



**HAL**  
open science

# Rap et blackness au Burkina Faso. Les enjeux autour de l'accès à une reconnaissance artistique

Anna Cuomo

► **To cite this version:**

Anna Cuomo. Rap et blackness au Burkina Faso. Les enjeux autour de l'accès à une reconnaissance artistique. Politique africaine, 2014. halshs-03700694

**HAL Id: halshs-03700694**

**<https://shs.hal.science/halshs-03700694>**

Submitted on 21 Jun 2022

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## LE DOSSIER

ANNA CUOMO

RAP ET *BLACKNESS* AU BURKINA FASO.  
LES ENJEUX AUTOUR DE L'ACCÈS  
À UNE RECONNAISSANCE ARTISTIQUE

Cet article analyse le concept de *blackness* sous l'angle d'énonciations d'une condition subalterne et des dynamiques s'y rattachant, chez certains rappeurs burkinabè. À partir de données ethnographiques recueillies dans le cadre d'une thèse d'anthropologie, cette contribution met l'accent sur l'articulation entre *blackness*, énonciations d'une africanité authentique, et enjeux liés à la globalisation, en regard d'expériences et/ou de trajectoires socio-artistiques différentes au sein du monde du rap burkinabè. L'arrivée du hip-hop à Ouagadougou a constitué pour certains un moyen de s'approprier une histoire noire peu connue jusqu'alors. Cette connaissance de référents *black* transnationaux a ensuite été articulée à la valorisation d'une « authenticité » africaine, qui constitue désormais une véritable ressource mobilisable sur le marché de la musique à l'échelle transnationale.

**D**ès l'apparition du mouvement hip-hop<sup>1</sup> dans le Bronx, une décennie après les luttes pour les droits civiques aux États-Unis, les rappeurs ont participé au renversement du stigmate existant envers les populations afro-américaines. La mobilisation d'une identification noire, ou *blackness* suivant l'acception retenue dans cette étude, a sous-tendu certaines formes d'affirmation de soi, notamment par la dénonciation des conditions de vie d'une majorité de Noirs dans les ghettos des grandes villes étasuniennes. La culture hip-hop s'est ainsi inscrite dans des enjeux de représentation : le récit d'une « condition noire » que les rappeurs véhiculent fréquemment s'adosse à l'affirmation d'une fierté, opposée à la relégation et à la discrimination, bien souvent contre une identité assignée<sup>2</sup>. La *blackness*, transformée en valeur positive, en « conscience

1. Née à New York dans les années 1970, la culture hip-hop regroupe plusieurs modes d'expression (danse, rap, graffiti, *djing*). Elle englobe aussi de nombreuses références, idéologies et codes esthétiques, en constante évolution.

2. Achille Mbembe parle de ce sujet d'une « capacité de bifurcation » : voir A. Mbembe, *Sortir de la Grande nuit. Essai sur l'Afrique décolonisée*, Paris, La Découverte, 2010, p. 225.

*Blackness*

noire », appartient alors non plus à un référent racial, figé, mais au domaine de l'expérience de l'altérité : elle est une construction sociale<sup>3</sup>.

Depuis son apparition à New York dans les années 1970, la culture hip-hop s'est étendue à l'échelle de la planète. Elle est chaque fois réadaptée, réappropriée par les acteurs locaux en fonction de contextes et de situations particulières. Au sein de ce vaste espace culturel globalisé, de nombreuses subjectivités<sup>4</sup> s'affirment.

Le mouvement hip-hop – et incidemment les énonciations de la *blackness* qu'il renferme – a progressivement fait l'objet d'une marchandisation à travers sa récupération par l'industrie culturelle de masse, facilitant sa diffusion dans les espaces urbains du monde entier, y compris sur le continent africain. À Ouagadougou, capitale du Burkina Faso, le mouvement hip-hop est aujourd'hui solidement implanté : en atteste, notamment, l'existence depuis 2000 du festival international « Waga hip-hop<sup>5</sup> ». Le hip-hop regroupe aujourd'hui une grande diversité d'acteurs organisés en réseaux à l'échelle mondiale. Il constitue ainsi, par les références et les connexions locales et globales qu'il mobilise, par la diversité des personnes et des institutions qu'il met en contact, un nouveau « monde contemporain<sup>6</sup> ».

En élargissant la focale depuis l'Amérique du Nord vers l'Afrique, la notion de *blackness* sera ici appréhendée sous l'angle d'énonciations d'une condition subalterne et des dynamiques qui s'y rattachent. Dans la lignée des réflexions de Stuart Hall, qui considérait le mot « noir » comme le « signifiant d'une différence<sup>7</sup> », elle se perçoit comme le socle d'une catégorie identitaire basée sur des références transnationales communes. Cette dernière est utilisée par certains rappers burkinabè dans un jeu d'énonciations et de représentations pour affirmer une différence. Je propose de réfléchir au rôle joué par la *blackness* du point de vue de son articulation aux énonciations d'une africanité authentique au sein du monde du rap burkinabè, et des dynamiques de

3. N. Adusei-Poku et I. Montin, « "Enraciné dans, mais pas limité par". Les *black* artistes contemporains et l'évolution des conditions de la représentation », *Multitudes*, 2013/2, n° 53, p. 108-122.

4. Selon François Laplantine, tout sujet existe dans un contexte précis et au sein d'interactions, « dans les usages sociaux des signifiants ». Voir F. Laplantine, *Le Sujet, essai d'anthropologie politique*, Paris, Téraèdre, coll. « L'anthropologie au coin de la rue », 2007, p. 105. Ancrées dans les interactions, les subjectivités renferment des rapports de pouvoir inclus dans des processus de reconnaissance et de différenciation. Voir aussi J.-F. Bayart et J.-P. Warnier (dir.), *Matière à politique, le pouvoir, les corps et les choses*, Paris, Karthala, coll. « Recherches internationales », 2004. Dans la conclusion, Jean-François Bayart cite Paul Veyne (p. 216) : « la culture est aussi une question de fierté, de rapport de soi à soi, d'esthétique, si l'on veut, en un mot de constitution du sujet humain » (P. Veyne, *La société romaine*, Paris, Seuil, coll. « Des travaux », 1991, p. 307-308).

5. Le festival joue surtout le rôle de vitrine internationale.

6. M. Augé, *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, Paris, Flammarion, 1994.

7. S. Hall, *Identités et cultures 2. Politiques des différences*, Éditions Amsterdam, Paris, 2013, p. 229.

globalisation qu'elles traduisent. Je conduis cette réflexion en regard de carrières, d'expériences et/ou de trajectoires socio-artistiques différentes et en me basant sur une enquête débutée en 2010<sup>8</sup>. Pour ce faire, je développerai deux points principaux.

D'abord, je présenterai quelques éléments d'une histoire du rap à Ouagadougou, sous l'angle de l'histoire politique locale et des intrications entre *blackness* et « culture nationale » qui s'en dégagent. J'examinerai en particulier comment la pratique du rap et l'adhésion au courant hip-hop peuvent participer d'un processus de prise de conscience parmi certains artistes ouagalais, *via* l'apprentissage et l'appropriation d'une histoire noire. Nous verrons également que l'accès à cette *blackness* reste minoritaire et appuie certaines logiques distinctives.

Je m'attacherai ensuite à montrer comment, dans le rap burkinabè, la mobilisation de récits d'une authenticité africaine constitue une ressource, en particulier à travers leur articulation aux référents *black* transnationaux. En ce sens, l'africanisation du rap (au travers des textes et des instrumentaux notamment) peut revêtir une fonction stratégique, qui joue sur la valorisation d'une spécificité artistique mobilisable sur un marché culturel transnational. Un tel examen permet de saisir certains enjeux propres aux rapports entre *blackness* (ici envisagée par le prisme de sa construction dans le mouvement hip-hop) et énonciation de l'africanité, ces deux registres se révélant ainsi à la fois différents et complémentaires.

## DÉCOUVRIR LA BLACKNESS PAR LE BIAIS DU RAP À OUAGADOUGOU

### *L'implantation du rap à Ouagadougou*

Le mouvement hip-hop s'exporte sur le continent africain d'abord par la danse au cours des années 1980, au sein d'une jeunesse aisée qui rapporte, de ses voyages aux États-Unis et en France, des albums, des vidéoclips, des vêtements (jeans larges *baggy*, baskets montantes, tee-shirts ou sweat-shirts larges) ou encore des modèles comportementaux (manières de se saluer et de s'exprimer). La musique rap se diffuse au Burkina Faso à partir des années 1990.

---

8. Cette enquête a été menée dans le cadre d'une recherche doctorale en cours à l'EHESS/Imaf, rendue possible notamment grâce à l'obtention d'une bourse de la fondation Martine Aublet en 2013. Cet article s'appuie sur des entretiens enregistrés, des discussions informelles et des observations participantes et flottantes.

*Blackness*

L'arrivée puis l'implantation du rap à Ouagadougou font suite à une période de changements politiques majeurs, marquée en particulier par la prise de pouvoir de Thomas Sankara en 1983. Une véritable politique culturelle<sup>9</sup>, jusque-là à peu près inexistante, est alors promue, Sankara se donnant pour objectif de créer une « culture nouvelle<sup>10</sup> » dans une volonté de construction de l'unité nationale, alimentée par des symboles forts (modification de l'hymne national, du nom du pays et du drapeau). Les artistes de l'époque sont appelés à jouer un rôle de relais d'idéaux révolutionnaires<sup>11</sup>.

La période révolutionnaire constitue un moment particulièrement décisif *a posteriori* dans ce processus, dans la mesure où Sankara est devenu un modèle de référence<sup>12</sup> fréquemment cité par les rappeurs depuis les années 2000. En ce sens, l'histoire du rap au Burkina doit intégrer un examen des liens entre, d'une part, ces logiques d'affirmation d'une culture nationale inscrite dans un récit panafricain et d'autre part, l'appropriation de codes et de modèles issus de l'Amérique noire par certains tenants du hip-hop ouagalais.

Avant que Sankara ne soit érigé en héros par ces artistes, l'arrivée de la musique rap à Ouagadougou, au sein de milieux sociaux restreints et aisés, est surtout perçue comme la nouvelle « tendance *black* » venue des États-Unis. À cette époque, le Centre culturel français (CCF)<sup>13</sup> organisait des concours de rap auxquels participait, entre autres, un des piliers de la scène hip-hop burkinabè d'aujourd'hui, Smockey : « on se retrouvait au CCF pour les concours de rap, on s'amusait à imiter les rappeurs américains, on ne comprenait rien aux textes, on rappait en yaourt !<sup>14</sup> ». Ce lieu, chargé d'une histoire particulière<sup>15</sup> et de symboles de domination, restait fermé à certains milieux sociaux.

9. Sarah Andrieu consacre un chapitre de sa thèse à l'évolution des politiques culturelles au Burkina et notamment à la période révolutionnaire considérée comme marquant une rupture : S Andrieu, *Le Spectacle des traditions. Analyse anthropologique du processus de spectacularisation des danses au Burkina Faso*, thèse de doctorat en anthropologie, université Aix-Marseille 1, 2009. Bruno Jaffré a consacré deux ouvrages à Sankara : B. Jaffré, *Burkina Faso, Les années Sankara. De la révolution à la rectification*, Paris, l'Harmattan, 1989 ; *Biographie de Thomas Sankara, La patrie ou la mort...*, Paris, l'Harmattan, coll. « Études africaines », 2007.

10. Ces expressions sont mises entre guillemets car je réemploie les termes du gouvernement de l'époque.

11. E. Spiesse, « L'artiste et le pouvoir sous Sankara », in Y.-G. Madiéga et N. Oumarou (dir.), *Burkina Faso, cent ans d'histoire (1895-1995)* (2 tomes), Paris, Karthala, 2003, p. 2141-2168.

12. Grâce, entre autres, à sa vision panafricaine et sa volonté de redonner une fierté aux burkinabè.

13. Aujourd'hui devenu Institut français.

14. Entretien, Ouagadougou, octobre 2010.

15. N. Bancel, « Les centres culturels en AOF (1953- 1960). Un projet de contrôle sociopolitique des jeunes élites », in L. Fourchard, O. Goerg et M. Gomez-Perez (dir.), *Lieux de sociabilité urbaine en Afrique*, Paris, l'Harmattan, 2009, p. 109-134.

C'est à partir des années 1990 que les radios libres (Horizon FM, Radio énergie notamment) contribuent pleinement à la popularisation du rap, grâce à une large diffusion de rappeurs francophones, qui portaient des messages politiques désormais compréhensibles pour de nombreux burkinabè urbains. Une partie de la jeunesse ouagalaise s'est ainsi identifiée à ces grandes figures du rap américain puis français, qui représentaient la réussite (financière mais aussi symbolique) de la diaspora noire dans le monde, figures de proue d'un *business* mondialement médiatisé<sup>16</sup>. Au-delà d'une identification, ces nouvelles narrations de soi constituaient une « ouverture de possibles<sup>17</sup> ».

La musique rap au Burkina Faso se développe considérablement à la fin des années 1990 puis au début des années 2000, suite à l'assassinat en 1998 du journaliste populaire Norbert Zongo, qui enquêtait sur les exactions commises par le régime en place depuis l'assassinat de Thomas Sankara. Alors que le pouvoir du Président Blaise Compaoré s'affaiblit face aux soulèvements populaires, celui-ci adopte une nouvelle stratégie, passant par un relâchement de la censure étatique officielle et l'instauration en 1999 de la « journée nationale du pardon ». Thomas Sankara est alors proclamé héros national. C'est à la même période, en 2000, que Smockey crée le premier studio d'enregistrement spécialisé dans le hip-hop. Autour du rap, commence alors à se créer un « monde de l'art<sup>18</sup> », dans lequel gravitent aujourd'hui des rappeurs, des producteurs, des managers, des artistes, des journalistes culturels, des sponsors. Dès lors, plusieurs rappeurs commencent à vouloir africaniser leur musique, comme on le verra plus bas.

Le monde du rap burkinabè s'est formé autour de certaines figures montantes jouissant d'un important « capital d'authenticité<sup>19</sup> ». Leurs parcours

---

16. Les différentes enquêtes effectuées auprès d'une vingtaine de rappeurs révèlent l'existence d'une forte racialisation dans les discours des artistes rencontrés : ils considèrent majoritairement que les Noirs américains et français sont des Africains. En effet, les rappeurs français les plus écoutés et admirés par les Burkinabè sont principalement des Français d'origine africaine, ou antillaise. En ce sens, l'intérêt pour cette « diaspora africaine », ici employée comme catégorie émique, équivaut à une forme de respect, voire d'admiration, pour des Noirs ayant réussi à se faire reconnaître et s'imposer à l'« étranger », dans le monde de la musique (mais aussi dans des idéologies politiques et dans des positionnements théoriques, influençant les créations musicales). Cette réussite est souvent due à l'image d'avant-garde dont ces icônes noires bénéficient, et donc à une autre idée de la modernité, tournée vers la créativité et la capacité de réappropriation. Dans le contexte burkinabè, la prise du micro par les rappeurs symbolise ainsi une ambition de montrer leurs capacités, en tant qu'« Africains restés sur le continent africain », de faire du hip-hop et de le faire aussi bien, voire mieux.

17. Expression empruntée à Jacques Rancière, *La Méthode de l'égalité. Entretien avec Laurent Jeanpierre et Dork Zabunyan*, Paris, Bayard, 2012.

18. H. Becker, *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1988 [1982].

19. F. Freitas, « "Blackness à la demande". Production narrative de l'"authenticité raciale" dans l'industrie du rap américain », *Volume I*, vol. 8, n° 2, p. 94. Franck Freitas, dans cet article traitant de la *blackness* dans le rap américain, utilise la notion de « capital d'authenticité » afin de décrire

*Blackness*

sont teintés d'expériences souvent communes : histoires de vie difficiles, précarité ou encore migrations, dès l'enfance, *via* la Côte d'Ivoire. J'y reviendrai en deuxième partie. Avant d'obtenir toute reconnaissance, le processus d'apprentissage et de réappropriation d'une histoire noire *via* le hip-hop constitue un élément déterminant dans le passage de l'amateur de rap au rappeur.

*Une curiosité naissante pour une « histoire noire » transnationale*

Selon de nombreux témoignages de rappeurs, le rap a amené une partie d'entre eux à s'intéresser à l'histoire de l'« Atlantique noir<sup>20</sup> ». L'écoute des morceaux de rap et en particulier des rappeurs français (pour des raisons de compréhension de langue), puis l'envie d'écrire ses propres textes, ont ainsi convaincu les amateurs ouagalais de s'ouvrir à une « *blackness* transnationale<sup>21</sup> », en visualisant des films et des documentaires à la télévision, en écoutant des émissions, débats à la radio pour mieux connaître certains personnages historiques. Autrement dit, c'est par le canal du hip-hop qu'une partie de la jeunesse burkinabè a eu accès à une certaine forme de conscience noire, développée d'abord à l'extérieur du continent africain. Pour améliorer leurs textes, certains rappeurs ont effectué des recherches sur l'histoire des revendications noires américaines, sur l'immigration en France ou encore sur le courant de la négritude. L'arrivée d'Internet a encore facilité l'accès à ces connaissances.

Smarty, autre figure centrale de la scène rap au Burkina Faso, lors d'une soirée passée dans la famille d'un ami chanteur burkinabè vivant à Paris, engage une longue conversation sur les films biographiques (*biopics*) qui l'ont marqué. Il explique être passionné par ce genre d'œuvres cinématographiques, en particulier celles qui traitent de personnalités noires américaines, comme Malcolm X ou Ray Charles, ou encore les présidents africains, comme Lumumba. Suivant le récit qu'il en propose, la pratique du rap l'a amené à vouloir se documenter et ce genre cinématographique lui a permis

l'importance des récits de vie dans la construction et la crédibilité de la personnalité artistique : il décrit, à travers l'exemple du rappeur 50 Cents, comment le vécu d'un passé violent, ou difficile serait un gage d'authenticité. Selon lui, « le rap américain semble en mesure de fabriquer des fables collectives et de proposer des « types » d'identifications à ses auditeurs », ce qui peut également s'observer parmi certaines figures reconnues du rap burkinabè.

20. P. Gilroy, *L'Atlantique noir. Modernité et double conscience*, Paris, Éditions Amsterdam, coll. « Histoires Atlantiques », 2010.

21. M. Marable et V. Agard-Jones (dir.), *Transnational Blackness. Navigating The Global Color Line*, New York, Palgrave MacMillan, coll. « Critical Black Studies », 2008.

d'accéder à une certaine histoire, en dehors d'un apprentissage scolaire plus normatif.

Malkhom<sup>22</sup>, membre du groupe Faso Kombat, a choisi ce nom de scène en hommage à Malcolm X. De parents burkinabè immigrés en Côte d'Ivoire, il fut scolarisé dans une école franco-arabe, mais c'est la pratique du rap qui lui donna l'envie d'améliorer sa culture générale. Pour écrire ses propres textes, il ressentit le besoin de s'informer par lui-même :

« J'ai connu ces noms comme Senghor, Césaire sur le tas, en suivant la télé. En fait, quand les gens parlent, je retiens plus facilement. Ma culture générale c'est principalement les gens, les échanges, je suis la télé, j'écoute la radio, et quand j'entends un mot à la radio que je ne connais pas, ça passe pas, le mot reste, il faut que j'ouvre un dictionnaire et que je trouve le sens de ce mot, donc ça m'enrichit souvent. En gros c'est ça, c'est vraiment pas à l'école, à l'école j'ai appris les bases, lire et écrire. Une fois j'ai sorti une citation d'un grand philosophe : « l'école m'a appris à lire et à compter. Mais la vie m'a appris à vivre et à conter. » Tu vois la différence entre les deux compte/conte. C'est vraiment ma réalité<sup>23</sup> ».

Malkhom, à l'instar d'autres rappeurs rencontrés, conçoit ainsi l'arrivée du hip-hop au Burkina Faso comme une ouverture sur la condition noire dans le monde, l'histoire des luttes et de la négritude. Cette ouverture peut alors se concevoir comme une passerelle vers un monde symbolique commun.

### *Blackness et élitisme*

La connaissance de l'histoire des diasporas noires dans le monde apparaît comme une porte sur certains réseaux (par exemple l'Institut français) et appuie ainsi une forme de prestige social. Cette capacité d'apprentissage reste cependant minoritaire. Si le français est encore aujourd'hui la langue nationale du Burkina Faso, utilisé par les médias, les administrations et l'école, tous les Burkinabè ne le parlent pas et la maîtrise de cette langue revêt ainsi des enjeux de pouvoir importants. La compréhension de textes de rap en français et la capacité à en écrire soi-même ne sont pas accessibles directement à tous. Ainsi, une forte majorité du public des manifestations<sup>24</sup>

22. Deuxième membre du groupe Faso Kombat.

23. Entretien, Ouagadougou, 1<sup>er</sup> septembre 2011.

24. J'entends ici par « manifestation » des concerts organisés par des promoteurs culturels, souvent payants, et non les concerts de quartier gratuits et plus informels appelés *sound system*, où le public est principalement composé d'habitants du quartier.

*Blackness*

hip-hop à Ouagadougou est composé de jeunes hommes étudiants<sup>25</sup>. En effet, bien que le rap ait connu une période de forte popularité à la fin des années 1990 et au début des années 2000, celle-ci est retombée avec l'arrivée du coupé-décalé ivoirien, musique devenue très populaire<sup>26</sup> au Burkina Faso. Les étudiants, qui constituent alors une majorité du public rap aujourd'hui<sup>27</sup>, partagent les mêmes références idéologiques issues de la *blackness*, ce qui, finalement, amène à un cloisonnement du monde du rap burkinabè.

Dans un article traitant du rap comme d'une « politisation de la parole<sup>28</sup> », Mathieu Marquet analyse la pratique de l'écriture comme une activité qui amène à réfléchir au-delà de ses propres catégories de pensée : ainsi, « pour pouvoir dire ce que l'on pense, il faut avoir la possibilité de penser ce que l'on va dire ».

Les rappeurs burkinabè ne constituent cependant pas un groupe homogène et institué. Au contraire, le monde du rap se construit autour de trajectoires très différentes d'artistes carriéristes<sup>29</sup> qui se croisent à certains moments, dans certaines situations. De plus, ils occupent au départ des places très hétérogènes dans l'espace social burkinabè, allant d'une élite intellectuelle à des classes sociales très modestes. La notoriété acquise par certains leur a permis de s'inscrire dans de nouveaux réseaux socioprofessionnels : chefs d'entreprise, banquiers, expatriés, parfois hommes politiques, par exemple. L'ouverture vers ces nouvelles relations peut aboutir à d'importants soutiens financiers dans les productions d'albums. Au-delà d'une ascension sociale, la pratique du rap amène ainsi à une forme d'élitisme au Burkina Faso, ce qui contraste fortement avec l'image véhiculée par le rap dans les pays occidentaux. Cette mobilité sociale ascendante s'appuie largement sur la capacité à saisir et articuler certains segments d'une « histoire noire » globale.

Les rappeurs maîtrisent à la fois des codes issus de la *blackness* transnationale, véhiculés par le hip-hop, et des références africaines, ce qui représente alors un enjeu important dans le processus de reconnaissance et, incidemment, la possibilité d'intégrer des réseaux musicaux transnationaux.

25. Beaucoup militent dans des associations, ou organisent des événements culturels. Ils constituent une frange de la jeunesse burkinabè.

26. En atteste sa diffusion dans les médias, les maquis, les discothèques, bien plus importante que la musique rap aujourd'hui.

27. Je fais référence ici aux amateurs de rap burkinabè, plus restreint que les publics de musiques globalisées telles que le rap américain très diffusé en discothèque. Le public du rap burkinabè se distingue alors d'un public plus large, adepte de musiques commerciales.

28. M. Marquet, « Politisation de la parole : du rap ludique au rap engagé », *Variations*, n° 18, 2013.

29. Les rappeurs burkinabè rencontrés sont tournés majoritairement vers une carrière individuelle plutôt qu'inscrits dans une dynamique collective militante. Cela dit, certains d'entre eux s'inscrivent dans des collectifs en parallèle de leur carrière, comme Smockey, devenu leader au sein d'un mouvement politique qu'il a lui-même créé, le « Balai citoyen », dont le rôle joué pendant les événements d'octobre 2014 est indéniable.

## RÉAPPROPRIATION DU RAP ET MARCHANDISATION DE L'AFRICANITÉ

Smarty, rappeur burkinabè né en Côte d'Ivoire, a passé dix ans au sein du groupe Yeleen, l'un des plus connus du pays, qui s'est exporté dans la sous-région et a effectué des tournées en Europe<sup>30</sup>. En 2010, il commence une carrière solo et sort son premier album en 2012 intitulé *Afrikan Kouleurs*, avec lequel il devient lauréat du Prix Découverte RFI en 2013. Considérée comme un véritable tremplin pour les artistes africains, cette récompense, dotée d'un chèque de dix mille euros, donne chaque année l'occasion au lauréat de se produire en concert à Paris et dans toute l'Afrique. Ce prix permet aussi à l'artiste lauréat d'entrer en contact avec des professionnels du monde de la musique (maisons de disques, producteurs, directeurs artistiques)<sup>31</sup>.

Avant d'obtenir le Prix Découverte RFI, Smarty exprimait son ambition d'obtenir des contacts en France afin de se lancer dans une carrière internationale. Il considérait le monde de la musique burkinabè comme manquant de moyens et de professionnalisme. Selon lui, pour évoluer, il fallait qu'il intègre un réseau plus large :

« J'espère frapper aux portes du monde professionnel de la musique. Parce que j'avoue qu'au Burkina, c'est très difficile. Un artiste, c'est un peu comme un joueur, qui joue dans un club ici. C'est compliqué. Et signer en ligue 1 ou en ligue 2 en France, c'est ce que tout joueur souhaite. [...] Et je sais que la démarche dans laquelle on est, c'est un truc qui se vend, c'est un truc qu'on peut présenter au monde de la musique et qui va passer certainement, donc on attend notre chance. Mais c'est dur de travailler avec des gens ici parce que la plupart sont à la recherche de gains, tout de suite, tu vois. Le milieu du show-business burkinabè est tellement petit que la moindre connerie pourrait tout de suite les projets, et la seule manière de nous en sortir c'est de prendre de la hauteur par rapport à tout ça, c'est signer en maison de disques dans le circuit professionnel et revenir construire des choses dans ton pays<sup>32</sup> ».

30. Mon travail auprès de ce rappeur a véritablement commencé après la séparation de Yeleen, due à des querelles entre les deux membres du groupe, et des objectifs personnels de plus en plus éloignés. Ce groupe s'était formé avec la volonté de mélanger chanson africaine (Mawndoé est un chanteur tchadien immigré au Burkina Faso, il vit aujourd'hui entre le Tchad et la France) et rap. Chacun par la suite a souhaité évoluer dans son registre.

31. RFI reçoit plus de mille candidatures d'artistes : une première sélection est effectuée par l'équipe du Prix Découverte qui envoie les candidatures retenues (entre dix et quinze) à un jury de professionnels de la musique, présidé chaque année par une vedette africaine, telle que le chanteur du groupe ivoirien *Magic System* en 2013. Smarty entretient une relation d'amitié avec cette personnalité depuis plusieurs années et le considère comme son aîné à qui il demande des conseils. Au-delà des échanges amicaux, cette relation professionnelle constitue une véritable ressource pour le rappeur burkinabè. Il s'est récemment produit en première partie du groupe ivoirien *Magic System* à l'Olympia de Paris.

32. Entretien, Ouagadougou, 14 janvier 2013.

Malgré l'émergence de nombreux artistes reconnus, le Burkina Faso ne dispose pas d'une véritable industrie musicale ; il existe peu de producteurs et de diffuseurs. Ainsi, lorsque Smarty fait référence au « monde professionnel de la musique », c'est pour évoquer les réseaux internationaux, par opposition aux acteurs de la musique burkinabè, considérés comme peu compétents et peu influents. De plus, contrairement aux chanteurs de variété qui sont fréquemment invités à jouer sur de nombreuses scènes nationales, notamment dans les meetings politiques où ils reçoivent un cachet élevé, les rappeurs burkinabè vivent difficilement de leur musique. Soit ils ne sont jamais conviés à des événements prestigieux (et donc se produisent rarement lors de soirées bien rémunérées) soit, pour les plus connus, ils sont invités (pour les politiciens, l'objectif est évidemment d'augmenter l'électorat) mais refusent d'y participer afin de ne pas perdre une partie de leur public et leur crédibilité. Ainsi, la majorité de leurs revenus proviennent du Bureau burkinabè des droits d'auteur (pour les plus reconnus et médiatisés), et des contrats passés avec des entreprises de téléphonie nationale qui organisent de nombreux concerts dans tout le pays à des fins publicitaires (Airtel et Telecel Faso). Certains investissent également dans des petites entreprises locales (bars, salons de beauté, lavage de véhicules).

Claudy Siar, animateur et producteur sur RFI, fondateur de la radio Tropiques FM et également membre du jury du Prix Découverte RFI, dresse le même constat<sup>33</sup>. Dans ses propos, il pointe du doigt le rôle joué par l'Institut français dans le processus de reconnaissance pour un rappeur africain et révèle l'imbrication ambiguë entre les artistes et l'ancienne puissance coloniale :

« Je me rends bien compte quand je discute avec des responsables politiques du pays à ce moment-là [début des années 2000], qu'il y a une sorte de mépris et qu'on se dit que ça va leur passer, à ces jeunes-là. Et ils trouvent des mains tendues, ou des possibilités de faire des choses, des ateliers, des rencontres, au Centre culturel français. Et moi j'ai un problème. Moi qui suis de cette génération consciente, et qui a envie de voir cette jeunesse s'émanciper, avec les acteurs culturels, économiques du pays, les Burkinabè eux-mêmes, et bien ils s'en remettent à l'ancienne puissance coloniale. Et c'est elle qui leur permet de s'exprimer. [...] Moi ça m'avait beaucoup gêné, et pour avoir parlé à l'époque à des officiels burkinabè, je sentais bien qu'il n'y avait aucune considération ».

Au début des années 2000, Smarty, à l'époque membre du groupe Yeleen, fut l'un des premiers rappeurs à mélanger ses textes de rap et la rythmique hip-hop avec certains éléments dits traditionnels (instruments de musiques,

33. Entretien, siège de RFI, Issy-les-Moulineaux, 19 mai 2014.

types de chants). Ce fut le début d'une phase de réappropriation<sup>34</sup> du rap, ou plutôt des raps occidentaux<sup>35</sup>, par les rappeurs burkinabè. Tous s'accordent à reconnaître Smarty, au sein de Yeleen, comme un précurseur. Cette étape dans la pratique du rap au Burkina Faso était en corrélation avec une politique culturelle nationale tournée sur la modernisation de la culture burkinabè ; aujourd'hui encore, les institutions soutiennent les créations appelées « tradi-modernes », autrement dit des créations contemporaines qui mettent en valeur le terroir. Les différentes formes de réappropriation du rap correspondaient également à une volonté des artistes rencontrés de se distinguer des rappeurs occidentaux (américains, français) pour entrer dans les circuits mondialisés de la musique et accéder à une reconnaissance internationale<sup>36</sup>. Il faut ajouter qu'avant cette phase de réappropriation, le rap était considéré par les aînés comme une culture extérieure venue remplacer les traditions locales burkinabè. Aujourd'hui, ceux ayant emprunté cette voie ont vu leur public national s'élargir. Désormais, la musique rap appartient de manière officielle au patrimoine musical burkinabè<sup>37</sup>.

Si la *blackness* apparaît comme une traduction de l'expérience d'une condition subalterne à travers le monde, l'africanité revendiquée ici par certains rappeurs burkinabè correspond à la volonté de clamer une « identité africaine » territorialisée. Cette « identité africaine » affirmée est loin d'être figée mais, plutôt, mise au service de l'expression d'une subjectivité propre : « tenir, dans l'analyse, l'identité à distance sans nier que les sujets puissent la "travailler", s'y opposer et s'en émanciper, tel est le programme d'une anthropologie du sujet en situation<sup>38</sup> ». Ces rappeurs « travaillent » sur ce type d'images et de représentations, lié à une demande des professionnels de la musique en France. Lors d'un entretien effectué sur les critères, les conditions de soumission de candidatures et le choix final de Smarty avec le responsable du Prix Découverte RFI, ce dernier explique :

« Chez ce jeune homme, on a senti une qualité de texte, d'écriture, de diction, le fait de tenir compte de ses racines africaines parce qu'il y a de très bons rappeurs en Afrique,

34. À propos de la notion de réappropriation, voir l'article de Denis-Constant Martin, « Attention, une musique peut en cacher une autre », *Volume !*, vol. 10, n° 2, 2014.

35. Sur le rap en France, voir, par exemple, K. Hammou, *Une histoire du rap en France*, La Découverte, coll. « Cahiers libres », Paris, 2012.

36. On retrouve ici une configuration bien mise en lumière par Achille Mbembe : « la mobilisation des ressources locales étant indispensable dans la négociation avec l'international, il est clairement apparu que logiques de la localité et logiques de la globalisation, loin de s'opposer, se renforçaient mutuellement ». A. Mbembe, *Sortir de la Grande nuit...*, op. cit., p. 211.

37. Ce qu'affirmait également le secrétaire général du ministère de la Culture, Jean Claude Dioma, lors d'un entretien mené à Ouagadougou en juin 2011.

38. M. Agier, *La Condition cosmopolite, l'anthropologie à l'épreuve du piège identitaire*, Paris, La Découverte, 2013, p. 190.

*Blackness*

le hip-hop représente je pense plus de 50 %, pas loin de 60 % de la production en Afrique. Donc c'est énorme, mais beaucoup copient soit les rappeurs français, soit les rappeurs anglo-saxons, avec beaucoup moins de moyens, donc le résultat est souvent assez décevant. Mais lui, il avait une démarche qui est originale, qu'ont eu peu d'artistes jusqu'à maintenant, ce que je suis le premier à regretter, parce que dans les discussions que j'ai eues avec les rappeurs, je leur ai dit qu'ils avaient à portée de main un patrimoine musical qui était extraordinaire et qu'ils s'en servaient peu. Donc je crois qu'il a ça, après, pour l'avoir rencontré, c'est quelqu'un qui parle bien, qui est à l'aise devant un micro, devant une caméra, qui a vraiment une intelligence d'esprit, c'est quelqu'un qui est très futé, et puis en même temps qui a beaucoup d'humilité, et en même temps il a l'envie, quoi, on sent qu'il a envie d'y arriver<sup>39</sup> ».

Cet extrait montre de quelle manière certains acteurs influents de l'industrie musicale en France incitent les artistes africains à créer une musique explicitement africaine, selon leurs critères. Le cas de Smarty est révélateur d'un processus omniprésent dans le rap burkinabè : les rappeurs qui souhaitent intégrer des réseaux internationaux doivent se distinguer avec une touche africaine, autrement dit, à l'écoute, l'auditeur doit pouvoir imaginer l'origine géographique de l'artiste. Dans le même ordre d'idées, Jean Bazin définissait la culture comme un « coup tactique réussi soit pour faire reconnaître et légitimer son droit à être autre que les autres, soit pour réduire les autres à leur inéluctable incapacité à être comme soi-même<sup>40</sup> ». Ainsi, pour intégrer ce réseau, les rappeurs doivent mettre en avant une africanité sélective, choisie, qui ne correspond pas nécessairement à une expérience vécue au quotidien.

Chez les rappeurs burkinabè, la mise en avant d'une authenticité africaine passe par l'utilisation d'instruments, de rythmes, de vêtements, de couleurs, de références, repérables comme « africains » : David, au sein de Faso Kombat, joue parfois d'une flûte traditionnelle de son village d'origine et il compose les refrains chantés à base de proverbes en mooré. Le groupe Faso Kombat et Smarty arborent, dans certains concerts<sup>41</sup>, des vestes fabriquées avec du tissu burkinabè. Cette mise en scène de l'africanité renvoie alors à une Afrique mythifiée par/dans les médias et le cinéma. Ces représentations réifiées sont également appropriées puis réinventées par ces rappeurs, en fonction de l'idée qu'ils se font des attentes du public occidental.

39. Entretien, siège de RFI, Issy-les-Moulineaux, 4 mars 2014.

40. J. Bazin, « Interpréter ou décrire. Notes critiques sur la connaissance anthropologique », in J. Bazin, *Des clous dans la Joconde*, Paris, Anacharsis, coll. « Essais », 2008.

41. En effet, le choix des vêtements portés sur scène dépend du contexte de la performance : dans des festivals internationaux ou sur des scènes importantes, le tissu burkinabè est préféré.

Différents types de représentations peuvent se combiner au sein de la démarche artistique d'un rappeur. Loin d'être contradictoires, différentes « politiques du style<sup>42</sup> » sont mises en tension par Smarty dans son répertoire. Cela se traduit d'abord par une volonté de fusionner une qualité d'écriture, des textes problématisés, recherchés, imagés, avec une rythmique, ou des instruments africains. Ce type de morceau s'accompagne d'une esthétique particulière : dans les clips vidéo, les lieux de tournage et l'habillement sont réfléchis afin de constituer un ensemble cohérent. Dans « le chapeau du chef<sup>43</sup> », l'artiste raconte l'histoire d'un roi mourant et des luttes de pouvoir concernant sa succession. Le clip a été pensé et tourné par un réalisateur européen (Gidéon) installé à Ouagadougou, qui travaille dans une société de production audiovisuelle, Semfilms, reconnue pour traiter de sujets faisant polémique (réalisation d'un documentaire sur Norbert Zongo, organisation du festival « Ciné droit libre », par exemple). Cette chanson se rapproche d'un slam, accompagnée par une musique où les instruments reconnus comme traditionnels (*kundé* et *kundé* basse) sont mis en avant. La vidéo a été tournée dans un palais royal situé dans un village à proximité de Ouagadougou (Kokologo). On y voit Smarty à côté d'un baobab et devant le palais, entrecoupé de scènes jouées par des acteurs, puis avec les musiciens traditionnels. Il est habillé « à l'occidentale », chemise (parfois blanche, puis noire), pantalon droit (jean) noir et baskets montantes noires à rayures blanches. Dans certains passages, il arbore une veste en *Faso Danfani*, tissu burkinabè valorisé par Sankara, et réinvesti par beaucoup de rappeurs aujourd'hui<sup>44</sup>. Smarty joue le rôle d'un conteur. Les références africaines sont nombreuses et appuyées (instruments, baobab, palais royal), tout en donnant une importance particulière à la maîtrise de la langue française de l'auteur et à son style vestimentaire. L'impression qui s'en dégage est celle d'un parolier africain traitant d'une certaine réalité avec recul et ouverture sur le monde :

42. Expression employée en référence à Thomas Fouquet qui définit une politique du style comme une « manière de définir sa localisation sociale, non pas tant à l'aune de ce que l'on est ou de ce que l'on possède "véritablement", mais plutôt de ce que l'on désire montrer de soi. ». Voir T. Fouquet, *Filles de la nuit, aventurières de la cité. Arts de la citadinité et désirs de l'Ailleurs à Dakar*, thèse de doctorat en anthropologie sociale, Paris, EHESS, 2011, p. 509.

43. Smarty, « Le chapeau du chef », *Afrikan Kouleurs*, 2012. Voir le clip vidéo : <https://www.youtube.com/watch?v=RC1AfFoPN9c>

44. Plusieurs couturiers travaillent à Ouagadougou à partir de ce tissu. Les vestes de costume font partie des pièces les plus vendues aux rappeurs. Elles nécessitent néanmoins un certain budget, elles sont donc portées surtout par des personnalités reconnues qui en font la promotion. Deux rappeurs ont également lancé une marque de vêtements hip-hop fabriqués uniquement à partir du *Faso Danfani*.

*Blackness*

« Le chapeau du chef flotte dans l'air,  
Les têtes se cognent pour savoir qui le portera,  
Que la paix aille mourir à la guerre,  
Pourvu qu'il y ait une tête qui soit couronnée roi.

Petit à petit, comme un effet magique,  
Chaque notable découvrait sa différence ethnique,  
À chaque enfant, on pointait l'ingratitude,  
De la race venant du nord, ou de ceux venant du sud.

Entre sages et notables, deux camps,  
Les frères, les fils et les cousins du roi, deux camps,  
Entre autochtones du village, deux camps,  
Plus personne ne se rendait désormais aux champs.

Les machettes étaient aiguisées chaque matin,  
Ça viendra le jour où je vais découper le voisin.  
Même mourant le roi, demandait des fois,  
Comment va le peuple ? Comment vont les villageois ?

Sages et notables répondaient d'une même voix :  
Tout va pour le mieux, il se porte bien mon roi.  
Nos récoltes seront bonnes cette année,  
Même si ça fait trois mois qu'aucune pluie n'est tombée ».

Ce morceau fut choisi comme chanson promotionnelle de l'album. Si « le chapeau du chef » est considéré par les responsables du Prix RFI<sup>45</sup> comme un chef-d'œuvre, cette chanson a également reçu de nombreuses critiques positives au niveau local. Les auditeurs ont rapidement assimilé le roi mourant au président Blaise Compaoré, au pouvoir depuis 1987, ce qui a conféré à la chanson une dimension subversive. Selon différents interlocuteurs burkinabè, Smarty a osé s'attaquer au pouvoir en place, même si ce n'était que de manière imagée ou détournée. Smarty, lui, s'en défend, en expliquant que cette chanson reste applicable à tout contexte, chaque fois qu'une personne doit quitter un poste important, qu'il soit entraîneur d'une équipe de football ou responsable politique. Cette réponse le met à l'écart de toute possibilité d'accusation officielle.

45. Lors d'entretiens individuels effectués avec trois membres du jury de ce prix, à chaque fois, cette chanson était citée comme la meilleure de l'album.

Smarty joue également la carte de l'éclectisme en se tournant vers un registre de variété africaine prônant la fête et le *bling-bling*. Le clip vidéo de « Stop pas la musique » a été tourné en Côte d'Ivoire<sup>46</sup>. Ce n'est pas l'écriture du texte qui est valorisée, mais plutôt l'appel à danser, peu importe le « style » de chacun :

« Ce soir on veut mettre l'ambiance,  
Où sont les gars qui veulent suivre la cadence ?  
On n'est pas dans la tendance,  
*Melting pot* sur la piste de danse.  
Si tu es un rasta, ou coupé décalé,  
T'adores le *Kuduro* et tu ne te lasses pas de danser.  
Si tu aimes le *rabla*, tu aimes aussi zouker  
T'adores le *zouglou* tu ne te lasses pas de sauter. [...]   
Sacré style qui vient de Ouaga,  
Toutes les *girls* qui adorent la java,  
*Tchiriri* tout le monde on y va,  
Qué oué ! allons-y mes divas.  
Ça c'est sauce harissa,  
Antilles, ambiancez-ça !  
Une ambiance au mafé, au kebab, et au *saka saka* »<sup>47</sup>.

Smarty mélange ainsi les genres, tantôt griot des temps modernes, tantôt « ambianceur » *bling-bling*<sup>48</sup>. Il s'adresse en ce sens à des publics divers, tout en mobilisant différents registres narratifs de l'« Afrique » et de l'« Africain ». Ainsi, l'accès à la reconnaissance des rappeurs africains dépend de leur habileté à jouer sur ces différentes catégories, en affichant une diversité d'influences et une certaine « capacité de bifurcation »<sup>49</sup>.

46. Ce pays est réputé pour la réalisation de clips vidéos formatés en vue d'être diffusés sur des chaînes de télévision internationales telle que *Trace Africa*, qui connaît une audience considérable en Afrique de l'Ouest. Le clip a été tourné dans une discothèque. Smarty y est entouré de danseuses.

47. Smarty, « Stop pas la musique », *Afrikan Kouleurs*, 2012.

48. Le coupé-décalé principalement, ainsi que d'autres musiques africaines festives, ont eu une influence certaine sur plusieurs rappeurs burkinabè.

49. A. Mbembe, *Sortir de la Grande nuit...*, op. cit., p 225.

***Du jeu sur l'authenticité à la street crédibilité :  
la diversité des chemins de la reconnaissance***

David le Kombatant est l'un des deux membres du groupe Faso Kombat, autre pilier de la scène hip-hop au Burkina Faso. Né à Ouagadougou en 1981, il passe son enfance dans de bonnes conditions, jusqu'à ce que son père, diplomate de métier, soit contraint de quitter le pays à la fin des années 1980, en s'exilant au Ghana durant treize ans. Dès lors, David dut chercher du travail à Ouagadougou afin de participer financièrement à la vie de la famille : il effectue de nombreux petits boulots qui l'empêchent de poursuivre l'école. Il commence à se passionner pour le hip-hop en vendant des posters de stars de rap américain dans des concerts ou des maquis de la ville, puis commence à rapper à la fin des années 1990 et connaît un succès national rapide, à partir de 2002.

L'exemple de David permet d'observer la relation entre authenticité et reconnaissance dans le milieu hip-hop, par référence au concept de « *street* crédibilité<sup>50</sup> » en France. Le « capital d'authenticité<sup>51</sup> » est en ce sens très lié à la figure du rappeur *self-made-man*, déjà très prégnante parmi les artistes afro-américains partis de rien et devenus icônes mondiales. Le fait que certains rappeurs burkinabè soient issus de milieux populaires – ou, tout au moins, qu'ils aient été confrontés à des expériences de précarité – renforce leur potentiel d'identification aux yeux de jeunes urbains déclassés. En retour, ces trajectoires sociales ascendantes ont un impact fort sur la construction d'une esthétique *black* transnationale.

Par ailleurs, il existe une scène hip-hop plus *underground* à Ouagadougou, composée de nombreux rappeurs connus des amateurs, mais peu du grand public. Ils ne vivent pas de cette pratique artistique et se produisent chaque semaine dans des *sound systems* (ou concerts de quartier) qu'ils organisent. Ils constituent une « branche » du rap burkinabè et dénoncent une « folklorisation du rap » de la part des artistes les plus reconnus. Ils affirment notamment ne pas avoir besoin de montrer leur africanité : leur musique serait burkinabè car elle exprimerait des réalités de leur quotidien à Ouagadougou, et certains d'entre eux rappent en mooré ou en dioula<sup>52</sup>. Des acteurs de la

50. La « *street* crédibilité » est une expression employée dans le milieu du rap français pour désigner la « crédibilité de la rue », souvent perçue comme une exigence marketing. On parle de « *street* marketing ».

51. F. Freitas, « "Blackness à la demande"... », art. cité, p. 94. Cette forme d'ascension sociale, du « ghetto » vers l'élite, n'est pas propre aux rappeurs mais plutôt aux artistes burkinabè de tous genres.

52. Ces deux langues font partie des plus parlées au Burkina Faso, parmi une soixantaine recensée.

musique burkinabè mais aussi les réseaux des musiques internationales leur reprochent de vouloir copier les Français et les Américains (comme évoqué précédemment lors de l'entretien avec le responsable du Prix Découverte) car ils utilisent principalement des instrumentales américaines<sup>53</sup> et s'inspirent de nombreux rappeurs français. Ces artistes participent souvent à des créations avec un réseau français de passionnés plus *underground* qui voit en eux des rappeurs plus « puristes », correspondant à une idée d'authenticité que ces derniers souhaitent soutenir.

Art Melody et Joey le Soldat sont deux rappeurs burkinabè issus de ce milieu *underground*. Tout en gardant un ancrage fort au pays<sup>54</sup>, ils effectuent des allers-retours en France (et dans d'autres pays d'Europe) afin d'y enregistrer leurs albums, et d'y effectuer des tournées. Si le parcours de ces deux artistes reste singulier, il est intéressant de l'évoquer ici, car il amène à d'autres « politiques du style<sup>55</sup> », bien que moins assumées discursivement, liées à la *blackness*.

Suite à la rencontre, en 2008, d'un cinéaste bordelais, passionné de musiques noires américaines, venu tourner un documentaire sur le Burkina Faso, Art Melody enregistre son premier album puis est invité à venir en France pour effectuer une tournée dans des bars ou petites salles de concert. Au moment de cette rencontre, le réalisateur français dit avoir

« retrouvé cette combinaison qui me plaît tant, un grain, le blues, pour moi Art Melody c'est un *blues man* [...] donc la connexion elle s'est faite non pas autour du Burkina Faso mais autour de la voix [...], évidemment elle est imprégnée naturellement de la culture burkinabè, ou mossi, ou africaine, mais ce n'est pas ça qui m'intéresse en premier. Ce qui m'intéresse, en tout cas le *feeling* que j'ai avec eux, c'est de sentir que cette voix a existé il y a trois cents ans<sup>56</sup> ».

Art Melody enregistre ensuite un album avec Joey le Soldat, en collaboration avec un *beatmaker*<sup>57</sup> spécialisé dans les musiques électroniques, DJ Form. Le nom donné à cet album collectif, « Waga 3000 », est inspiré par le nouveau quartier Ouaga 2000, où vivent les personnalités les plus fortunées du pays. Waga 3000 correspond pour eux à ce qu'il y a derrière, autrement dit au

53. Appelées Face B.

54. Ils continuent d'organiser et de participer aux *sound systems* chaque semaine et gardent des relations de proximité avec les autres rappeurs, contrairement aux artistes cités précédemment qui sont beaucoup plus focalisés sur leur carrière respective.

55. T. Fouquet, *Filles de la nuit...*, op. cit.

56. Entretien avec Nicolas Guibert, Bordeaux, 28 août 2014.

57. Un *beatmaker* est celui qui compose la musique sur ordinateur. Ce mot anglais est utilisé en France dans le monde du hip-hop.

*Blackness*

ghetto<sup>58</sup>. Art Melody a désormais trois albums à son actif, Joey Le soldat deux. De nombreux magazines spécialisés dans les musiques urbaines, *underground*, mais aussi des médias plus généralistes (*Jeune Afrique*, RFI, Canal + Afrique, *Mondomix*...) s'intéressent au parcours de ces deux rappeurs qualifiés d'engagés, d'authentiques, et leur ont accordé de nombreux entretiens et articles. Ils ne bénéficient d'aucun soutien au Burkina Faso et ne sont pas médiatisés, ce qu'ils expliquent par un engagement politique qui serait trop radical.

Lors de leurs prestations dans différentes villes françaises, les réactions du public les plus fréquemment entendues se rejoignent autour du lien entre musique africaine et transe, et entre l'image du rappeur et celui du guerrier, qui correspondent également à des représentations exogènes sur l'Afrique. Ces deux artistes construisent peu à peu une autre facette du rap burkinabè, en s'appuyant aussi sur des représentations, mais différentes de celles évoquées plus haut : elles se rapprochent plutôt des champs lexicaux de l'ombre, de la *darkness*, du guerrier. Art Melody et Joey apparaissent comme les héritiers d'une longue histoire (à partir du blues des esclaves) et comme ambassadeurs de cette mémoire. C'est en jouant sur ces représentations que ces deux rappeurs trouvent une certaine reconnaissance dans le monde de la musique en Europe.

La revendication d'une africanité sur le terrain du hip-hop ouagalais constitue, de manière significative, une ressource pour des artistes en quête de reconnaissance internationale<sup>59</sup>. Les situations présentés ici ont permis de saisir différentes formes de mise en relation de la *blackness* et de l'africanité dans une démarche artistique contemporaine. Ces articulations permettent également, littéralement, de faire carrière.

### **BLACKNESS, AFRICANITÉ ET JEU DE REPRÉSENTATIONS**

En 2008, le premier coffret DVD sur le rap africain (ouest africain principalement) est paru en France : *Fangafrika, la voix des sans-voix*<sup>60</sup>. Comportant un film documentaire de 58 minutes et une compilation de 16 titres, rassemblant des rappeurs de différents pays<sup>61</sup>, ce film a participé à la diffusion

58. J'utilise ce mot de manière émiqne, il est très utilisé par mes interlocuteurs pour parler de leurs quartiers.

59. A. Honneth, *La Lutte pour la reconnaissance*, Paris, Éditions du Cerf, 2010 [2000].

60. S. Rinaldi, G. Mouillé, V. Plassard et al., *Fangafrika, la voix des sans-voix*, Staycalm production, 2007.

61. Togo, Mali, Burkina Faso, Cameroun, Sénégal, Congo RDC, Niger et Bénin.

du rap africain au-delà des frontières du continent. Il contient aussi une histoire du rap sous la forme d'un slam :

« C'est l'odyssée d'un cri, celui d'un peuple devenu multiple. Cette Afrique, qui devint Amérique, en traversant l'Atlantique. Quand les variations d'une couleur épousent celle d'une musique, se dessine le visage de l'Homme, l'héritage d'une culture triangulaire née entre deux mondes. Le rap, enfanté dans les ghettos new-yorkais, retrouve en Afrique l'essence de son âme contestatrice. C'est le retour de l'enfant au seuil de son aïeul, cinq cents ans après l'avoir quitté<sup>62</sup> ».

**L**a musique rap pratiquée en Afrique est ainsi comparée à un enfant déraciné, adopté par l'Amérique et qui ne retrouve son « essence » qu'une fois de retour sur la terre-mère africaine. Cette vision essentialiste doit faire l'objet d'un examen critique précis, ce à quoi s'attachent d'ailleurs différentes recherches conduites ces dernières années<sup>63</sup>. Pour autant, à vouloir déconstruire les représentations occidentales autour de la catégorie du rap africain, on oublie souvent de les prendre en compte, alors même qu'elles participent à la construction de ce genre musical. Nous venons de voir que ces discours et imaginaires sont mobilisés par certains acteurs de la scène hip-hop en Afrique, afin d'entrer en résonance avec certaines attentes commerciales permettant d'intégrer le réseau des « musiques noires<sup>64</sup> » internationales. Ils constituent en ce sens un « arrière-plan sur lequel se jouent les pratiques<sup>65</sup> ».

Je me suis ainsi attachée à montrer certains aspects de l'influence d'une *blackness* transnationale sur le développement de la musique rap au Burkina Faso, *via* différentes logiques de domestication et d'africanisation – parfois stratégiques. Le hip-hop a suscité l'intérêt de certains pour une « histoire noire » et a amené par la suite les rappeurs burkinabè à se différencier par l'« africanisation » de leur musique. Cette « production de la différence<sup>66</sup> » se perçoit empiriquement dans un usage raisonné de catégories et de représentations. Entre conscientisation autour d'une condition noire globale,

62. S. Rinaldi, G. Mouillé, V. Plassard et al., *Fangafrica...*, *op.cit.*

63. Voir, entre autres, les travaux de Sophie Moulard, Alice Aterianus, Klara Boyer-Rossol, Richard Ssewakiryanga, Michelle Auzanneau, Abdoulaye Niang.

64. Je mets volontairement entre guillemets l'expression « musiques noires » car celle-ci ne fait pas l'unanimité et a été discutée. Voir, par exemple, Y. Raibaud (dir.), « Géographie des musiques noires », *Géographie et cultures*, n° 76, 2010.

65. M. Hilgers, *Une ethnographie à l'échelle de la ville. Urbanité, histoire et reconnaissance à Koudougou (Burkina Faso)*, Paris, Karthala, 2009, p. 134.

66. A. Gupta et J. Ferguson, « Beyond "Culture": Space, Identity, and the Politics of Difference », *Cultural Anthropology*, vol. 7, n° 1, février 1992, p. 6-23.

valorisation et énonciation stratégiques de l'africanité, la *blackness* envisagée au « ras du rap » burkinabè échappe à toute vision chromatique essentialisée. Cette catégorie permet, notamment, d'interroger certaines expressions du rapport au global et les dynamiques qui en ressortissent localement.

Anna Cuomo  
EHESS, IMAF

*Abstract*

**Rap and blackness in Burkina Faso. Struggling for artistic recognition**

*This article analyses the manner in which "blackness" is enunciated by Burkinabè rappers as a condition of subalternity. Based on ethnographic data gathered for a PhD in social anthropology, it focuses on the articulation between blackness, statements of African "authenticity" and questions of globalisation through different experiences and socio-artistic biographies within the world of Burkinabè rap music and culture. The arrival of hip-hop in Ouagadougou offered, for some, a way of appropriating key elements of a hitherto little known black history. These elements of black transnational cultures were then articulated with the valorisation of African "authenticity", which, in the process, has come to constitute a significant resource that can be mobilised on the transnational music market.*