



City Research Online

City St George's, University of London

Citation: Mbaye, J. F. (2010). AURA ou de la production politique de la musique hip hop. Cahiers de recherche sociologique, 49(49), pp. 147-160. doi: 10.7202/1001415ar

This is the published version of the paper.

This version of the publication may differ from the final published version. To cite this item please consult the publisher's version.

Permanent repository link: <https://city-ref-test.eprints-hosting.org/id/eprint/13253/>

Link to published version: <https://doi.org/10.7202/1001415ar>

Copyright and Reuse: Copyright and Moral Rights remain with the author(s) and/or copyright holders. Copies of full items can be used for personal research or study, educational, or not-for-profit purposes without prior permission or charge, unless otherwise indicated, provided that the authors, title and full bibliographic details are credited, a hyperlink and/or URL is given for the original metadata page and the content is not changed in any way. For full details of reuse please refer to [City Research Online policy](#).

Article

« AURA ou de la production politique de la musique hip-hop »

Jenny MBaye

Cahiers de recherche sociologique, n° 49, 2010, p. 147-160.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/1001415ar>

DOI: 10.7202/1001415ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

AURA ou de la production politique de la musique hip-hop

JENNY MBAYE

DANS UNE AFRIQUE DE L'ORALITÉ, la longue tradition de l'art musical sur le continent rappelle que la musique peut se confondre avec ce que Shusterman nomme « l'esthétique pragmatiste¹ ». Cette expression artistique « met [en d'autres termes] l'accent sur le lien profond qui unit l'art à la vie, [et par lequel] l'art doit servir d'outil permettant de structurer l'éthique et le style de vie individuelle² ». Un autre lien étroit se dessine entre une économie et sa socialité ou, en d'autres termes, entre la musique et la pratique territorialisée qu'elle induit. Genre répandu dans toute la région ouest-africaine et particulièrement prisé par les jeunes générations, le hip-hop efface ainsi la frontière séparant l'art de la vie. Les acteurs culturels de cette musique s'érigent alors en citoyens qui s'improvisent à la fois réalisateurs et agitateurs politiques. En Afrique de l'Ouest, cette musique s'assigne en effet de grands enjeux en devenant pour ses jeunes générations un moyen concret d'affirmer leurs droits à des identités différentielles et à des socialités alternatives.

Une brève cartographie de la musique hip-hop nous permettra, dans un premier temps, d'introduire les géographies de la culture hip-hop ainsi que celles de son expression musicale. Phénomène urbain désormais mondialisé,

1. R. Shusterman, « Pragmatisme, art et violence : le cas du rap » (texte traduit de l'américain par Nicolas Vieillecazes), *Mouvements*, n° 26, mars-avril 2003 p. 115.

2. *Ibid.*, p. 117.

en Afrique de l'Ouest, le hip-hop s'appuie et rappelle le caractère translocal de l'expérience de marginalisation des plus jeunes générations dans les villes de la région. Ce vécu partagé par les jeunesses urbaines participe à l'élaboration de productions politiques propres à ce genre musical. Dans un deuxième temps, sera analysée, à travers l'exemple de comédie musicale *Les histoires extraordinaires des enfants du Poto-Poto*, la *politique de la différence* développée par les acteurs hip-hop d'AURA (Artistes unis pour le rap africain). Cette production politique se distingue par l'articulation d'une identité transurbaine et panafricaine au-delà des carcans culturels de la tradition. La *politique différentielle* de ce collectif fera par la suite l'objet d'une lecture approfondie en tant que pratique politique alternative entreprise en marge des chemins institutionnels du discours démocratique. Enfin, nous concluons sur l'importance de réhabiliter des pratiques politiques alternatives, telles que celles inscrites à travers l'expression musicale hip-hop, puisqu'elles participent à l'inclusion démocratique de générations marginalisées.

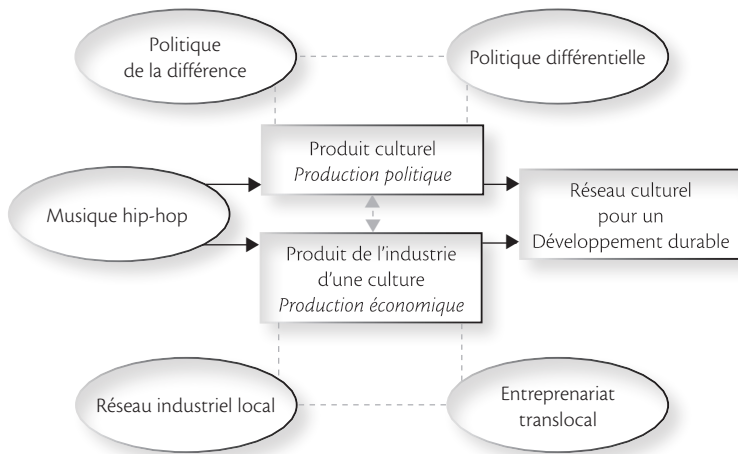
Cartographie de la musique hip-hop

En Afrique de l'Ouest, l'expression musicale hip-hop ne relève pas simplement d'une industrie commerciale mais embrasse une socialité plus large qui inclut des préoccupations culturelles et politiques. Ainsi, son économie se définit et s'organise à la fois autour de son *produit culturel* et autour du *produit de l'industrie culturelle* (voir le diagramme 1). Très brièvement, le *produit de l'industrie culturelle* fait appel à «[...] une vision d'ensemble du processus de création musicale, au-delà du simple regard sur le produit final³». Cette approche considère ainsi, d'une part, les diverses activités de production, de diffusion et de promotion de cette économie culturelle et, d'autre part, les acteurs et intervenants clés qui participent activement et sont impliqués dans cette industrie culturelle.

L'objet de ce texte est cependant le *produit culturel*, soit l'indice selon lequel dans cette musique s'articulent, se développent et se négocient des identités multiples aux pratiques collective et individuelle variées. Le produit culturel de la musique hip-hop, soit la production musicale en soi, est ainsi avant toute chose caractérisée par sa dimension politique, tantôt exprimée à travers sa *politique de la différence* tantôt par le biais de sa *politique différentielle*. Le *produit culturel*, en d'autres termes, est le résultat de sensibilité politique et d'affinité culturelle exprimées à travers l'expression musicale hip-hop.

3. A. Brandellero et P. Calenge, *Le fonctionnement des filières des musiques du monde: une approche par les individus et les réseaux*, Paris, ParisMix, 2008, p. 4. www.parismix.fr/etudes/Brandellero_Calenge_Rapport%20SPL.pdf

Diagramme 1
Cartographie de la musique hip-hop en Afrique de l'Ouest



À travers cet article, ces deux concepts – *politique de la différence* et *politique différentielle* – seront illustrés par l'exemple d'AURA, ce collectif de jeunes artistes hip-hop ouest-africains qui se sont rassemblés autour d'un projet idéologique basé sur une vision continentale des plus jeunes générations et de leur avenir. En effet, les dix-sept membres d'AURA originaires de dix pays de la région (Bénin, Burkina Faso, Gambie, Guinée, Côte d'Ivoire, Niger, Mali, Mauritanie, Sénégal et Togo) sont convaincus que c'est seulement en affrontant la marginalisation persistante de la jeunesse africaine qu'il sera possible d'envisager un développement durable du continent. Deux initiatives engagées par AURA – « Poto-Poto » et « On ne signe pas » montreront comment ces acteurs hip-hop pensent et agissent par-delà les frontières afin de parvenir à des changements positifs et durables.

Géographies de la musique hip-hop

Le hip-hop, en tant que culture et musique, s'inscrit toujours dans le contexte urbain duquel il émerge. Bien qu'étant apparu en premier lieu dans le Bronx (New York) dans les années 1970, le genre musical fait désormais partie de la réalité de communautés urbaines diverses à travers le monde. De ce fait, je soutiens que le hip-hop est « transculturel ». Ce concept a été développé par l'auteur cubain Fernando Ortiz afin de décrire le caractère composite de la culture cubaine. L'application de ce concept au hip-hop, nous permet de le comprendre comme une culture n'existant que dans l'ouverture

permanente, une culture universelle car jamais immanente. Une métaphore utile à l'illustration de ce propos est celle du bernard l'ermite. À l'instar de ce petit crustacé marin dépourvu de carapace et qui doit, pour survivre et grandir, s'introduire dans un coquillage vide, le hip-hop requiert un abri culturel afin de vivre et se développer en tant que culture. Ainsi, il est une *transculture* dans la mesure où il existe certes par lui-même, mais ne peut être articulé qu'au travers d'autres cultures.

Cette approche nous permet en outre de comprendre ce genre musical en tant que *forme* au sens développé et appliqué par Roland Barthes au *mythe*. Plutôt qu'un concept ou un objet, le mythe apparaît tel un système de communication, un type de discours qui est *dissociable* de son contenu : un « dynamisme formalisé », « une forme-force », c'est-à-dire une forme qui se présente comme une totalité ni établie ni stable⁴. Barthes rappelle que le mythe est un « mode de signification, une forme » ; ainsi, en transférant ce concept à la musique hip-hop, celle-ci peut être entendue comme « un mythe [...] véhiculé par un discours⁵ ». Par conséquent, le genre musical hip-hop est vaste et intègre une variété de pratiques discursives inscrites dans des contextes sociaux, politiques, économiques, géographiques et linguistiques variés. Cette musique est ainsi une *forme* dont la substance n'est restreinte à aucune orientation discursive spécifique et demeure donc ouverte à toute expression de l'individualité réelle ou fantasmée. En d'autres termes, tant dans le mythe que dans la musique hip-hop, « la forme ne supprime pas le sens, elle l'appauvrit, elle le met à distance, [et] le met à la disposition de chacun⁶ ».

En ce qui a trait au changement social en Afrique de l'Ouest, il est remarquable de constater que les acteurs urbains saisissent le genre musical hip-hop pour exprimer un commentaire social, décrire les conditions d'existence urbaine ou articuler des messages à même de circonscrire et de retranscrire la réalité de leur ville. Certes, depuis ses premières émergences, nombreuses sont les urbanités, victimes des méfaits d'un processus global d'urbanisation, à s'être appropriées la musique hip-hop à des fins similaires : les Noirs américains et les Latinos dans les ghettos américains, les descendants d'immigrants stigmatisés dans les banlieues françaises, les Amérindiens parqués dans les réserves canadiennes ou encore les jeunes Africains marginalisés dans les espaces urbains. Ces différentes urbanités ont en commun, d'une part, l'expérience de distinctes formes d'exclusion sociale dans la ville et, d'autre

4. P. Zumthor, « The Impossible Closure of the Oral Text », *Yale French Studies*, n° 67, 1984, p. 15.

5. R. Barthes, *Mythologies*, Londres, Vintage, 1993, p. 109.

6. *Ibid.*, p. 109.

part, l'utilisation de ce genre musical afin de déployer un discours alternatif sur leur condition urbaine.

Comme le rappelle Adam Krims à travers son concept de l'«ethos urbain» et ses «limites de possibilités», le paradoxe contemporain du changement urbain inclut l'expansion et la fermeture simultanées de la ville⁷. En Afrique de l'Ouest, ce paradoxe urbain affecte tout particulièrement les jeunes générations tant d'un point de vue économique que politique ou culturel. Compte tenu de la pauvreté des informations récoltées par la Communauté économique des États d'Afrique de l'Ouest (CEDEAO) par rapport à cette problématique, une analyse des conditions sociales de la jeunesse urbaine sera illustrée par deux régions métropolitaines bien distinctes, géographiquement, historiquement, culturellement et économiquement, Dakar et Ouagadougou.

Dans les deux capitales, le chômage est plus important dans les zones urbaines qu'il ne l'est dans les zones rurales : à Ouagadougou, près d'une personne sur cinq de la population active ne travaille pas (18,2%)⁸ et à Dakar, près d'une personne sur dix de la population active n'a pas d'emploi (11,7%)⁹. Dans les deux régions urbaines, la population est essentiellement jeune avec à Dakar plus de 50 % étant âgée de moins de vingt ans¹⁰ et le Burkina Faso affichant un âge moyen de sa population estimé à 21,8 ans¹¹. En conséquence, il apparaît que le chômage affecte tout particulièrement la jeunesse métropolitaine et plus précisément celle qui est la plus éduquée. En effet, le taux de chômage augmente avec le niveau d'éducation avec près d'un quart de la population à la recherche d'un emploi ayant atteint un niveau universitaire (23,5 % dans la région de Dakar¹² ; 26 % au Burkina Faso¹³).

Immanquablement, le fossé considérable persistant entre les attentes de la jeunesse urbaine en termes d'emploi et les possibilités réelles du marché du travail a de sérieuses conséquences sociales. On assiste ainsi à un douloureux désenchantement qui accroît une demande sociale d'ores et déjà très forte. Les réalités politiques et culturelles constituent en outre des barrières importantes pour les jeunes générations à la participation et l'entière

7. A. Krims, *Music and Urban Geography*, New York et Londres, Routledge, 2007, p. 7-15.

8. Institut national de la Statistique et de la Démographie (EA/QUIBB 2005), « Analyse des résultats de l'enquête annuelle sur les conditions de vie des ménages et du suivi de la pauvreté en 2005 », Ministère de l'Économie et du Développement, Burkina Faso, Section Unité – Progrès – Justice, p. 5.

9. Agence nationale de Statistique et de la Démographie (ANSO), « Situation économique et sociale de la région de Dakar, Année 2006 », *Service Régional de la Statistique et Démographie (SRSD) de Dakar*, www.anso.sn/SES_Dakar_2006.pdf octobre 2007, p.31; 49.

10. *Ibid.*, p. 31; 49-50.

11. Institut national de la Statistique et de la Démographie (EA/QUIBB 2005). *op. cit.*, p. 1.

12. Agence nationale de Statistique et de la Démographie (ANSO) (Oct. 2007), *op. cit.*, p. 55.

13. Institut national de la Statistique et de la Démographie, « Tableau de bord social du Burkina Faso », n° 3, Ministère de l'Économie et du Développement, Burkina Faso, Secrétariat Général, 2005, p. 49.

appréciation de leur vie civique. En ce qui concerne le système démocratique officiel, on remarque une relativement faible implication de la jeunesse dans les processus politiques traditionnels qui pourtant les concernent au plus haut point. Cet obstacle supplémentaire à la diversité participative au discours politique peut être illustré de manière éloquent par l'âge moyen des dirigeants politiques africains. Bien que la norme mondiale soit de 61 ans, ce à quoi la moyenne africaine correspond approximativement (puisque de 62 ans)¹⁴, cette dernière contraste radicalement avec l'âge moyen de la majorité de leur population. Enfin, en termes culturels, la ville ouest-africaine semble sujette à une ségrégation générationnelle par laquelle les jeunes générations sont victimes d'une logique d'exclusion basée sur une tradition du respect des anciens. En effet, cette logique, qui appelle à l'obéissance, à la réserve et bien souvent au silence, marginalise la jeunesse tant de la sphère publique et sociale que de la sphère privée et familiale¹⁵.

Ainsi, et à travers les exemples de Dakar et de Ouagadougou, la nature translocale de l'expérience économique, politique et culturelle de la jeunesse ouest-africaine peut elle être mise en avant. En effet, malgré les frontières nationales, il apparaît que la réalité urbaine des jeunes de Dakar fait écho avec celle de la jeunesse ouagalaise. Le caractère translocal de l'expérience des plus jeunes générations urbaines en Afrique de l'Ouest – voire à l'échelle continentale – se révèle comme la base sur laquelle s'appuient des initiatives panafricanistes, à l'instar de la comédie musicale *POTO-POTO* du collectif AURA. En effet, ce projet, inauguré en 2006 et structuré autour de la production d'un album et d'un spectacle *Les histoires extraordinaires des enfants du Poto-Poto*, inscrit à l'échelle régionale les difficultés rencontrées par les jeunes Africains au sein de leur société. Ainsi, sont représentés l'enfant soldat, l'enfant prostituée, la petite vendeuse de rue, l'enfant victime d'un mariage forcé ou encore celui souffrant de maladie chronique. Pour ces acteurs hip-hop, leur expression musicale devient cet espace de négociation et de redéfinition de l'identité personnelle de la jeunesse ouest-africaine – qui suis-je? – ainsi que de leur socialité générationnelle – quels sont mon rôle et ma place dans la société?

Politique de la différence

«Aesthetics is more than a philosophy or theory of beauty; it is a way of inhabiting space, a particular location, a way of looking and becoming.» (L'esthétique

14. S. Kodjo-Grandvaux, «Chefs d'État: des plus vieux aux plus jeunes», *Jeune Afrique*, 11 mars 2007. www.jeuneafrique.com/articlemp.asp?art_cle=LIN11037chefsseneuj0

15. M. Diouf, «Urban Youth and Senegalese Politics: Dakar 1988-1994», dans James Holston (dir.), *Cities and Citizenship*, Durham et Londres, Duke University Press, 1999, p. 42.

est plus qu'une philosophie ou une théorie de la beauté ; c'est un moyen d'habiter l'espace, un lieu particulier, une manière de regarder et de devenir¹⁶.)

Le genre musical hip-hop peut être classé parmi ce qui serait considéré comme la plus ancienne forme de musique, soit la musique vocale. La primauté de la voix humaine dans la musique hip-hop est particulièrement éloquente si l'on considère la voix comme instrument premier pour l'expression émotionnelle grâce à sa base physiologique et ses fonctions communicatives¹⁷. Ouverte vers un extérieur auquel elle aspire, et de par son rôle, la voix apparaît en effet comme un « vouloir-dire et une volonté d'existence¹⁸ ». Ainsi, faire de la musique, et plus particulièrement faire de la musique vocale, peut être un moyen non seulement d'exprimer des idées, mais également, de les vivre véritablement¹⁹. En d'autres termes, le hip-pop peut alors être entendu comme un « moyen pour des individus d'élaborer leurs propres routes²⁰ ». L'expression musicale hip-hop devient ainsi cette émergence esthétique dans laquelle chacun peut se projeter tout en développant un jugement critique sur ses conditions de vie.

Le produit musical hip-hop révèle les différentes rationalités culturelles de celui ou celle qui s'en saisit et qui l'investit. L'autoréflexivité est alors évidente non seulement à un niveau individuel mais également collectif, tant d'un point de vue artistique que culturel. Ainsi, le *sampling*, cette technique musicale qui implique la composition originale d'un *beat* instrumental par le biais de l'appropriation de morceaux d'événements musicaux, c'est-à-dire par la sélection et la combinaison de parties de chansons préenregistrées²¹. Cette technique de création de musique hip-hop est ainsi généralement localisée et inscrite dans le contexte de son émergence et est, de ce fait, toujours influencée par les affinités culturelles de l'artiste. Par exemple, nous pouvons faire référence aux États-Unis où les artistes hip-hop de la côte Ouest vont *sampler* des morceaux de musiciens locaux tels que Georges Clinton alors que ceux de la côte Est auront plus tendance à *sampler* des morceaux de James Brown. Suivant une logique similaire, les artistes hip-hop ouest-africains, comme le Sénégalais Daddy Bibson qui *sample* aussi bien des morceaux d'Omar Pène ou de l'Orchestre Baboab, vont *sampler* des morceaux d'artistes-musiciens locaux tels que Baaba Maal, Salif Keita, de joueurs de *sabar* ou encore de *kora*.

16. B. Hooks, cité dans S. Smith, « Beyond Geography's Visible Worlds: A Cultural Politics of Music », *Progress in Human Geography*, vol. 21, n° 4, 1997, p. 502.

17. K. R. Scherer, « Expression of Emotion in Voice and Music », *Journal of Voice*, vol. 9, n° 3, 1995, p. 246.

18. P. Zumthor, *op. cit.*, p. 25.

19. S. Smith, *op. cit.*, p. 522.

20. H. Bazin, « Hip-hop: le besoin d'une nouvelle médiation politique », *Mouvements*, n° 11, 2000, p. 7.

21. R. Shusterman, « Art Infraction: Goodman, Rap, Pragmatism », *Australian Journal of Philosophy*, vol. 73, n° 2, 1995, p. 273.

À un niveau culturel et collectif, la musique hip-hop est utilisée par les acteurs ouest-africains afin de reconnaître et de rétablir leurs guides, leurs leaders véritables qui ont bien trop souvent été évincés de l'histoire du continent. Parmi ces personnalités, ils font notamment référence au révolutionnaire Burkinabè Thomas Sankara ; au premier président du Ghana, Kwamé N'Krumah ; au héros mandingue qui résista farouchement à la colonisation française, Samory Touré ; à l'universitaire sénégalais et fondateur de la « Renaissance africaine », Cheikh Anta Diop ; ou encore à Patrice Lumumba à propos de qui Sartre disait : « À sa mort, Lumumba cessa d'être un homme. Il est devenu l'Afrique tout entière. » En l'absence de leadership et de référence historique conséquents à travers le continent, ces référents culturels permettent aux acteurs hip-hop de réinventer une politique de l'identité pour la jeunesse africaine : cette politique en est alors une de fierté et de possibilités pensée à l'échelle continentale, c'est-à-dire dans une optique panafricaniste. Le panafricanisme tel qu'il est articulé par les artistes hip-hop apparaît ainsi comme un projet politique de redéfinition de l'identité des générations les plus jeunes.

Officiellement lancé en 2006 et porté par le collectif hip-hop AURA, le projet musical *POTO-POTO* est une campagne de sensibilisation portant sur les droits des enfants et les difficultés rencontrées par les plus jeunes générations sur tout le continent africain. Par cette initiative, soutenue par l'Organisation non gouvernementale (ONG) Plan International et structurée autour d'un album, d'une comédie musicale et d'une tournée régionale, les dix-sept membres d'AURA invitent à la réflexion sur ce que signifie, à l'heure actuelle, faire partie de la jeunesse ouest-africaine²².

Le réseau AURA s'est constitué à la suite d'un mégaconcert organisé en 2005 à Ouagadougou qui avait pour objectif d'encourager l'enregistrement des naissances auprès des populations ouest-africaines. AURA compte aujourd'hui parmi ses membres les Sénégalais Didier Awadi (du groupe Radikal PBS), Xuman (du groupe Pee Froiss), Myriam (du groupe ALIF), Keyti (du groupe Rap'Adio), Numukunda (griot du Radikal PBS) et Big D ; le Mauritanien, Waraba ; le Togolais Bobby (du groupe Djantakan) ; les Nigériens Pheno B (du groupe Kaidan Gaskia) et Safia ; les Burkinabès Smarty (du groupe Yeleen) et Smockey ; l'Ivoirienne, Priss'K ; le Gambien, Egalitarian, la Béninoise, Moona, le Guinéen, Moussa ; et le Malien, Jo Dama (du groupe Tata Pound). Le projet musical *Les histoires extraordinaires des enfants du Poto-Poto* a été amorcé, à la suite d'une rencontre panafricaine de ces rap-

.....
22. Pour plus de renseignements, consulter <http://aurahiphop.com>.

peurs ouest-africains, tenue à Dakar la même année et également soutenue par Plan International.

À travers leur expression musicale et leur propre vernaculaire (français, anglais, wolof, haoussa, bambara, etc.), les acteurs hip-hop décrivent chacun une des dures réalités dont sont victimes les jeunes Africains en incarnant les personnages de l'enfant-soldat (Awadi), de la jeune prostituée (Priss'K), du talibé (Moussa), cet enfant envoyé mendier par le marabout afin de bénéficier d'une éducation coranique ou encore de la petite vendeuse de bananes (Moona) sur le marché.

À travers leur représentation artistique du vécu de cette jeunesse, ils rappellent une identité collectivement partagée des plus jeunes générations en Afrique de l'Ouest ainsi que le caractère panafricain de leur quotidien. En effet, le projet musical *Les histoires extraordinaires des enfants du Poto-Poto* – où poto-poto signifie la galère, la malchance, le quartier, la boue – apparaît comme un plaidoyer de l'expérience panafricaine de la jeunesse ouest-africaine. Les politiques d'identité des jeunes – qui suis-je ? – sont ici collectivement reconnues dans leur caractère régional – voire continental – appelant ainsi à une praxis politique panafricaniste, ou en d'autres termes, appelant à des politiques différentielles de portée panafricaine.

Politique différentielle

I wish to offer a plea for the importance of the local and particular – not least as a basis for democracy (Je souhaite plaider l'importance du local et du particulier – pour le moins en tant que base de la démocratie)²³.

Le portrait dressé de la réalité économique, politique et culturelle de la jeunesse ouest-africaine démontre comment les plus jeunes générations en Afrique de l'Ouest peuvent se sentir étrangères, déplacées, malvenues (*out of place*) dans leur propre localité. Ces jeunes tentent alors de se réinscrire dans leur « local » par le biais de la particularité et de la « territorialité de leur savoir » (*situatedness of their knowledge*)²⁴. Ainsi, les acteurs de la musique hip-hop, en articulant des politiques identitaires à travers leur esthétique, s'improvisent sujets politiques et sociaux. Pour eux, dès lors, le domaine privé de la construction et de la formation de l'identité dialogue, interagit et se connecte constamment avec l'espace public du politique.

L'approche de Bhabha vient ici en appui à notre argument. En effet, l'auteur comprend la modernité comme traitant de la construction histo-

23. Calhoun, cité dans D. Ley, « Transnational Spaces and Everyday Lives », *Transactions - Institute of British Geographers*, n° 29, 2004, p. 162.

24. M. P. Smith, *Transnational Urbanism: Locating Globalization*, nouvelle édition, Oxford, Blackwell Publishing, 2003, p. 11.

rique d'une position spécifique d'énonciation et de discours historique (*borderline conditions*)²⁵. Il confronte ainsi la modernité aux récits des « conditions de limite et de frontière²⁶ », soit de ceux qui articulent une « expérience d'anxiété » ou de ceux dont l'identité est mise à risque dans le processus politique²⁷. Ainsi, les acteurs de la musique hip-hop, émergeant de cette « condition de limite et de frontière » développent des pratiques discursives afin de contester la réalité moderne à laquelle ils font face et qui les marginalise. Autrement dit, dans des espaces d'oppression urbaine, la musique hip-hop offre une position de parole à partir de laquelle des individus, se sentant étrangers et déplacés dans leur propre local, expriment leur créativité, articulent leurs frustrations, affirment leur identité mais également revendiquent leurs droits. Prendre le micro apparaît alors comme un moyen d'amplifier et de dramatiser le message d'individus marginalisés ayant choisi d'articuler leurs urbanités alternatives à travers cette musique vocale en particulier.

Ainsi, à travers cette émergence musicale singulière, les jeunes générations en Afrique de l'Ouest s'inscrivent dans un mouvement transurbain, celui de la culture hip-hop, et exposent une identité nouvelle, une identité autre, une identité différente appelant à une praxis politique différentielle. L'expression politique dans la musique vocale n'est de toute évidence pas nouvelle, articulant tantôt des messages en faveur du *statu quo* (hymnes nationaux) tantôt des messages à son encontre (*protest songs*). Développant leurs politiques de la différence dans la continuation des chants de contestation et de revendication, les acteurs hip-hop déploient une politique différentielle, une autre manière de faire du politique, en intégrant dans leurs pratiques artistiques un discours politique et tourné vers une juste démocratie. Ils vont ainsi aborder des sujets considérés comme tabous dans leur pays respectif tels que la corruption gouvernementale²⁸, les injustices légalisées affligées aux femmes africaines²⁹ ou encore la privatisation abusives des services publics³⁰.

Néanmoins, cette politique différentielle ne se limite pas à la simple dénonciation mais encourage également les jeunes générations à se défendre, à parler pour elles-mêmes et à exprimer leurs opinions. En effet, comme le

25. H. K. Bhabha, *The Location of Culture*, Londres et New York, Routledge, 2004, p. 348.

26. *Ibid.*, p. 306.

27. M. P. Smith, *op. cit.*, p. 135.

28. Écouter Smockey, « À qui profite le crime » – chanson de son dernier album qui a été victime de censure gouvernementale et n'a pu de ce fait sortir. Mais également les chansons de Didier Awadi « J'accuse » et « Stoppez-les »

29. Écouter l'album de la rappeuse nigérienne, Zarra Moussa connue sous le pseudonyme ZM, « Kirari »; et ALIF (Attaque Libératoire de l'Infanterie Féminine), la chanson du groupe sénégalais féminin de hip-hop « Doua Mbaye ». Voir pour références « Fangafrika: la voix des sans voix ». *Le disque – Rap made in West Africa*. (2008) Coédition Staycalm! et Mondomix. Distribution Harmonia Mundi

30. Écouter la chanson du groupe malien Tata Pound, « Mon Pays S.A. », *ibid.*

souligne Ndongo D du groupe sénégalais Daara J, « leur musique permet un changement des mentalités ; la création d'un nouvel espace pour la jeunesse ; une jeunesse qui est pleine d'espoir et qui mérite d'être mise en avant³¹ ». Ainsi, cette pratique alternative du discours politique rappelle le rôle fondamental que les jeunes pourraient jouer dans les politiques contemporaines en tant que citoyens riches du droit de vote. Un tel appel au changement social et à un nouveau leadership peut être illustré de manière éloquente à travers le morceau de Didier Awadi, « Le cri du peuple » :

Chaque fois que le peuple va aux urnes Man,

C'est parce qu'il espère un vrai changement.

Malheureusement j'entends encore toujours le même cri [...]

Le président t'oublie, oublie le président³²

La politique différentielle développée par les acteurs hip-hop ouest-africains est par conséquent primordiale en tant qu'espace politique alternatif où une voix politique indépendante peut s'élever et être encensée en marge du système démocratique officiel et institutionnel. Cette praxis politique différentielle est en effet d'une grande importance puisqu'elle peut se faire l'intermédiaire – autrement quasi absent – entre les autorités politiques et la population : la mobilisation des artistes d'AURA autour du single « On ne Signe Pas ! » illustre parfaitement ce point. En effet, en décembre 2007, Didier Awadi sortait un morceau musical dénonçant les Accords de Partenariat Économique (APE)³³ ; quelques jours plus tard, les artistes d'AURA le rejoignaient afin d'enregistrer une version panafricaine du morceau³⁴. Avec ce morceau chanté en français, en anglais et dans chacune des vernaculaires des dix pays représentés par les artistes d'AURA, l'objectif était comme le souligne Awadi : « de permettre aux populations de mieux comprendre ce que les APE sont mais aussi ce qu'ils impliquent pour le commerce africain ».

Cet exemple illustre une fois de plus le programme évident d'AURA : une Afrique unie qui requiert l'implication active de tous ses citoyens dans des initiatives visant à la fois un changement durable mais également la responsabilisation des gouvernements et de leurs actions. Toutefois, pour que ce projet devienne réalité, il est indispensable que toute la population – du paysan à l'étudiant – soit à même de s'appropriier le débat politique, et lorsque bien compris, soit prête à entreprendre en conséquence.

31. Voir « Fangafrica: la voix des sans voix », *op. cit.*, Le livre.

32. D. Awadi, « Le cri du peuple », Album : *Sunugaal*, 2004.

33. Voir la vidéo de la chanson www.awadimusic.com.

34. Voir la vidéo de la chanson <http://blog.myspace.com/index.cfm?fuseaction=blog.view&friendID=172648791&blogID=344301313>

Ce que nous nommons alors politique différentielle en des termes peut-être trop universitaires, revient à ce que Didier Awadi appelle *activisme musical*. Cela inclut non seulement un commentaire critique d'une réalité vécue mais également une capacité certaine à synthétiser et à vulgariser le discours politique afin de le rendre accessible à la population dans son ensemble. Nous comprenons ainsi l'*activisme musical* comme le biais par lequel il devient possible de donner, à ceux au nom duquel les acteurs hip-hop s'élèvent, les moyens d'agir et de changer leur avenir selon leurs propres termes. L'*activisme musical* s'érige ainsi telle une force active qui encourage les peuples à lutter pour le contrôle de leur historicité.

[...] celui qui parle ne parle pas *de lui-même mais d'un autre*, lequel n'est pas *un* mais Légion [...] celui qui parle ne possède pas la parole, il parle au nom des autres³⁵.

Par leurs performances musicales, les acteurs hip-hop créent ce lien spécifique entre leur vie individuelle et le sort de leur communauté, soit le *lieu émotionnel* depuis et au nom duquel ils s'expriment. Les récits individuels érigés en tant qu'actes politiques tiennent constamment pour référents et pour auditoire la communauté qu'ils représentent, soit la jeunesse ouest-africaine. Bruno Latour définit le parler politique comme une « énonciation constituante » qui « vise à *faire exister* ce qui, sans lui, n'existerait pas ». Cette définition est particulièrement pertinente en ce qu'elle conceptualise la dialectique reliant les rappeurs individuels avec leur site émotionnel, soit leur communauté.

[...] Or, l'énonciation politique a ceci de singulier qu'elle donne corps et réalité à la question de la délégation qui nous fait parler : Lorsque je parle, quelqu'un d'autre me fait parler – j'obéis – et ce quelqu'un d'autre ne dit rien sinon ce que je lui fais dire – il me représente [...] La parole proférée n'appartient jamais à celui qui la dit, certes, mais son origine est néanmoins repérable et c'est ce repérage qui définit la forme politique de parler : *Au nom de qui, de quels autres agents parlons-nous*³⁶ ?

Ainsi, les acteurs de la musique hip-hop affirment leur élan de contestation et d'opposition en étant fermement ancrés et singulièrement situés dans les « conditions de limite et de frontière » de leur site émotionnel. Structurés autour de la production d'identité (*politique de la différence*) et de discours spécifique et alternatif (*politique différentielle*), ils parviennent alors à développer ce qu'Awadi nomme *activisme musical*. L'activisme peut être généralement décrit comme une action intentionnelle visant un changement politique ou social³⁷ : l'activisme se traduit alors par la revendication

35. B. Latour, « Et si l'on parlait un peu de politique », *Politix*, 2002 (www.sociologiadip.unimib.it).

36. *Ibid.*, p. 152.

37. Voir l'encyclopédie en ligne Wikipédia, entrée « activisme », <http://fr.wikipedia.org/wiki/Activisme>

d'une manière alternative de penser et de pratiquer la démocratie. Dans cette optique, la musique apparaît dès lors comme un véhicule puissant de productions discursives qui peuvent perturber l'ordre social établi, s'en libérer, s'en affranchir de façon progressiste. En offrant une perspective sur le monde, demeurée jusqu'alors silencieuse, la musique révèle ainsi cette impulsion de changement de l'histoire sociale et politique³⁸.

Conclusion : de la musique hip-hop ou de la production politique

Une brève incursion dans les géographies du hip-hop nous a permis de circonscrire la manière dont l'expression musicale de cette transculture a été traduite à travers le monde dans différents contextes d'oppression urbaine. Ainsi, l'émergence de cette musique en Afrique de l'Ouest rappelle le caractère translocal de l'expérience urbaine des plus jeunes générations. En effet, nous avons démontré que les villes ouest-africaines sont frappées d'une ségrégation générationnelle qui affecte particulièrement la jeunesse en termes économiques, politiques et culturels.

En outre, nous avons souligné et illustré la dimension politique première du produit musical de la culture hip-hop à travers deux initiatives panafricaines développées par le collectif AURA. Le projet musical *Les histoires extraordinaires des enfants du POTO-POTO* a de ce fait offert un aperçu précieux du travail de redéfinition de l'identité des jeunes engagé par les acteurs de la musique hip-hop, à une échelle régionale voire continentale. Cet aspect de la production politique de la musique hip-hop tient en ce que nous avons défini comme une *politique de la différence* réinventée par le biais, par exemple, de la réhabilitation de référents culturels et historiques.

La présentation de la seconde mobilisation musicale entreprise par AURA, notamment le single « On ne signe pas ! », nous a permis de rappeler la généalogie des chansons de revendication et de protestation, du chant contestataire inhérente à la musique hip-hop ouest-africaine. En effet, cet exemple illustre l'intégration d'un discours tourné vers la démocratie au sein de cette esthétique spécifique ; à travers leurs pratiques musicales, les acteurs hip-hop développent une praxis politique alternative. Nous avons ainsi identifié cette dernière comme une *politique différentielle* ou encore, selon l'expression d'un de ces acteurs, comme un *activisme musical*.

En conclusion, il est important de réhabiliter des esthétiques telles que la musique hip-hop pouvant être considérées comme une sorte de dispositif capable d'ériger des principes démocratiques puisqu'il importe que la

38. F. Howes, *Man, Mind and Music*, Londres, Seeker & Warburg, 1949, p. 169.

démocratie soit pratiquée de manière radicalement différente, voire non conventionnelle³⁹. À travers les deux dimensions de la production politique hip-hop susmentionnées, nous avons démontré comment différents acteurs de la musique de la région ouest-africaine pouvaient se regrouper autour d'instances communes et générationnelles d'une autre urbanité.

AURA offre véritablement un développement pratique et une application concrète des théories critiques qui dénoncent les relations de pouvoir inégales et oppressives. À travers ses projets musicaux, le collectif ouest-africain offre un plaidoyer pour une justice sociale et des politiques transformatives. En se focalisant sur des questions politiques partagées, les acteurs de la musique hip-hop en Afrique de l'Ouest, par le biais de leurs initiatives et leur optique panafricaines, se révèlent une force politique transnationale qui vise un changement social à l'échelle régionale.

.....
39. M. Saward, « Enacting Democracy », *Political Studies*, vol. 51, 2003, p. 174.