« Rap et identités : au carrefour de plusieurs influences ».

Mamadou Dramé, Faculté des Sciences et Technologies de l'Education et de la Formation, Université Cheik Anta Diop de Dakar

Introduction

Quand on parle de musique au 21ème siècle, on ne peut s'empêcher de penser au rap. Pour raison, ce style musical qui intègre une façon de penser, de sentir, de se comporter, de parler, etc. est devenu une réalité incontournable dans le paysage social, économique et culturel de tous les pays, et particulièrement du Sénégal. Apparu à la fin des années 1988 au Sénégal, il n'a pas tardé à s'affirmer comme le plus puissant mouvement de jeunes engageant des hommes et des femmes de toutes catégories sociales et de toutes origines. On pourra, à son propos, penser également aux formes d'expression qui l'accompagnent qui sont vestimentaire, comportementale, picturale mais aussi et surtout, à l'aspect langagier qui y est véhiculé. Cela nous amène à envisager l'utilisation de l'argot qui est omniprésent dans l'architecture des textes. C'est un aspect qui a déjà été évoqué par Mamadou Dramé (Cf. Dramé, M. 2000). Ce langage, de l'avis de ce chercheur, reflète des positions identitaires, idéologiques, et une grande quête identitaire. Il importe également de souligner que le rap est une musique urbaine qui engage les jeunes citadins qui en ont fait une manière de s'exprimer et d'exprimer leur existence à la face du monde (Cf. Auzanneau, Michelle, 2000 et Benga, Ndiouga Adrien, 1998).

On peut également souligner, à propos de la ville, le boom démographique qui a caractérisé l'Afrique des années 80 et qui a entraîné une surpopulation dans tous les centres urbains, particulièrement dans les capitales. Il s'y ajoute l'exode rural qui a causé une promiscuité sans commune mesure. Tout cela a eu pour conséquence l'appropriation de la rue qui est devenu un espace de vie et d'expression des ressentiments et des frustrations de toutes les populations. Il convient, dès lors de tenter de voir le lien qu'il faut mettre entre la rue et le langage des jeunes rappeurs : l'argot pour étudier la manière dont les jeunes évoluent dans la rue et dont ils se sont approprié cet espace commun alors qu'ils se situent dans un milieu partagé par plusieurs cultures qui, chacune d'elles, exercent une influence sur les rappeurs.

I. Relativiser la dimension cryptique de l'argot

L'argot est essentiellement un langage utilisé pour ses dimensions ludique et cryptique. Cela veut dire que l'argot a pour première visée le plaisir de la parole. Ensuite, il s'agit d'une parole enveloppée d'un voile. C'est ce qui a fait dire à Pierre Guiraud que ce langage est celui des mendiants, des gens de la pègre qui cherchaient, qui à flouer les personnes riches, qui à se protéger de la police. Le plus important était alors de ne pas laisser les « autres » comprendre ce qui est dit. C'est pourquoi, il a longtemps été une langue réservée à une caste qui ne voulait pas être infiltrée. (Guiraud, Pierre, 1982). Pour Marc Sourdot qui reprend une définition proposée par Denise Françoise - Geiger, c'est « un parler de communautés restreintes utilisé à des fins cryptiques ; il met l'accent sur le côté fonctionnel de ces parlers qui servent d'abord à cacher tout ou une partie du discours ». (Goudailler, Jean Pierre (dir.) 1991, 14).

Toutes ces considérations renvoient à une définition des argots traditionnels. Avec la modernité, ce langage a subi des mutations et a pu révéler des fonctions nouvelles telles que la fonction sociale de défense et de cohésion évoquée par Van Gennep d'abord puis par Dauzat (cités par Mandelbaum-Reiner dans Goudailler, Jean Pierre, 1991). Dauzat parle également de

la dimension psychologique en mettant un lien entre une force obscure et le fait de se cacher quelque chose à soi.

C'est Marie Cervenkova qui ira plus loin en relativisant la dimension cryptique dans les argots modernes. Elle les met plutôt en relation avec la langue commune :

> Lorsque l'argot est présent à la radio, à la télévision et au cinéma, il est utilisé dans la publicité, son statut s'en trouve modifié. Certains l'emploient pour suivre la mode des mots argotiques qu'ils ont découverts grâce aux médias. D'autres qui ont créé ces mots vont en créer d'autres pour maintenir la distance entre le groupe et ses imitateurs. (Cervenkova, Marie, 2001, p. 11.)

Elle continue en précisant : « L'argot moderne n'est plus véritablement un langage secret, mais plutôt un des éléments dans la palette de choix dont dispose le locuteur. »(Idem).

Ce même argument est développé par Michelle Auzanneau pour qui la dimension cryptique est une dimension accessoire chez les rappeurs. Elle écrit :

« Ils (les langages des rappeurs) ne remplissent pas réellement des fonctions cryptiques dans la mesure où le cryptage n'est réalisé que pour remplir une fonction identitaire ostentatoire et s'appuie sur le contexte présenté dans la chanson, voire la traduction pour ne pas poser des problèmes importants de compréhension ». (Auzanneau, Michelle, 2000, 27).

Donc il convient de relativiser la dimension cryptique dans la mesure où le rappeur qui s'exprime se veut le porte-parole de la jeunesse qu'il voudrait bien représenter. Dans ces conditions, son discours se veut cohérent et audible, sinon il rompt le schéma de la communication qui suppose une intercompréhension entre les interlocuteurs. Ce langage est plutôt une manière de s'affirmer, de dire sa différence et de montrer une identité liée à la rue.

II. La rue comme point d'ancrage

L'identification à la rue est le point de départ de toute identification chez le rappeur. Il s'agit, pour lui, de dire son appartenance à un endroit bien spécifique qui fait partie de son quotidien et qui appartient à tous, lui y compris. C'est aussi un endroit hautement stratégique dans la mesure où il faut « représenter », c'est-à-dire être la bouche et la tête de la frange la population à laquelle il prétend appartenir. C'est ainsi que le verbe « représenter » revient, pareil à un leitmotiv, pour motiver la prise de parole. Le rappeur se voit donc comme un représentant, un porte-parole qui doit prendre la parole pour dire son ressentiment ainsi que celui des jeunes de sa génération. Ici, il faut comprendre que le rap se veut un mouvement qui exprime un message qui est à la fois social, politique et de mœurs.

A ce propos, la rue devient le cadre le plus approprié pour exprimer le message de la rue. C'est un haut lieu d'observation des comportements et des revendications de la jeunesse. L'importance de la rue est évoquée par Alicya Wrzesinka :

« Les jeunes se voient (…) confrontés aux problèmes liés à la modernisation de la famille qui, aujourd'hui sont monoparentales (Cet aspect est valable pour l'ex-Zaïre mais pas forcément pour le Sénégal). Nombreux sont ceux qui tirent leurs moyens de subsistance de la rue, celle-ci leur fournissant également un abri. Ils affrontent la solitude et la nécessité de devenir adulte dans un groupe du même âge formé dans la rue ». (Wrzesinka, Alicya, 1995, 68.).

Un rappeur comme Gaston du groupe ***Sen Kumpë*** se définit cette adresse ***« Ben SDF bu jugge rue xooslu, angle ban jaxle »*** *(Un sans Domicile Fixe qui vient de la rue débrouillardise, angle banc de la désolation)*. Pour comprendre cette affirmation, il faut savoir que le type de dénomination emprunté est celui du quartier de la Médina (Quartier populaire situé au cœur de Dakar) qui est divisé en rues et en angles. Aussi ***« Xooslu »*** signifie-il la débrouillardise et définit l'essentiel des stratégies mises en œuvre par les jeunes (souvent frappés par le manque d'emploi) pour prendre en charge les problèmes auxquels ils sont quotidiennement confrontés. Le ***« banc jaxle »*** n'est pas forcément un banc mais constituent un endroit généralement situé dans un carrefour où les jeunes se retrouvent pour deviser autour du thé pendant de longues heures. Sa position stratégique en fait un excellent lieu d'observation. Dans une de ses chansons intitulée ***« Taxanderu mbedd »*** *(L'ombre de la rue)*, il se propose de mettre en lumière les problèmes auxquels ils font face.

Les rappeurs du groupe Rapadio, un des groupes les plus virulents du Sénégal, se définissent comme des « Soldaaru Mbedd » c'est-à-dire des soldats de la rue. Pour Didier Awadi du Positive Black Soul :

« Je suis le maître de la rue, le soleil de la nuit,
Je donne mes vérités mais il paraît que je nuis ». (PBS, *New York, Paris, Dakar,* Explique.1997).

Même son de cloche chez Xuman du P. Froiss pour qui la rue est un endroit pour tous et pour chacun, et le rappeur peut être n'importe qui :

« Ma njool ni Abdu Abdu
Genna siw Maacou Maacou
Sa danger public
Sa ennemi public N°1
Sa musiba la lay won
Sa lamiň dingeko wann
Malay supp ci bepp gent
Man ngay njekentel ci car rapide
Tal magak ndaw di fëll fi nga ma dul seentu
Nobokk luňuy life
moom lay tek ci instrumento ndananu MC
MC affaire de grandla lay jay
Tudde man njajan njaay niko sa président diwax « malen da… ; malen doy '' (P Froiss, AH Siim ! , Free style, 1998).

(Je suis grand comme Abdou Diouf (Diouf, Président de la République du Sénégal de 1981 à 2000 qui mesure 2,02m),
Plus célèbre que Mathiou Mathiou (célèbre morceau du chanteur Thione SECK qui a eu un succès impressionnant en 1997 –98).
Ton danger public, ton ennemi public N°1
Je te dévoile tes tares, et je te fais avaler ta langue
Je ferai de toi une soupe et hanterai tes rêves
C'est moi que tu rencontres dans les « cas rapides » (moyen de transport en commun)
Je parle des jeunes et des vieux, j'arrive là où on ne m'attend pas
On vit la même galère et j'en parle sur un instrumental.
Je suis le roi des MC
Alors appelles-moi Ndiadiane Ndiaye (roi du premier royaume Sénégal le Djolof)
Comme le dit ton président je ch… sur vous

Non je suis l'homme qu'il vous faut)[1] .

La revendication de l'appartenance à la rue est une constante. Elle constitue une revendication très forte qu'il est difficile de ne pas mettre en relation avec le vécu des jeunes. En effet, ils sont confrontés à plusieurs influences et se doivent de se frayer un chemin qui est le leur en s'appuyant sur les nombreuses cultures qui les assaillent quotidiennement. A partir de ce moment, la rue devient une sorte de culture de rupture par rapport à ce que la société à tendance à véhiculer. Nous allons tenter de définir ces différentes cultures qui contribuent à la création de la culture de la jeunesse qui s'exprime dans la rue qui est son point d'ancrage.

III. Les influences subies

Dans une étude récente[1] sur l'architecture de l'argot employé dans les textes de rap, nous avions souligné que ce langage puisait à plusieurs sources, aussi variées les unes que les autres. D'où il y a la présence de plusieurs langues qui sont africaines mais aussi occidentales. Chacune d'elles dénote à travers l'histoire et l'actualité une part du vécu de ces jeunes. Mais à travers leur expression, on peut lire une volonté d'accaparement et rejet de chacune de ces langues représentant une culture et une identité.

III. 1. L'influence française

La culture française par le biais de l'école où le français est langue d'enseignement et de l'administration dont il est langue de travail, est présente à tous les niveaux de la chaîne de communication ; Son influence a déjà été notée par Pierre Dumont (1983) ou Papa Alioune Ndao (1996), entre autres. Pour Dumont, son influence est telle qu'il est capable de supplanter les langues nationales. Ndao, quant à lui, a mis en exergue l'introduction du français dans la communication effectuée en wolof. Chez les rappeurs, nombre de séquences sont dites en français ; ou bien nous avons l'introduction de cette langue dans des séquences dites dans d'autres langues. A ce propos, nous pouvons citer :

> «Cette année-ci tous les prix Nobel ont été remportés par un seul et unique président.
> Il s'agit d'un président d'Afrique.
> C'est Maître Weddi du Sénégal !
> Prix Nobel de « sob » (turbulent) « manam dan kumpe » (c'est à dire trop curieux) ;
> Prix Nobel de « lambar lambar »i (errance sans but) ;
> Prix Pobel de « feň tele » (apparaître à la télé),
> kon nak nommer nanuko M. Yamatele. (Alors il est nommé M. Yamatele).
> *(*Keur gui**,** *2e mi-temps*, 2003**).**

Les mots wolofs ont été soulignés. Ils sont insérés dans des séquences principalement en français. Mais le corps de ce morceau est en wolof. Négro Nix, du groupe Kanthiolis, a choisi, lui, de chanter exclusivement en français.

II. 2. L'anglais

Pour plusieurs chercheurs qui s'intéressent au mouvement hip hop, l'anglais est inséparable de la musique rap dont il a été la première langue d'expression puisqu'il est

[1] NB : Dans cette tirade, Khuman dans un « free style » a utilisé les mots du moments comme Mathiou / Djoloff , etc. Mais il joue aussi sur la paronymie ''doy'' et ''day'' signifient « suffisant, ce qu'il faut » et ''day'' veut dire de manière vulgaire '' chier''. Il fait référence à un mouvement de soutien qui avait été initié par le Professeur Iba Der THIAM en 1988 en faveur du Président Abdou DIOUF. Ce mouvement s'appelait « Abdou ňu doy » (c'est Abdou qu'il vous faut) et que ses directeurs ont modifié en ''Abdou ňu day''.

[1] Dramé Mamadou, **2009**, « Le rap ou la mise en mots du quotidien » in Actes du colloque *Dies romanicus Turicensus* , Shaker Verlag, Aachen, pp. 59-84.

originaire des Amériques. En plus, les premiers morceaux rap ont été des reprises de morceaux américains avant qu'il y ait l'affranchissement par la prise en compte des langues locales. Cette influence demeure et on relève l'emploi de plusieurs mots et expressions qui viennent des ghettos de New York. Ces propos sont souvent en rapport avec les injures ou la déformation de la langue standard c'est-à-dire l'argot. Il y a de mots introduits dans des séquences mais aussi des séquences entières dites en anglais.

Eh yaw baby
Tell me where are you go ? (Pacotile Emi Public n°1 « Mbindane »).
(Eh toi baby : dis moi où est- tu ?)

Goor gu la chek gisne, gisne
Xale bi miss la (Daara J, Xalima, Systa***)***
(Tout homme qui te regarde verra que
Tu es une fille charmante).

« Now, who's representing do real hip hop?
May be not this nigga on strage
Not nigga on front if page
Who don't understand what this shit's all about
Just too much sell out too many MC's taking to wrong cute
I'll see like this. I'll be like pretenders
Hip hop offenders
That shit is all around now look now what is genders
Rhyming bout clothes and shoes do dough that flows
Crystals and cars be all up in them videos.
I can't feel it where is do spirit?" (Rapadio: "Tewal real hip hop*", Ku weet xam sa bopp"*)

(Dites qu'est ce qui représente le vrai hip hop?
Peut être pas celui que tu as l'habitude de voir en concert
Pas ce mec qui a sa photo à la Une des journaux rap
Et qui ne sait pas de quoi le rap retourne.
Il y a trop d'arrivistes.
Tellement de MCs qui prennent la mauvaise voie
Je suis comme ci, je suis ça, trop de prétentieux
Trop de gens qui offensent le hip hop
C'est maintenant tellement répandu que la conséquence est cette flopée de textes, sur les vêtements, les pétasses, sur l'argent qui coule à flots
Les clips de rap sont pleins de paillettes, de diamants de voitures luxueuses
Je ne sens pas dans tout ça l'esprit du hip hop).

L'utilisation des langues internationales comme le français et l'anglais obéissent à une logique commerciale dans la mesure où l'objectif du rappeur est de s'exporter et de pouvoir être exporté. Mais on ne peut pas occulter l'aspect idéologique qui la sous-tend. Ces langues véhiculent une manière de penser qui rapproche les rappeurs de leurs congénères des autres pays et des autres continents. A ce propos, Auzanneau parle de « réseaux de solidarité » entre les acteurs du mouvement hip hop :

« La tendance plus ou moins assumée selon les groupes est de mettre en valeur l'identité gabonaise ou sénégalaise, voire simplement africaine. C'est sur cette base que s'affirme une seconde solidarité, celle du groupe de pairs, de ceux qui partagent leurs conditions de vie. Les frontières de ce

groupe de pairs sont cependant variables selon le point de référence ciblé : le quartier, le pays ou plus exactement le pays moins les classes dominantes, le continent africain » (Auzanneau M, op.cit.p.9).

Cette solidarité transnationale est un indicateur de l'universalité des quêtes et revendications des jeunes. A ce propos, nous pouvons rappeler que le rap est né dans les ghettos de New York et particulièrement dans le Bronx où les Noirs vivaient l'exclusion et l'abandon à eux-mêmes dans une Amérique multiraciale et raciste des années 1970. En France, le mouvement hip hop est apparu dans les banlieues où il y avait la discrimination dont étaient victimes pour la plupart les enfants des émigrés. Même chose au Sénégal où le rap est apparu au lendemain élections législatives et présidentielles de 1988 suivies d'une année blanche qui a jeté des milliers de jeunes dans la rue.

Ce sont ces mêmes épreuves endurées qui créent cette solidarité entre les jeunes qui sentent qu'ils vivent la même galère.

III. 3. Les influences africaines

Si les influences occidentales ne sont pas négligeables, celles africaines sont encore à prendre en compte, ne serait-ce que par rapport au milieu où se déploie le rap que nous cherchons à étudier. Dans le pays, ce sont plusieurs langues qui sont parlées parce que nous nous trouvons dans un pays multilingue et multethnique.

D'après les estimations de la direction de la prévention et des statistiques logée au niveau du ministère de l'Economie et des Finances, les chiffres suivants peuvent être retenus concernant le Sénégal : en 2000 ; la population était de 9.526.648 habitants. Cette population est relativement jeune car la courbe des ans révèle que 45% de cette population a moins de 14 ans (femmes : 2.004.514 hommes : 2.021.251). 52% ont un age compris entre 15 et 64 ans (2.398.609 femmes et 2.301.236 hommes) ; et seulement 3% de la population a plus de 65 ans (140.128 femmes et 141.342 hommes). Ce qui fait un taux d'accroissement annuel de 2,7%. On peut noter ainsi que l'émigration est phénomène très présent de même que l'exode rurale. Ce qui entraîne un fort taux d'accroissement de la population urbaine (plus de 42%). Actuellement la région de Dakar accueille plus de 3.000.000 habitants. Plus de 2,7 % de taux d'accroissement pour cette région.

La composition ethnique laisse apparaître une domination des Wolofs qui représentent 34% de la population totale. Ils sont suivis par les Sérères qui font 17% de la population. Ensuite viennent les Pularophones (Peulhs et Toucouleurs) qui constituent 15% de la population. Les peuples dits forestiers (Diolas, Balantes, Mandjacks, Mankagues, Baïnouks, Karonkas et Pepels) font 17%. Les populations Mandingues font 9% de la population. Il y a aussi les petites ethnies comme les Bassaris (1%), les Tendas – Bidiks (1%), les Coniaguis (1%), les Diakhankés (1%), les Niominkas (1%) et les Soninkés (3%). Enfin il y a les étrangers qui constituent une petite minorité. [2]Cette multitude ethnique laisse apparaître de nombreuses langues avec la domination du wolof qui constitue une super véhiculaire.

Les rappeurs entretiennent une relation particulière avec les langues africaines. Il s'agit pour eux d'un nécessaire retour aux sources même si on ne conteste pas l'utilité des autres langues. Mais on se glorifie de faire du rap wolof. D'ailleurs, Pacotille aile à dire que « rap wolof lay jayo » (Je vends du rap wolof). Dans la logique des rappeurs hardcore comme le BMG 44 (Bokk mën mën gëstu), le Rapadio, Da Brains, Pacotille, Bibson, etc, l'objectif est de représenter le peuple, celui qui est oublié. C'est pourquoi il faut lui parler la langue qu'il parle et qu'il comprend. Selon eux, leur rap est « underground », c'est-à-dire qu'il vient de « sous-terre ». Pour parler d'eux et de leurs problèmes, il faut le faire dans leurs manières de dire. Mais on ne s'arrête pas à ce niveau. Il faut aussi chercher à s'exprimer dans le langage le plus profond pour marquer son ancrage à la société. Cela explique la recherche du wolof le

[2] (Source www.TLFQ.ulara/.ca/axl/ afrique/senegal.htm).

plus profond. On cherche ainsi à déterrer les mots qui ne sont plus usités pour tenter de les faire revenir à la surface:

G. Geeju galle te du gak baňukoy gagganti
G. Tax ko tëjju ci gangor mi
G. Bi rap bi delo nitňi rap bi te di mbind ci gangoru gune yi
O.Olof bi am micro ordonnance ci hip hop bi
O.Borom micro olof bi
O.Di ommat ňi réér
O. Di ormalu rap bi
F. Farne faxx yonn ci mbindmi
F. Faggu ci fonkk fann bi
F. Di fonkk fedali hip hop bek rap bi ňi feggal jamono ji
U. Umpale wulen ni mbind mima nafar ci ormbal mi
U. Di len won yon wi
U. Fasdon ouztaze bu us yi ňakk don oublieux
(Yat fu, Yonnent rap, « *Mbind mi* », 1999)

G. (Comme un océan dans une maison, je ne m'arrête jamais quand je parle pour qu'on ait besoin de me donner un coup de main.
G. C'est pour cela que je me suis retrouvé dans une chambre obscure
G. Je suis ce gars qui rend le rap au rap, et j'écris à propos de tout ce qui concerne les jeunes.
O. Le wolof au micro, je suis le médicament qui soigne le hip hop .
O. Je suis le gardien du wolof grâce à mon micro
O.Je ramène les égarés et ceux qui pervertissent le rap
F.J'ai finalement ouvert une voie grâce à mes écrits.
F. Je m'évertue à respecter les différends aspects
F. Je me bas pour redorer le blason du hip hop et du rap qui avait été terni ces temps derniers.
U. Nul n'ignore la valeur de mes écrits que je travaille bien.
U. Je vous montre le chemin.
U. Décidé à être les maîtres, donc les autres sont perdus).

Des mots comme « gangor » « ormalu », « fedali »ou « nafar » sont presque inconnus du grand public. Ils ont leur substitut dans le langage commun. Ce refus de dire des mots en anglais ou en français relève également du fait que ces langues, en tant que véhicule de culture, sont aussi des signes de la présence de l'Europe et du Blanc qui sont considérés comme les sources de la situation vécue par les Africains.

J'ai tellement travaillé
Me suis sacrifié pour Marianne la France
Aucune peine, je n'ai épargné.
Le sang qui coulait
Dévalait des vallées
Des trésors qu'on pillait
Des enfants mutilés
Des travailleurs oubliés
L'île de Gorée témoignera de mon passé,
Des sœurs qu'on a violées,
Des pères qu'on a trompés,
Des mères esseulées,
Des enfants condamnés
Que d'élégies

Des prétextes pour écarter les enfants de Kem en quête de liberté. (PBS, *New York- Paris – Dakar*, « explique », 1998)

Bëggnako xaye manuma gëmne
Tubab jaxase moňu jiite
Moňu jitu, moňu jituň
Ňu jitënte sanku.
Gisal liňu def Mobutu
Biňu cool le daň ci raxasu
Sankara daňko raylu
Nkrumah tamit nonu
Ndax ňoy ëffëlate
Ňoy attewate
Teegi Demba tegg fi Pathé
Ba tax manuma gëmne
Dinaňu masa fekke fu Afrique dévelopé. (P. Froiss***, Ah !Simm, « Seumeula***)

(J'aurais aimé ne pas y croire, mais je ne peux pas m'empêcher de croire
Que c'est un Blanc bon teint qui dirige mon pays
Qui est devant nous, qui se cambre.
On est ensemble et on est à l'agonie.
Vois ce qu'on a fait à Mobutu
Quand les choses ont tourné au vinaigre, ils l'ont abandonné
Sankara, on l'a fait tuer
Nkrumah, la même chose
C'est eux qui sèment la graine de la discorde
C'est eux qui jouent les médiateurs
Ils enlèvent Demba pour mettre Pathé à la place
C'est pourquoi je ne peux pas croire que l'Afrique pourra un jour se développer.)

Les langues africaines sont donc à la fois symboles d'ancrage dans la société d'origine et de refus des valeurs négatives véhiculées par l'Europe. C'est pourquoi, il y a toujours une volonté de se rapprocher du peuple qui est souvent oublié dans les politiques et les plans de développement. Ce rapprochement est facilité par le medium qui est parlé et compris par ceux qu'on est censé représenter.

III. Une identité forgée dans la rue

L'argot repose sur une norme endogène. Ce qui signifie qu'il s'agit d'un code propre à un groupe, une « code we » différent du code général « code they » qui est le langage employé par l'essentiel de la population. Le « code we » constitue le langage employé par les jeunes qui les définit, qui est leur langage à eux. Il est généralement mal compris par le reste de la population. C'est un langage parlé et compris par les jeunes qui se revendiquent du rap. En outre il est important de souligner, avec Michelle Auzanneau, que le rap est l'expression de la rue et que la langue qui y est parlée peut et doit être associée au langage de la rue. Elle écrit :

« Dans la littérature scientifique comme dans le milieu médiatique, le rap européen ou américain, souvent associé à un langage de la rue, tient aux origines de population concernée par le mouvement par le milieu hip hop et aux caractéristiques de celle qui se fait actuellement active). *(*Auzanneau, M. 1999, p. 8.)

Cette réflexion est renforcée par l'avis de Doug E Tee ex-rappeur du Positive Black Soul, un des plus anciens et des plus grands groupes de rap au Sénégal, qui estime dans une interview parue dans le quotidien national *Le soleil* que le langage des rappeurs est celui des jeunes :

« Il arrive que les enfants comprennent plus vite les choses que les adultes ne comprennent pas. Nous employons souvent le langage de la rue, le langage des enfants de la rue : '' Ku wax fegn'' par exemple. Un adulte qui entend le mot ''kill'' dans notre jargon pense à l'acte de tuer. Or chez nous, ça s'entend autrement ». (Cité Par Sambou Cissé, 29, 30 et 1er mai 2000, 14.).

Cette manière de se montrer et de s'affirmer est aussi le moyen de réclamer sa part de la rue qui constitue le point de départ du processus identitaire chez les rappeurs. Cela explique aussi la prédominance de la langue wolof dans les textes de rap car il s'agit de parler la langue parlée dans la rue.

IV. La revendication de la différence

Le rappeur devient un journaliste des temps nouveaux, un chroniqueur et un représentant des jeunes de la rue qui s'identifient aussi à lui. Le principe de l'identification est pour Philippe Pierre Adolphe très simple. Il le résume ainsi : « Si je parle ainsi et que l'autre parle de manière identique, l'identification au même groupe social est immédiate ». (Pierre – Adolphe, P., 1988, 123.). C'est un principe qui est en relation étroite avec celui de la différence. Le rappeur se sait différent des autres de par les origines revendiquées (la rue), mais aussi de par la position voulue par rapport à la société (représenter). Pour Fouad Laroussi :

« On constate de manière générale que le problème de l'identité ne surgit que là où existe la différence qui apparaît d'abord comme une menace justifiant jusque là son caractère auto défensif. Les revendications identitaires existent là où des systèmes culturels correspondants s'affrontent ; loin d'être stratégique et figée, l'identité évolue dans l'espace et le temps. Ce processus dépend des rapports sociaux qui le déterminent. Lorsque ceux-ci changent, les références identitaires à l'égard des variétés linguistiques minorées par exemple changent ». (Laroussi, Fouad, 1997, 9).

C'est qui fait que l'autre qui constitue une sorte de miroir dans lequel on peut se voir. On pourra éventuellement voir toute la distance qui sépare les gens de la rue de ceux qui n'y appartiennent pas. Il se pose en sujet différent par rapport au « moi » du rappeur. Pacotille commente :

« Yangi ndekke mburok beurre
Mewak café
Aňňe mafé
Rere cere base
Sa gars yi new nga taal thé
Tog di setan télé
Mangi fanane xole
Yewu cuxxale
Amuma fuma cobbe
Sama yere ngi tilim ma war ko laver
Froisse ma war ko pase
Sa ma bopp ngi metti amuma luma jënde dozu cafe ». (Pacotille ***Fuye Kma*** 1998).

(Tu as pris ton petit déjeuner du pain et du beurre

Au déjeuner tu as mangé du mafé
Tu dînes avec du couscous à la sauce pâtes d'arachide
Tu fais du thé quand tes gars viennent
Et tu sors la télé.
Pendant ce temps, moi je me réveille en pleine nuit
Tenaillé par la faim
Je n'ai nulle part où aller chercher quelque chose à manger
Mes habits sont sales, je dois les laver
Ils sont froissés, je dois les repasser
Ma tête me fait mal, et je n'ai même pas de quoi me payer une dose de café).

Les textes sur la vie dans la rue mettent en évidence le quotidien difficile vécu dans la rue. La connaissance de la différence d'avec les autres permettra de se poser en tant que sujet et objet à la fois pour analyser sa propre existence en rapport avec celle des autres. L'autre, dans ce contexte particulier du rap, est le jeune qui ne vit pas dans les mêmes conditions que le rappeur. Généralement, il localisé dans les quartiers dits aisés comme Fann Résidence, Point E, Almadies. Ces derniers, considérés comme des « fils à papa » ne sont pas « représentés » parce qu'ils vivent à l'abri du besoin et ne sont pas confrontés aux problèmes de la rue. Les autres quartiers sont considérés comme les ghettos car c'est la pauvreté, la promiscuité, les maladies, la délinquance, la drogue et toutes sortes de privations, d'humiliations et surtout ils sont caractérisés par un avenir sans réel espoir. Ce sont les quartiers populaires comme Grand Dakar, Médina ou bien la banlieue comme Thiaroye, Yembeul, Pikine, etc. Les rappeurs du Rapadio définissent leur conception du ghetto :

« Tay mu melni Lat Dior ak tubab ba
Mba Buur Sine ak Mabba jaxu Bâ
Ku munul xare ci micro bi bumko teye nako ba
Tay la bës bu mag bu MC yi di won sen jambar
kune nak sa kartié , ku ne nak say mbokki mbar
Fima jogee yes fepp: Medina Grand Dakar/ 33 x 26, Taïba Garas
Say bagaas, say godaas
lu mena niew nanko ci nambaas
Nu match ndoumbelane dëkku HAR.D. Core
Genël sa konu bossmanaam benen decor!
Big town du Fann, du Sacré Cœur, neppë bekor ». (Rapadio*:* "Ku weet xam sa bop", *Xibaaru underground)*

(Ce jour sera pareil à ceux qui virent le combat de Lat Dior contre le Blanc (colonisateur)
Ou à ceux qui virent les combats de Buur Sine contre Maba Diakhou Ba
Que ceux qui ne peuvent pas se servir du micro comme d'une arme n'y touchent pas
C'est le grand jour où les MC sont appelés à montrer leur bravoure Chacun avec son groupe, avec son frère de sang.
On ne peut trouver un endroit pire que le quartier d'où je viens : Médina - Grand Dakar/33 x 26 Taïba Garas
Prends tes cliques et tes claques
Et tout ce que tu pourras amener avec toi
Qu'on aille à Ndoumbelane pays de hardcore
Sors de ton quartier aisé que je te montre un autre décor Grand Dakar n'est ni Fann, ni Sacré Cœur, c'est la galère pour tous).

Malgré cette solidarité revendiquée pour les rappeurs de ces quartiers, il subsiste des rivalités entre les différents groupes venant de quartiers différents, chacun se prenant pour le représentant légitime du vrai hip hop, celui est le vrai porte-parole des jeunes de son époque.

De même, les autres rappeurs des « quartiers dit aisés », eux aussi, revendiquent le droit de pouvoir « représenter ». C'est le cas Négro Nix qui vient du Point E, des rappeurs du Positive Black Soul qui sont des Sicap, de VIB qui sont du quartier Plateau.

Bibson quant à lui tente dans un de ses morceaux de raconter la vie dans les cités :

« Dëkk bi mo bes Matar Xaali
Retraité buy dunde pension
Di jambat sasune rhumatisme wala tension
Wara jëndël ration nenti jabar
Fukki dom ak jurom ňar
Kerem a raw jardin d'enfants chez tata Koumba Naar
Dom yi jiggen yi dem ba samatuňu sen xarante tank
Xaana di jawale sen tat ak guichet automatiku banque
Motax galle bangi fés ak ay dom yu aram
Ňom Pape
Ňom Coumba, ndey
Ňom aram
Dom yu goor nekk talibe serign xawma kan
sayune taggo sikkar fekk ingi tauxxi boon
Wala di naan
Buffi kem sikke ci gale amlu raar,
Gaz bi raar
Webuňu bol, ciin, lavabo wala slip bu ňu wer
Jubali clando wala jënd xer ». (Bibson & Xuman, *Frères ennemis*, « Deuk b i »)

(C'est la ville qui étranglé Matar Xaali
Un retraité qui vit grâce à sa pension, qui se plaint de rhumatisme ou de tension
Il doit acheter la ration alimentaire pour ses quatre femmes et ses dix sept enfants
Sa maison est aussi remplie que le jardin d'enfants « Chez Tata Coumba Nar »
Ses filles en sont à ne plus protéger leur entrejambe
Mais ont plutôt confondu leurs fesses avec un guichet automatique de Banque
C'est pourquoi la maison est pleine d'enfants naturels
Comme Pape, comme Ndeye ou Arame
Ses garçons sont des disciples de Serigne « je ne sais qui »
Chaque fois qu'ils demandent la permission pour aller suivre des chants religieux
Ils vont fumer du chanvre indien ou s'enivrer
A l'heure du dîner la bonbonne de gaz disparaît
Ils ne laissent ni bol, ni marmite, ni même un slip étalé sur la ligne
Et ils se dirigent vers le bar clandestin).

Une nouvelle terminologie est adoptée pour désigner tout le monde et personne à la fois. Ainsi « Matar Xali » est le nom générique qu'on donne au père de famille qui a du mal à joindre les deux bouts, qui n'a même pas le temps de s'occuper de ses enfants. « Ablaye Ndiaye » est l'autre. « Coumba » ou « Aïda » désignent les jeunes filles. Cela permet de s'adresser à tout le monde en utilisant l'indéfini.

V. Un certain système de solidarité

On retrouve chez les rappeurs un certain système de solidarité qui repose sur un faisceau de liens symboliques et de hiérarchie revendiquée. Ce système de solidarité se concrétise par la création de « clans », c'est-à-dire de « groupe de groupes » qui ont en commun un certain nombre de valeurs et de conceptions de la vie. En général, il sont liés à

l'appartenance géographique mais aussi sur le plan du la communauté de points de vu. Ainsi les rappeurs hadcore forment leur clan, ceux de la banlieue, ceux de la SICAP, etc. On a le Klan Destin qui regroupait l'ex-PBS, le P. Froiss et l'ex Rapadio, etc. Il y a le Dakar All Stars avec Négro Nix, K. T. du Rapadio, Gaston de Sen Kümpë, Phata de CBV (Coups et Blessures Volontaires) et Ass Malick. Ce sont tous des rappeurs qui on t décidé de faire cavaliers seuls. Le CRY (Coalition des rappeurs de Yembeul) regroupe les rappeurs de la banlieue, de Pikine et Yeumbeul avec pour chef de file Pacotille.

La hiérarchie est un concept qui n'existe que de façade. En réalité, elle n'implique pas de relation de supériorité et d'infériorité mais plutôt, dans un certain sens, des rapports d'égalité. On s'appelle « Boy » mutuellement. Dans le langage commun, ce terme implique des rapports d'âge. De ce fait, le « boy » est le plus jeune et le plus âgé est appelé grand. Mais ici, nous avons une désémantisation qui a modifié le sens du terme. D'autres termes comme « Père » et « fils » sont aussi employés dans la visée que le mot « boy ». 2galement, « Nigga » peut être employé pour interpeller particulièrement le rappeur.

Yeah boy diadieuf
Fils xamga wargama mere
Ndax binga muje call mala diggon bind
Waye xamnga rek digante bi xawna bari ay col col.
(Rapadio**,** *Soldaaru mbedd***,** « Mala digon bind), 1998).

(*Yeah. Salut*
Fils je sais tu dois sûrement m'en vouloir
Parce que la dernière fois que tu as appelé, je t'avais promis de t'écrire
Mais tu sais par la suite il y eu beaucoup de difficultés).

Eh yaw baby
Tell me where are you going?
(Pacotille**,** *Ennemi Public n°1* « Mbindane », 1998)**.**

(Eh toi baby : dis moi où- tu vas.)

Pour les filles, l'appellation est « Miss », ou « systa ».

VI. La philosophie du « Boul Falé » et du Daw Thiow »

Toute la philosophie des rappeurs qui se revendiquent de la rue repose sur les deux concepts que sont le « Boul Falé » et le Daw Thiow ». Ces deux expressions forgées par le Positive Black Soul dans leurs deux premières productions (« Boul Fale » in *Compilation DK 92*, Produite par le Centre Culturel Français de Dakar, 1992, et « Daw Thiow » (in *Daw Thiow* produite par Africa Fête de Mamadou Konté, 1996). Elles signifient littéralement « T'occupe pas » et « Evite les histoires ». Lancées sous forme d'injonction, ces sentences sonnent comme la manière de vivre que les rappeurs doivent emprunter pour vivre en harmonie dans la société. Ils considèrent qu'ils sont des « laissés pour compte ». Mais cela ne signifie pas qu'il y a lieu de baisser les bras. Au contraire il faut prendre en charge son destin dans un système qui n'offre pas de réelles chances de réussite. Alors, « Boul Fale » sonne comme un appel à refuser de se laisser abattre par les systèmes politiques et sociaux qui ne les ont pas pris en compte. Aussi c'est un appel à ne pas se laisser entraîner par le désaccord des « autres » incapables de comprendre ce qu'est le rap et quelle peut être sa portée. Alors il faut persévérer car ils pensent être dans le vrai. Et le rap constitue la seule manière pour eux d'avoir le respect qui leur est dû et, par là, une certaine considération pour ce qui vient de la rue. Mais ils sont persuadés que la reconnaissance ne saurait tarder. Pour Awadi :

Quand j'ai commencé la chose, on me prenait pour un taré,
Maintenant je suis number one, avec moi tu voudrais te marrer
(…). Tu sais quand t'as le succès, t'as plein d'amis ;
Les mêmes qui te viraient aujourd'hui te sourient.
On te trouve intelligent, boy, on te trouve des qualités,
Qualités, évidemment, t'est devenu une sommité.
Maintenant, on t'écoute, on fait attention,
Avant, c'est toi qui écoutais, qui faisais attention.
(Positive Black Soul, « »Run Run », *Révolution*, 2000)

Le "Daw Thiow" symbolise le refus de céder à la provocation et la volonté de s'éloigner de toute velléité de violence. Si pour Awadi et les rappeurs dits modérés (par rapport à ceux qui sont considérés comme les rappeurs dit hardcore), la violence, qu'elle soit verbale ou physique, est exclue, ce n'est pas le cas pour les rappeurs hardcore qui se définissent comme ceux qui viennent de l' « underground », c'est-à-dire du sous-sol, de « sous-terre », donc du peuple. Pour eux, il faut certes dire non à la violence physique, mais pas à la violence verbale. Ce qu'ils ont perdu à cause du système, ils tentent par la parole de le récupérer. Awadi estime :

Del daw coow
Cowli dafa bonn, xamnga ni baxul ci yaw
Dina tax ba say wajuur, damane ňëpp dila daw,
Ku ňëpp tiffli nag toy boy
Def lo xam wax lo xam,
Bo tëdde nelaw
Didier Awadi mingi ňëw
Mbow mbow, Xaj yangi mbow,
Man du ma len fale
Dama len di raw
Rom len di yëw, di dem,
Ňu topp sama gianw
Tumuranke, di joy.
(Positive Black Soul, « Daw Thiow », *Daw Thiow*, 1996)

(Evite les emmerdes
Tu sais que c'est pas bien pour toi
Tu te mettras tout le monde, y compris tes parents, dans le dos
Si tous te critiquent, c'est que tu n'es pas exempt de reproches,
Fais et dis des choses sûres
Tu dormiras tranquille.
Didier Awadi arrive
Mbow mbow ! Les chiens aboient
Moi je ne m'en occupe pas
Je les dépasse
Les laisse loin derrière
En train de pleurer)

Ce texte peut être mis dans son contexte si on prend en compte le fait que durant cette année, le Positive Black Soul a été la cible de plusieurs attaques de la part des autres rappeurs. Ces derniers estimaient que ce groupe était moins préoccupé par le devoir de « représenter » le peuple (à cause de son discours jugé plutôt conciliant avec le pouvoir) que par leur plan de carrière. Pour ceux-là, le rap est une expression qui se doit d'être der rupture. A ce propos, il

faut refuser la langue de bois. C'est pourquoi, le Rapadio, chef de file de la tendance hadcore, est catégorique : pas de discours qui ne soit musclé :

« Sikim lumu gudd gudd, foggna ni yenen le fiy fekk
Kon jemal ni tekk te jema fexe yen ma bañ le fi fekK
Suma lay door dinga joy mel ni ku logg ay mus yuy joy naan « dingma joylo hon hon hon man dingma joylo »
Di ňu ma sonal ak waxu mbëgel,
Daddy Bibson su mere xamngane yow da la fexell
« La! la ! la ! la ! la ! love yakadof »
Rakk ndaw yaw danga xof
Warona waxx ci coy ak bace yi liñiy liggey fi ci jolof
wlaa book di wax ci politiciens yi oje money jolof
Wala bok ci goor jigen yeek cagga yiy tilimal deru jolof »
(Rapadio: « Xibaaru underground » *ku weet xam sa bop*? 1998).

(Aussi longue que soit une barbe, je crois qu'elle trouve sur place les sourcils
Donc reste tranquille et débrouille toi pour que je ne trouve pas là-bas.
Quand je te prendrai, tu crieras comme si tu avais avalé des chats qui pleurent en criant » tu me fais pleurer ».
Vous nous fatiguez avec vos chansons d'amour
Quand Daddy Bibson s'approche
Tu peux savoir que tu as des problèmes
« la ! la ! lay ! L'amour c'est love »
Tu es idiot
Petit frère, je crois que tu es un poltron
Toi qui aurais dû parler du comportement des flics et des gendarmes dans ce pays
Ou bien des politiciens qui détournent des deniers publics
Ou encore des pédés et des prostitués qui donnent un image négative au pays ».

Donc, il s'agit de s'appuyer sur ces deux concepts pour asseoir une philosophie positive.

Conclusion

Finalement le rap apparaît comme un moyen très sûr de mettre en évidence le vécu quotidien des jeunes de notre période. Il a permis de voir que les jeunes sont confrontés à plusieurs influences qui, au lieu de se rejeter et de s'exclure mutuellement, se sont greffé les unes sur les autres et ont contribué à mettre en lumière leur identité. Les influences américaines, africaine et française, visibles dans leur manière de communiquer leur donnent l'opportunité de s'ancrer dans ce qu'ils ont de plus cher, à savoir leur terroir et à s'ouvrir au reste du monde, notamment le monde occidental. C'est aussi un mode de vie en conformité avec leur espace : la rue. Ils peuvent ainsi réaliser le rêve du métissage dont le poète Léopold Sédar Senghor a tant rêvé.

BIBLIOGRAPHIE

I. Ouvrages Scientifiques

1. Auzanneau, Michèle (1999) et Alii : *Paroles et musiques du rap, Deuxièmes rencontres de Rappologie*, Libreville, E.N.S.
2. Auzanneau, Michelle (2001), Identités africaines: le rap comme lieu d'expression. In: *Cahiers d'études africaines* vol. XLI:163/164, 711-734.
3. Benga N'diouga Adrien (1998) : L'air de la ville rend libre, musique urbaine et modernité métisse: des groupes de musique des années 1950 aux posses des années 1990 (Dakar -Saint-Louis), Dakar, UCAD , FLSH , NP paru en anglais sous BENGA, Ndiouga Adrien (2002), The Air of the City Makes Free. Urban Music Bands from the 1950s to the 1990s in Senegal. In: PALMBERG, Mai – KIRKEGAARD, Annemmette (dir.). *Playing with Identities in Contemporary Music in Africa*. Uppsala: Nordisk Afrikainstitutet, 75-85.
4. Becker, Ho Alice (1993) : *Les princes du jargon*, Paris, Gallimard.
5. Blonde, Jacques, Dumont, Pierre & Goutier Dominique (1979) : *Lexique du français du Sénégal*, Dakar, NEA, Paris, Edicef.
6. Bocquet, José-Louis & Pierre Adolphe Philippe (1997): *Les petits libres n°14 Rapologie*, Editions de minuit.
7. Boucher Manuel (1998) : *Rap expression des lascars; Significations et enjeux du rap dans la société française*, Paris, L'Harmattan.
8. Colin Jean Paul (1999): *Dictionnaire de l'argot français et de ses origines* (Préfacé par Alphonse Boudard), Paris, Editions Larousse.
9. Des Jeux A. (1991) *: Le sens de l'autre : Stratégies et cultures en situation interculturelle*, Paris L'Harmattan.
10. Diakhaté Maïmouna & Samb Amadou Makhtar (1998) : Thématique et stylistique du rap: classe de troisième, Dakar, E.N.S, Mémoire de spécialité.
11. Dramé, Mamadou (2000) Analyse sociolinguistique de l'argot contenu dans les textes de rap : l'exemple du Daara J. Dakar, UCAD, Mémoire de D.E.A.
12. Dramé, Mamadou, Analyse linguistique et sociolinguistique de l'argot contenu dans les textes de rap au Sénégal, Dakar, UCAD, 2004, Thèse de troisième cycle.
13. Geiger, Denise François & Goudailler, Jean Pierre (Sous la direction de) (1989): *Langue française n° 90 : Parlures Argotiques*, Paris Editions Larousse.
14. Guiraud, Pierre: *L'Argot*, Paris, Collection « *Que-sais-je* », PUF.
15. Gumperz, J.J. (1982): *Discourse stratégies*, Cambridge, Cambridge University Press.
16. Gumperz, J.J. (1989) : *Sociolinguistique interactive : une approche interprétative.* Paris L'Harmattan.
17. Hagège, Claude (1983): *La structure des langues*, PUF, Paris, Collection « Que-Sais-Je » n° 2006.
18. Labov, William (1976): *Sociolinguistique*, Paris Editions de Minuit.
19. Lapassade, Georges & Rousselot Philippe (1996) : *Le rap ou la fureur de dire*. Paris Loris Talmart.
20. Quiry Raymond &Van Copenhoud, Huc (1998): *Manuel de recherche en recherches sociales*, 2e édition revue et augmentée, Dunod.

2. Articles scientifiques

1. Billez, Jacqueline (1999) : « Poésie musicale urbaine, langues et identité enlacées » *in Ecritures et textes d'aujourd'hui; cahier du français contemporain n°4*, sous la (coordination de M.Marquilo), Paris ENS éditions.

2. Cadiot, Pierre (1991): « Les mélanges de langues » in *France, pays multilingue tome II : Pratique des langues en France*, Paris L'Harmattan.
3. Melliani, Fabienne (juin 1998): « Le métissage langagier comme lieu d'affirmation identitaire : le cas des jeunes issus de l'émigration maghrébine en banlieue rouennaise » in *Les parlers urbains*, UPRESA, 60 65, Université de Rouen.
4. Neury, Philippe (1994): « L'argot en milieu carcéral » in *Actes de la première journée d'étude de la formation doctorale*, Université René Descartes. Paris V, Paris.