d'un branchement à une culture globale (Amselle 2001), ici étant la musique hip-hop.

V- LES APPROCHES THEORIQUES DU HIP-HOP EN AFRIQUE

¹² <http://www.youtube.com/watch?v=vT8rk1Qui3s&feature=related>

1- L'approche cosmopolitique

Le cosmopolitisme est l'idée selon laquelle on retrouve chez une même personne plusieurs identités et le sentiment d'appartenir au monde tout en restant un citoyen de sa nation. Le concept, tel que proposé par le philosophe africain Kwamé Appiah dans son livre *Cosmopolitanism. Ethics in a World of Strangers*, est une philosophie morale d'acceptation des différences des autres qui ne sont pas de chez nous, pour au besoin les épouser et devenir ce citoyen du monde. En citant son exemple personnel de vie (Kwame Appiah est le fils d'un africain et d'une anglaise, élevé au Ghana et ayant étudié en Angleterre), cet auteur propose donc une notion de cosmopolitisme enraciné qui fait référence au fait qu'on soit citoyen du monde sans pour autant se déraciner de son identité politico-culturelle d'origine, sa citoyenneté-nation (Appiah 2005).

La notion de cosmopolitisme est assez complexe et contradictoire : s'il ne désigne pas le métissage ou le mélange de plusieurs cultures mais plutôt une recherche de modèles basés sur la notion de citoyenneté du monde ; pour la politologue Françoise Vergès (Vergès 2001) il désigne à l'opposé une créolisation des cultures, lesquelles, pour ne pas mourir dans les changements historiques et économiques du monde, ont survécu en empruntant des valeurs-ou en se greffant-aux autres cultures avec lesquelles elles interagissaient: « they were invented and elaborated upon an experience of destruction and erasure: destruction of social, cultural and political ties, erasure of native languages and cultures »(Vergès : 2001, p.170). Vergès conçoit donc son citoyen cosmopolite comme un survivant qui s'est greffé aux autres cultures du monde pour survivre, et qui est donc ce créole n'ayant plus de culture de départ¹³.

¹³ Dans son cours « Regard croisés entre l'Afrique et l'Amérique », le professeur Bob White présente une idée du cosmopolitisme proche d'un retour à l'humanité première, c'est-à-dire au moment où chaque citoyen était tout simplement un citoyen du monde, sans aucune nationalité (cette première référence a été faite dans la Grèce antique). Le professeur affirme cependant que cette conception a évolué dans le temps. En citant en effet David Harvey qui soutient que le cosmopolitisme est Noir, il démontre que le concept a une histoire intellectuelle riche, partant de la philosophie cosmopolite grecque jusqu'à la morale kantienne et ou encore au concept heideggerien du « dwelling » (White, in « Congolese rumba and other cosmopolitanisms » cité dans les notes de cours). A titre d'exemple d'un citoyen cosmopolite, il cite Fela Kuti, célèbre musicien nigérian né en 1938 et aujourd'hui décédé. Dans le vidéo « Fela Tuti, Music is the weapon », on apprend que le musicien est né d'une mère politicienne, a fait des études de musique en Angleterre puis est allé aux États-Unis où il a reçu l'influence des Black Power et des artistes de la Soul et RnB américaine tels James Brown pour créer le style

2- *Cosmopolitisme et Hip-Hop en Afrique de l'Est*

L'anthropologue Jesse Weaver Shipley dans son récent article intitulé « Aesthetic of the Entrepreneur: Afro-cosmopolitan rap and moral circulation in Accra, Ghana » expose une dimension afro-cosmopolite jusqu'ici peu abordée dans la littérature sur le Hip-Hop (Shipley 2009). Il aborde la problématique de l'entrepreneuriat et du cosmopolitisme dans le rap ghanéen de la manière suivante : comment un groupe de jeunes ghanéens a-t-il réussi à percer le marché mondial et très compétitif du Hip-Hop anglais? Mais également, quels sont les arguments qu'il utilise maintenant pour accéder au succès local? L'auteur affirme en effet que les jeunes rappers africains des années 90 étaient presque tous des jeunes étudiants vivant à l'étranger (soit aux Etats-Unis, ou encore en Angleterre). A partir d'un nouveau style de Hip-Hop, appelé le « Hiplife », combinant les techniques de « sampling », « scratching » et de « rap lyricism » déjà connues du Hip-Hop, avec des formes plus traditionnelles de « storytelling » et de « formal proverbial oratory », le célèbre rappeur ghanéen Reggie Rockstone vivant alors en Grande-Bretagne et ayant souvent voyagé aux Etats-Unis revendique son identité ghanéenne quand il retourne au Ghana dans les années 94 en créant le « Hiplife »¹⁴ : c'est un genre de Hip-Hop ghanéen utilisant le modèle de « code-switching » ou de combinaison de langue locale Twi, d'anglais et de pidgin.

Rockstone initie ainsi l'Afro-cosmopolitisme dans le Hip-Hop afin de faire partir du monde global des Noirs, ou « Broader Black cosmopolitan world » (Shipley , 2009 : 10). Ainsi le Hiplife justifie par exemple la place historique du Ghana-des jeunes ghanéens spécifiquement- dans le réseau global de la culture populaire noire et permet de mettre l'emphasis sur la politique panafricaniste de l'état, au sujet des attaques étrangères sur la moralité traditionnelle africaine, et permet de redonner ainsi une nouvelle dynamique à la musique populaire ghanéenne.

musical « Afrobeat ». Toutes ces influences ont fait de lui un fier opposant au régime politique nigérian en utilisant sa musique comme arme d'attaque. En fait, les prises de position politique de Fela étaient moins la défense des injustices que la recherche de ses intérêts. Fela voulait démontrer qu'il était intouchable car justement protégé par cette idéologie de citoyen du monde qu'il avait créée grâce à tous ses voyages et ses contacts internationaux. Le danger du cosmopolitisme serait ainsi son utilisation à des fins politiques.

¹⁴ Reggie s'était longtemps fait passer pour un Afro-Américain venant de New-York (avec son groupe PLZ), pour se faire une place dans le marché du hip-hop britannique.

A travers son album, et surtout sa chanson «Scenti No », Rockstone réussit à atteindre le public ghanéen car il combine à la fois des phrases populaires riches de sens et des sujets sensibles touchant la politique, la sexualité, et la morale :

«For example the phrase “mati wa nka” means “I hear your smell” and is a common way to describe the sensory feeling of noticing a smell (...). Economic inequality is visible daily as wooden shacks with pirated electric wires, shared out houses, and hand-carried water stand in the shadow of multy-story houses with satellite television and central air conditioning protected by private security forces. The appropriation of Hiplife for national politics reflects how oral traditions of humor and appropriation shift criticisms of growing inequality to the realm of body morality» (Shipley: 2009, p17-18/63)

Le fait d'être ouvert à plusieurs cultures tout en restant connecté-branché au sens d'Amselle à sa propre culture peut se voir comme une rupture avec un nationalisme local en vue de fonder une nouvelle sociologie cosmopolitique mondialisée. Vergès avec sa créolisation cosmopolite, l'expliquerait comme une façon de «bring back into the world » (Idem: 171). Ainsi le Hiplife ghanéen peut également se comprendre tout simplement comme un phénomène de la mondialisation entraînant des manifestations culturelles cosmopolites.

3- Authenticité et Culture de la jeunesse

L'un des plus importants anthropologues dans la littérature sur le hip-hop africain dans la sous-région de l'Afrique de l'Est est certainement Thomas Gesthuizen, qui est le premier à s'être intéressé à un groupe de jeunes rappers tanzaniens, les X-Plastaz, qu'il a aidé à se faire connaître sur le marché local et international, et dont il a même été le producteur. Gesthuizen utilise ainsi le groupe X-Plastaz comme précurseur du rap Maasai, entraînant une controverse sur l'authenticité d'un tel genre musical (Gesthuizen 2000).

3-1 Authenticité du rap maasai de X-Plastaz et Mr. Ebbo

Quand le groupe X-Plastaz se forme en 1999, il ne comprend que trois membres, les dénommés Nelson Buchard, Abdalla Minja et Godsun Rutta. Un quatrième d'origine Maasai est rajouté par la suite pour conquérir le public. L'imaginaire Maasai a été rajouté uniquement comme outil marketing,

Marie-Thérèse Atséna Abogo-Université Laval, département d'anthropologie.

nous dit Katrina Daly Thompson dans son article « « Keeping it real: reality and representation in Maasai Hip-Hop », pour attirer une audience internationale, beaucoup plus occidentale, qu'il réussissent à conquérir public assez facilement(Daly Thompson 2008). C'est ainsi que, quand en 2004 ils signent leur premier album de Hip-Hop Maasai intitulé « Maasai Hip Hop » promu par Gesthuizen les Tanzaniens ne sont pas très attirés par leur style maasai, d'autant plus que la présence d'un seul maasai dans le groupe est perçue comme uniquement décorative : « Also there is a Maasai, this one decorates their music by adding traditional Maasai flavours», précise un auteur cité par Daly Thompson ((Daly Thompson 2010) p. 36).

L'une des critiques de Daly Thompson est que le rap Maasai promu par Gesthuizen véhicule des stéréotypes sur une ethnicité tanzanienne beaucoup plus complexe et ambiguë que ce qui semble être dit. Dans son article, elle examine surtout le rôle du tourisme dans le succès du Hip-Hop Maasai à travers une comparaison des deux groupes d'artistes les plus populaires en Tanzanie : X-Plastaz, un groupe devenu internationalement populaire grâce à son manager hollandais Thomas Gesthuizen, lui-même chercheur anthropologue ayant déjà publié des travaux scientifiques sur eux ; et à l'opposé Mr. Ebbo, un jeune artiste totalement Maasai. Le groupe X-Plastaz propulsé à l'échelle internationale et ayant connu une audience plus étrangère que locale, amène Daly Thompson à s'interroger sur la construction artificielle d'une identité africaine, particulièrement tanzanienne et spécifiquement Maasai, et en opposition au traditionalisme et à l'authenticité symbolisé par les habitants locaux tanzaniens. Ainsi pour Thompson, un rap Maasai plus authentique serait par exemple celui de Mr. Ebbo, mettant en évidence l'idéologie dominante du style urbain en Tanzanie sur la stylisation de l'ethnicité : les Masaï seraient vus comme un peuple non-évolué ne parlant pas kiswahili¹⁵.

¹⁵ Daly Thompson S'inspirant des recherches anthropologiques de Dean MacCannell et Erving Goffman, fait un constat pertinent : les espaces touristiques modifient l'authenticité des cultures (p. 34). Ainsi, l'utilisation de la culture maasai à des fins exotiques pour continuer de représenter le côté "primitif" dans le monde moderne, tel le cas de X-Plastaz, ne peut être validée comme authentique. Ainsi leur popularité s'effrite rapidement, et on n'entend plus leurs chansons dans les médias. L'auteure précise cependant que l'une des autres raisons est également financière:l'utilisation de l'exotisme comme outil de marketing amène le groupe à perdre sa popularité à partir de 2005, pour voir Mr Ebbo, un vrai artiste Maasai, lui ravir la vedette sur la scène locale tanzanienne. A l'inverse, l'utilisation du traditionalisme pour l'attraction des audiences internationales ne fait pas non plus long feu, et particulièrement en occident, leur succès ne dure pas longtemps, à cause de la construction d'une identité maasai plutôt imaginée que véritable.

3-2 Authenticité linguistique

L'utilisation des langues locales est une problématique intéressante que plusieurs auteurs interrogent dans leurs recherches sur le Hip-Hop en Tanzanie. La langue swahili, qui est la langue officielle et la plus parlée de tous, se chevauche avec l'anglais qui reste également la langue du Hip-Hop et celle pratiquée dans les milieux huppés. Alex Perullo et John Fenn dans leur article « Language ideologies, choices, and practices in eastern African hip-hop » analysent d'une part la relation entre le choix du Swahili dans le rap tanzanien et la signification des paroles (le sens donné aux textes), et d'autres l'influence du marketing dans la scène émergente du Hip-Hop en Tanzanie. La section de John Fenn examine particulièrement la scène du Hip-Hop au Malawi, particulièrement les formes d'expressions des jeunes rappers en anglais et en langue Chichewa, et les différents sens des messages et interprétations des textes de rap (Perullo 2003).

L'analyse du Hip-Hop tanzanien et malawien par les auteurs démontre en fait que le rap local de langue anglaise emprunte au Hip-Hop américain son côté commercial : « songs are often about parties, friends, or praise for the group and the individual rappers in the group » ; tandis que le rap de langue locale passe des messages pertinents sur les problèmes sociaux plus pertinents : « rap in Swahili, though also influenced by American hip hop discourses, focuses on social problems pertinent to Tanzanians, such as government corruption, lack of jobs and opportunities for youth, police violence and health concerns such as HIV/AIDS.(...) » (Idem, pp.20-21).

Les tanzaniens, même comme ne comprenant pas véritablement l'anglais, se laissaient séduire par les images des vidéoclips des premiers rappers qu'ils visionnaient, comme Tupack Shakur, LL Cool J and Ice (Idem, p. 23), qui reflétaient la rébellion et le succès des Noirs. Ainsi, les jeunes se mirent à s'investir à créer une scène locale de Hip-Hop, dans les années 90, pour se démarquer des autres discours/acteurs sociaux, tels l'autorité de leurs parents, et créer leur communauté de Hip-Hop, où ils pouvaient se retrouver et parler de leur problème. Ainsi selon Perullo et Fenn : « the first generation of hip-hop group arose in the early 1990s (Kwanza, The Deplomat, GWM, etc) as a marker of group identity and a vehicle of social commentary » (p. 24). A titre d'exemple, un rappeur cité dit parler de

Marie-Thérèse Atséma Abogo-Université Laval, département d'anthropologie.

la : « hard life here because it is something that I experience and I live in this environment » (Nigga J.)
» (ibid)¹⁶.

3-3 Culture de la jeunesse et engagement politique

Tandis qu'une partie de la jeunesse tanzanienne s'intéresse à s'investir en tant qu'acteurs socio-politiques (Saavedra-Casco 2006)¹⁷, d'autres jeunes artistes rappeurs sont qualifiés de « Hooligans », accusés de véhiculer une culture de la terreur (Perrullo 2005). Alex Perullo, ayant commencé ses recherches sur la montée du rap et de la culture Hip-Hop à Dar-es-Salam dans la fin des années 90, se soucie de la théoriser en termes de jeunesse violente ou pas, dans le même sens que Tsikala Biaya quand il développe le concept de culture de la rue chez les jeunes des villes urbaines africaines (Biaya 2000) : elle [la jeunesse] serait précurseur d'un changement de mœurs en dénonçant les maux qui minent leurs société :

« La jeunesse a tiré parti d'une crise multiforme et de la violence ouverte pour s'inventer acteur politique et récolter les fruits d'une croissance économique dont elle avait longtemps été exclue par les précédentes générations. Cette prédation urbaine reflète aussi la nature composite des marges géographiques, sociologiques et des modes d'appropriation des territoires urbains par les jeunes » (Biaya, 2000 : 30)

Dans son article « Hooligans and Heroes: Youth Identity and Hip-Hop in Dar es Salaam, Tanzania », Perullo analyse la montée du rap en Tanzanie en termes socio-politique, dépeignant les préjugés de la société sur les rappeurs, ainsi que les messages de ces derniers dans leurs chansons (Perullo, 2005). Alors que les jeunes vivent leur « agencéité » en tant qu'acteurs sociaux et politiques au sens de Comaroff et Commaroff , plusieurs stéréotypes gravitent autour de cette catégorie sociale : les jeunes

¹⁶ De plus, les jeunes tanzaniens qui « rappent » en anglais sont limités à des audiences de milieu généralement aisés ou de culture occidentale. Ils utilisent l'anglais comme moyen de communication également à l'extérieur de la Tanzanie. Cependant même en chantant en swahili, les rappeurs tanzaniens sont forcés d'utiliser des termes anglais plus adaptés au Hip-Hop comme « gangster » ou encore « fresh ». L'incorporation de nouveaux termes en swahili est aussi récurrente dans les textes de rap tanzanien, comme par exemple « bongo » pour désigner la sagesse (wisdom) (p.28), et se fait dans le but de séparer leur langage de celui de leurs parents ou de leurs aînés, soutiennent encore les auteurs : « by creating words that are only understood by other youth, they are separating themselves from their parents, elders, and youth who do not participate in hip-hop culture » p.29

¹⁷ Arturo Saavedra-Casco dans son article « The Language of the Young People: Rap, Urban Culture and Protest in Tanzania » publié en 2006 montre comment, à travers le rap, les jeunes diffusent des messages politiques et sociaux, et quel est leur impact sur la jeunesse tanzanienne. Il analyse aussi le rôle joué par la langue Swahili sur le rap tanzanien, qui selon lui a hérité d'une poésie pré-coloniale intégrant une composante très locale. Ses recherches portent spécifiquement sur les rappeurs tanzaniens Mr. II, Professor Jay et Wagosi wa Kaya.

seraient tout simplement une catégorie sociale et historique construite pour répondre à des besoins, soit politiques (organisation d'une société), ou encore économique (Comaroff 2000). Les motivations qu'ils ont se confrontent-elles à ces stéréotypes ? Ainsi, la scène Hip-Hop serait un lieu d'expression de la marginalisation de la jeunesse tanzanienne, particulièrement à Dar-es-Salam, où les jeunes constituent une communauté de marginalisés car refusant d'assumer leurs rôles construits. L'argument central de Perullo est que les jeunes se rapproprient cette musique étrangère pour créer un espace critique de prise de position sociale et politique, en créant ainsi une communauté de jeunes urbains dans laquelle sont exposées leurs idées et opinions. Ont-ils donc renversé les tendances voulues?¹⁸

4- *Mwenda Ntarangwi et la Youth Culture en Afrique de l'Est*

Dans son livre intitulé *Best African Hip-Hop Youth Culture and Globalization*, Mwenda Ntarangwi propose une conception du Hip-Hop tout d'abord comme culture africaine, mais ensuite globale. Dans un contexte plus local, il aborde la question de l'identité africaine au sein de la culture Hip-Hop : spécifiquement en Tanzanie et au Kenya, l'auteur explique dans un premier temps que « The source of hip-hop is an African tradition, an ancient African tradition of freestyling, which is spontaneous poetry to a rhythmic pattern », citant le Ghanéen Pangie Anno ((Ntarangwi 2009) p.26). L'auteur met aussi l'emphase sur le rôle spécifique de la musique Hip-Hop en tant qu'agent de transformation culturelle et espace de communication, mais également comme moyen d'éducation, d'activisme et de prise de pouvoir (p.27), notamment, cas intéressant, chez les femmes « rappeuses ».

4-1 Culture de la jeunesse et approche féministe

Les femmes rappeuses font donc partie de cette jeunesse active, engagée et vecteur de changement. Ntarangwi aborde ainsi en deuxième partie le rôle des femmes dans la production de la musique Hip-Hop en Tanzanie. Il explique que, bien que les femmes soient absentes de l'espace musical est-africain, ou alors présentes à très faible échelle, elles jouent un rôle significatif sur la scène Hip-Hop.

¹⁸ Au Malawi, l'univers du Hip-Hop appartient également aux jeunes, qui bien que s'exprimant en langue chichewa, réussissent à se créer une langue qui ne sera comprise que par eux, à l'intérieur de leur communauté de jeunes. Même s'ils utilisent également l'anglais dans leurs chansons, le contexte culturel est déterminant pour saisir le sens de leurs messages. p.34) affirme également Fenn.

Marie-Thérèse Atséma Abogo-Université Laval, département d'anthropologie.

Wahu, la chanteuse de Hip-Hop la plus populaire du pays, est reprise pour illustrer le combat féministe de la domination machiste dans la société tanzanienne. Il est fort intéressant de constater par exemple que, selon l'auteur, Wahu se fait le porte-parole des femmes abusées et critique vigoureusement le chauvinisme des hommes (p.56) ; et de ce fait elle devient ainsi une artiste très populaire auprès de la gent féminine, et fortement médiatisée :

« [Wahu] said in her song: “so you buy me a drink or two and expect me to go home with you”. A woman in the crowd said: “imagine!” The audience was clearly getting into the song and engaging with the realities of the meaning making. Now I could at least see why the song was so popular; a lot of people, mostly women, could relate to it » p.47

Les publics jeunes sont également très ciblés chez Ntarangwi, qui s'intéresse particulièrement à leur relation à l'identité africaine, et surtout, à leur utilisation en tant que cibles pour des campagnes. Ntarangwi soutient que beaucoup d'entre eux se rapprochent à leur identité africaine d'un point de vue socioéconomique :

« For most of them, being African is partly a product of their cultural imagination as well as lived material conditions. For Kalamashaka (an artist), African identity is closely tied to socioeconomic issues that pit Africans in unequal relations with Europeans, especially through structures of domination such as colonialism and neocolonialism. They think of African identity as Archie Mafeje: “as a condition for resisting external domination but also as a necessary condition for instituting social democracy in Africa (2001, 19) ». p.35

Un parallèle se fait entre les femmes et les jeunes, toujours sous un angle socioéconomique. Par exemple dans sa chanson «Shitishiki (I am unshakable) », Wahu remet en cause la perception de la femme comme objet sexuel, et pouvant être obtenue comme marchandise. Ses chansons sont de ce fait populaires, bien que leur popularité soit en fait liée à leur médiatisation (radio publique, concerts, stratégies de marketing, etc), explique Ntarangwi. Il aborde également d'autres problèmes sociaux, tels le port du condom et la sensibilisation contre le VIH dans les chansons de Hip-Hop. La scène est en fait utilisée comme espace d'expression, de revendication ; ou encore lieu de campagne médiatique, poursuit-il. Sensibiliser les jeunes à travers des messages qu'ils comprennent est pour l'auteur un objectif clair de la musique Hip-Hop en Afrique de l'Est.

4-2 Culture de la jeunesse et économique

Les Tanzaniens se sont particulièrement intéressés au rap au milieu des années 80, révèlent les auteurs, à cause de la libéralisation économique, qui permettait d'importer des Etats-Unis les cassettes audio et vidéo de musique Hip-Hop, mais également à travers des membres de famille étant à l'étranger. Les problématiques socio-économiques sont également souvent évoquées pour justifier la r appropriation du Hip-Hop dans ce contexte est-africain, tels dans les travaux de Mwenda Ntarangwi qui décrit l'expression de la révolte des jeunes contre les abus politiques des systèmes en place. Les problématiques de genre sont également étudiées chez le même auteur, et ne sont pas négligées par d'autres, tels Evan Mwani et Wanjiry Mbure, qui présentent des travaux sur l'amour et l'art africain postcolonial, à travers le cas spécifique du Hip-Hop au Kenya.

En Afrique de l'Est, la musique populaire est également un outil de marketing, un moyen de faire de l'argent, telle la musique Hip-Hop : l'espace créé pour véhiculer des messages politiques sert comme un « second-lieu », une deuxième raison, note également Birgit Englert dans son article « Kuchanganyachanganya -- topic and language choices in Tanzanian youth culture ». Dans son étude du genre « Bongo Flava », auprès de jeunes artistes dans la région de Morogoro dans le centre-est de la Tanzanie, présenté également comme un sous-genre du Hip-Hop tanzanien ou encore comme la musique de la nouvelle génération ¹(Englert 2008)¹⁹, Englert affirme que malgré la fonction éducative de la musique populaire est-africaine, existant depuis l'époque pré-coloniale, et s'étant perpétuée jusqu'à l'ère postcoloniale, les jeunes artistes chantent d'abord pour gagner leur vie, en usant de stratégies de marketing très objectives pour faire passer leurs produits sur le marché:

« The aim of many artists to educate their audience can be seen as a continuation of the function of song « as socio-political » commentary among East African people which existed already in the pre-colonial and found its continuation in the colonial era and post-colonial eras (Suriano 2005:11). (...) However, a closer look at the promotional strategies of the young artists reveals that they do not start singing with the aim to educate but with the aim to make a living-taking very conscious choices which are supposed to ensure the acceptance of their product on the market ».

Englert affirme ainsi l'importance commerciale de la musique Bongo Flava, qui, il faut le rappeler, apparait dans les années 80 avec l'émergence du Hip-Hop afro-américain en Afrique. Dans le contexte tanzanien particulièrement, il existe deux types de musique Bongo Flava comme dans le Hip-Hop, soit

Marie-Thérèse Atséna Abogo-Université Laval, département d'anthropologie.

« underground » et commercial, ou en swahili « maandagraundi » et « masupastaa ». L'auteure affirme que même les jeunes artistes tanzaniens pratiquant le Bongo Flava maandagraundi et supposés être rebelles ou "hardcore" le font plus dans un but commercial, et non pour se faire passer des messages politiques engagés, ou pour se revendiquer une identité rebelle. C'est ce qu'elle appelle « kuchanganyachanganya », ou le mélange de stratégies et de styles que les jeunes musiciens utilisent pour tout simplement être reconnus par toutes les générations et se faire connaître dans le marché de la musique.

CONCLUSION

La question de départ qui m'était posée, je le rappelle, était de situer les travaux importants produits en sciences humaines, en particulier ceux de nature anthropologique, sur le thème du hip-hop en contexte africain, particulièrement sur la musique hip-hop produite des Africains ou immigrants d'origine africaine résidant en Afrique, et la musique hip-hop produite par des immigrants d'origine africaine en Amérique du Nord ou en Europe. Après une définition et une mise en contexte de la culture Hip-Hop, je me suis attelée à discuter des approches qui me semblaient pertinentes dans la littérature recensée, à savoir l'afrocentrisme, le nationalisme, le postcolonialisme ou encore le cosmopolitisme. Ma propre recherche m'a conduite à me concentrer sur la culture de la jeunesse, approche très prisée par les auteurs en contexte africain, car la jeunesse semble en effet être, comme le notent les Comaroff une catégorie sociale construite par les institutions capitalistes à des fins de consommation, et devient de plus en plus une catégorie universelle utilisée pour diverses idéologies politiques. Sera-t-elle vraiment ce moteur de changement qu'elle se revendique, au vu de toutes ces pressions ?

REFERENCES CITEES

- Abu-Lughod, Lila
2005 Dramas of Nationhood: the politics of Television in Egypt.
- Adorno, Theodor
1991 The culture industry: selected essays on mass culture. London: Routledge.
- Affergan, Francis
1991 Critiques anthropologiques. Paris: Presses de la Fondation nationale des sciences politiques.
- Al-Deen, Hana Noor
2005 The Evolution of Rai Music. *Journal of Black Studies* 35(5):597-611.
- Alridge, Derrick P. ; James, Stewart
2005 2005 Hip Hop in History: Past, Present and Future. *The Journal of African American History* 90(3):190-195.
- Amselle, Jean-Loup
2001 Branchements: anthropologie de l'universalité des cultures. Paris: Flammarion.
- Appadurai, Arjun
2001 Après le colonialisme: Les conséquences culturelles de la globalisation. Paris: Payot.
- 2009 Géographie de la colère : la violence à l'âge de la globalisation
- Appiah, Kwame Anthony
2005 Pour un nouveau cosmopolitisme / traduit de l'anglais (États-Unis) par Agnès Botz. Paris: O. Jacob.
- Atséna-Abogo, Marie
2006 La réception de la musique afro-américaine chez des jeunes adolescents camerounais: étude de cas dans deux établissements secondaires au Cameroun, Communication, Université Laval.
- Auzanneau, Michelle
2001 Identités africaines: le rap comme lieu d'expression. *Cahiers d'études africaines* 41(163/164):711-734.
- Basu, Dipanita 1992
1992 Rap Music, Hip Hop Culture, and the Music Industry in Los Angeles The Center for Afro-American Studies Report 15
- Basu, Dipannita ; Prina, Webner
2005 Bootstrap Capitalism and the Culture Industries: A Critique of Invidious Comparisons in the Study of Ethnic Entrepreneurship. *Ethnic and Racial Studies* 23(2):236-262.
- Bazin, Hugues
1995 La culture Hip-Hop. Paris: Desclée de Brouwer.
- Benga Ndiouga, Adrien
2002 "The air of the city makes free": Urban music from the 1950s to the 1990s in Senegal-Variété, jazz, mbalax, rap. *In* Playing with identities in contemporary music in Africa. A.K. Mai Palmberg, ed: Uppsala : Nordiska Afrikainstitutet in cooperation with the Sibelius Museum [&] Dept. of Musicology
- Bennett, Andy
1999 Hip hop am Main: the localization of rap music and hip hop culture. *Media culture and society* vol. 21 (1):77-91.
- Béthune, Christian
1999 Le rap. Une esthétique hors la loi. Paris: Editions Autrement- Collection Mutations no. 189.
- Biaya, Tshikala

Marie-Thérèse Atséma Abogo-Université Laval, département d'anthropologie.

- 2000 Jeunes et culture de la rue en Afrique urbaine. *Politique africaine* n° 80 – décembre 2000-Enfants, jeunes et politiques:12-31.
- Cestor, Elisabeth
2008 Rap in Muslim Regions. The case of Maghreb. Barcelona: International Sociological Association.
- Chamberland, Roger
2002 Le paradoxe culturel du rap québécois. Dans Patrick Roy et Serge Lacasse (2006). *Groove: enquête sur les phénomènes musicaux contemporains*. Les presses de l'université laval.
- Chang, Jeff
2005 *Can't stop, won't stop : a history of the hip-hop generation / introduction by D.J. Kool Herc*. New York St. Martin's Press.
- Chang, Julianna
2006 "Keeping It Real: Interpreting Hip Hop" *College English*. May 2006:545.
- Chivaillon, Christine
2007 La quête pathétique des postcolonial studies ou la révolution manquée. *La Découverte / Mouvements* 3(N° 51):32-39.
- Comaroff, Jean et John;
2000 *Réflexions sur la jeunesse*. *Enfants, jeunes et politiques* 80:90-110.
- Daly Thompson, Katrina
2008 Keeping it real:reality and representation in Maasai Hip-Hop. *African Studies Center, University of California* 20(1):33-44.
- 2010 I am Maasai: Interpreting ethnic parody in Bongo Flava. *Language in society* 39:493-520.
- Decker, Jeffrey Louis
1993 The state of rap: Time and place in hip-hop nationalism. *Social text* 34:pp.53-84.
- Du Bois, William E.B
2010 *The Philadelphia Negro* (version originale en 1899). New-York: Cosimo.
- El-Tayeb, Fatima
2003 'If You Can't Pronounce My Name, You Can Just Call Me Pride': Afro-German Activism, Gender and Hip Hop. *Gender & History Volume* 15(3):460-486.
- Englert, Birgit
2008 "Kutchanganyachanganya--topic and language choices in Tanzanian youth culture". *JOURNAL OF AFRICAN CULTURAL STUDIES* 20(1):45-55.
- Faber, Jörg
2004 The struggles continues: Konservative Hip-Hop idelogie und Afrozentrismus unter Kapstadts Rapmusikern *In Testcard: Beiträge zur Popgeschichte*. R.M. Behrens, Büsser; Johannes, Ullmaier; Tine,Plesch (eds.), ed. Pp. 154-159: Black music.
- Fabian, Johannes
1998 Popular culture in Anthropology (chap.1) *In Moments of Freedom: Anthropology and Popular culture*. Charlottesville and London: University Press of Virginia
- Forman, Murray; Neal, Mark Anthony
2004 *That's the joint!The Hip-Hop studies reader*. New-York: Routledge.
- Gesthuizen, Thomas; Peter Jan, Haas
2000 Ndani ya bongo: Kiswahili rap keeping it real in <Mashindano!>. . *Competitive music performance in East Africa* 12:279-294.
- Gilmer, Micah C.
2007 Rebel Song: Soweto's Black Sunday Movement as Language Antipolitics:. *Transforming Anthropology Volume* 15 (Issue 2):Pages 141 - 145.

- Gilroy, Paul
1993a *The black Atlantic: modernity and double consciousness*. Cambridge Harvard University Press.
- Gilroy, Paul
1993b "One nation under a groove". Introduction *In* *Small acts: thoughts on the politics of black culture*. London: serpent's tail.
- Hill Collins, Patricia
2006 *From Black power to hip hop : racism, nationalism, and feminism* Philadelphia Temple University Press.
- Kitwana, Bakari
2002 *The hip hop generation: young blacks and the crisis in African American culture* New York Basic Civitas Books.
- Kunzler, Daniel
2006 *Hip Hop movements in Mali and Burkina Faso. The local adaptation of a global culture*. Durban, South Africa: International sociological association.
- Lusk, John
2003 *Kwaito right*. *Roots* 24(7-8:235-236):pp.42-45.
- Martin, Denis-Constant
2000a *Cherchez le peuple...Culture, populaire et politique*. *Critique internationale* (169-183).
—
2000b *Le métissage en musique: un mouvement perpétuel (Amérique du Nord et Afrique du Sud)*. *Cahiers de musiques traditionnelles* 13:3-32.
—
2004 *Les musiques face aux pouvoirs*
- Mbembe, Achille
1996 *La " chose" et ses doubles dans la caricature camerounaise*. *Cahiers d'études africaines* Vol. 36 (Cahier 141/142):pp. 143-170
—
2000 *De la Postcolonie. Essai sur l'imagination politique dans l' Afrique contemporaine*. Paris: Karthala.
- Mitchell, Tony
2001 *Global Noise: Rap and Hip-Hop Outside the USA*
Middleton: : Wesleyan University Press.
- Moulard-Kouka, Sophie
2008 *"Senegal yewuleen !" Analyse anthropologique du rap à Dakar : liminarité, contestation et culture populaire* Université Victor Segalen.
- Ntarangwi, Mwenda
2009 *East African hip hop: youth culture and globalization / Mwenda Ntarangwi*. Urbana; Chicago University of Illinois Press.
- Pecqueux, Antony
2007 *Voix du rap. Essai de sociologie de l'action musicale*. . Paris Paris, L'Harmattan
- Perri, Imani
2004 *Prophets of the hood : politics and poetics in hip hop* Durham: Duke University Press.
- Perrulo, Alex
2005 *Hooligans and Heroes: Youth identity and Hip-Hop in Dar-es-Salaam, Tanzania*. *Africa Today* 51(4):75-101.
- Perullo, Alex ; John, Fenn
2003 *Language ideologies, choices, and practices in eastern African hip-hop*. *In* *Global Pop, Local language*. M.C. Berger; Harris, Michael Thomos, ed. Mississipi: University Press of Mississipi.

Marie-Thérèse Atséna Abogo-Université Laval, département d'anthropologie.

Pough, Gwendolyn D.

2006 Check it while I wreck it: Black womanhood, hip-hop culture, and the public sphere.

Prestholdt, Jeremy

2010 The afterlives of 2Pac: Imagery and alienation in Sierra Leone and beyond. *Journal of African Cultural Studies* 21(2):197-218.

Prévost, André

2002 « Two Decades of Rap in France: Emergence, Developments, Prospects » *In Black, Blanc, Beur. Rap music and Hip Hop Culture in the Francophone World.* A.-P. Durand, ed. Lanham, Maryland et Oxford: The scarecrow press.

Prévost, André

2001 Postcolonial Popular music in France: Rap Music and Hip-Hop culture in the 1980s and 1990s. *In Global Noise : Rap and Hip-Hop outside the USA.* T. Mitchell, ed. Middleton: Wesleyan University Press.

Price III, Emmett G.

2006 Hip-Hop culture. Santa Barbara, California/Denver, Colorado/Oxford, England: ABC Clio.

Rose, Tricia

1994 Black noise, rap music and Black culture in contemporary America. Hanovre/Londres: Wesleylan.

SaavedraCasco, José Arturo

2006 The language of the young people : Rap, urban culture and protest in Tanzania [La langue des jeunes gens : rap, culture urbaine et protestation en Tanzanie]

Journal of Asian and African studies (Leiden) 41(3):229-248.

Sberna, Beatrice

2001 Une sociologie du rap à Marseille : identité marginale et immigrée /. Paris L'Harmattan.

Schmidt, Johannes

2003 German rap music in the classroom.

Schulz, Dorothee

2002 « The world is made by talk : female fans, popular music, and new forms of public sociality in urban Mali » *Cahiers d'études africaines* 42: 797-829

Shipley, Jesse Weaver

2009 Aesthetic of the Entrepreneur: Afro-Cosmopolitan Rap and Moral Circulation in Accra, Ghana. *Anthropological Quarterly* Vol. 82(Issue 3):p631-668.

Stein-Kanjora, Gardy

2008 Parler comme ça c'est vachement cool! or How Dynamic Language Loyalty Can Overcome"resistance from Above". *Sociologus* 58(2):117-141.

Templeton, Inez

2006 What's so German about it? Cultural Identity in the Berlin HipHop Scene, University of Stirling.

Toop, David

1984 Rap Attack : African Jive to New York Hip-Hop. Boston: South End: Pluto Press.

Vergès, Françoise

2001 « Vertigo and Emancipation, Creole Cosmopolitanism and cultural politics Theory, Culture & Society 18(2-3):169-183.

Walker, Clarence E.

2004 L'impossible retour: à propos de l'afrocentrisme: Karthala.version originale: *We can't go home again. An argument about afrocentrism.* Oxford University Press. New York.2001.

FIN