

Le rap en Côte d'Ivoire, rupture technique et esthétique pour une construction identitaire

Yao Francis KOUAME

Enseignant-chercheur, Maître-Assistant
Université Félix Houphouët-Boigny-Abidjan-Côte d'Ivoire
kouameyaofrancis56@gmail.com

Résumé

Né aux Etats-Unis d'Amérique dans les années 1970, le rap a parcouru du chemin jusqu'à nos jours. Depuis les ghettos de New-York, il a connu une expansion fulgurante qui lui a permis de conquérir tous les continents. Aujourd'hui, c'est-à-dire 50 ans après sa naissance, qu'est devenue cette musique dans sa technicité et son esthétique ? C'est la question centrale à laquelle répond cette recherche qui s'appuie sur le cas spécifique de la Côte d'Ivoire, pays francophone d'Afrique de l'ouest où le rap a été introduit en 1985 par Abidjan City Breaker (ACB), un groupe conduit par l'animateur télé Yves Zogbo Junior. A travers l'analyse de 4 pièces soutenue par des entretiens semi dirigés et la recherche documentaire, cette étude a pu montrer que le rap n'est plus une musique exclusivement américaine et conçue au profit des seuls publics américains. Des artistes ivoiriens ont réussi à adapter le rap américain au contexte artistique et culturel de la Côte d'Ivoire. Ils sont parvenus à ivoiriser le rap par l'usage de langues ivoiriennes (bété, abouré, baoulé etc) ainsi que du nouchi (argot ivoirien). L'usage d'instruments de musique tels que le Djembé, la Kora, ainsi que l'adoption de tenues traditionnelles africaines comme costumes de scène en remplacement des casquettes, jeans et baskets, confèrent au rap ivoirien des spécificités techniques, esthétiques. Ce rap paraît donc original, conforme à certaines sensibilités musicales ivoiriennes grâce à des chanteurs et groupes comme R.A.S ; Nash, Billy Billy ; Garba 50 qui ont réussi à lui construire une identité propre.

Mots clés : Rap ivoirien, langues ivoiriennes, nouchi, instruments africains, costumes de scène traditionnels.

Abstract

Born in the United States of America in the 1970s, rap has come a long way to the present day. From the ghettos of New York, it experienced a dazzling expansion which allowed it to conquer all continents. Today, that is to say 50 years after its birth, what has become of this music in its technicality and aesthetics? This is the central question answered by this research, which is based on the specific case of Côte d'Ivoire, a French-speaking country in West Africa where rap was introduced in 1985 by Abidjan City Breaker (ACB), a group led by TV host Yves Zogbo Junior. Through the analysis of 4 pieces supported by semi-directed interviews and documentary research, this

study was able to show that rap is no longer an exclusively American music designed for the benefit of American audiences alone. Ivorian artists have succeeded in adapting American rap to the artistic and cultural context of Côte d'Ivoire. They managed to Ivorize rap through the use of Ivorian languages (bété, abouré, baoulé etc.) as well as nouchi (Ivorian slang). The use of musical instruments such as the Djembe, the Kora, as well as the adoption of traditional African outfits as stage costumes replacing caps, jeans and sneakers, give Ivorian rap technical and aesthetic specificities. This rap therefore seems original, consistent with certain Ivorian musical sensibilities thanks to singers and groups like R.A.S; Nash, Billy Billy; Garba 50 who succeeded in building its own identity.

Key words: Ivorian rap, Ivorian languages, nouchi, African instruments, traditional stage costumes.

Introduction

Il y a cinquante ans naissait dans les ghettos de New-York aux Etats-Unis, le Hip-Hop, mouvement artistique et culturel dont le rap constitue l'expression musicale la plus populaire. Plusieurs médias occidentaux, notamment Rfi, France 24, Tv5 etc ont dans le cadre de ce cinquantenaire consacré plusieurs éditions à ce genre musical qui du pays de l'oncle Sam a irradié les autres continents de la planète. A plusieurs endroits du monde, des festivals, des concerts et des expositions ont été organisés pour marquer cette commémoration. Cependant, au-delà du caractère festif de ce cinquantenaire, il ne serait pas superflu d'engager des réflexions sur cette musique dont les profils se diversifient en même temps que les publics qui la consomment sont de plus en plus variés : « le rap s'est diversifié et progresse vite auprès des classes moyennes et supérieures, des femmes, à l'extérieur des zones urbaines sensibles » (Raibaud, 2010). Il convient donc de tenter un bilan (même partiel voire partial) qui conduirait à interroger les évolutions techniques, esthétiques de cette musique. En fait, qu'est devenu le rap et plus globalement le hip-hop 50 ans après sa naissance ? telle est la question centrale à laquelle nous tenterons quelques pistes de réponse à travers cette étude. Car, en un demi-siècle d'existence, le rap n'est pas resté statique. Il s'est montré dynamique et a beaucoup évolué dans un contexte de floraison de genres et styles musicaux découlant des métissages culturels et de la culture du numérique. Des rues, studios d'enregistrement et discothèques des Etats-Unis d'Amérique, le rap s'est étendu vers d'autres horizons.

Désormais, cette musique n'est pas qu'une musique américaine pour des publics américains. Elle s'est tellement répandue que des chercheurs y voient une sorte de banalisation : « Le développement du rap dans toutes les sphères de la vie contemporaine a sans aucun doute participé à sa banalisation », (Debruyne 2020). A l'heure d'internet où les musiques s'achètent et s'écoutent grâce aux téléchargements (streaming), l'influence du hip-hop est devenue planétaire. Européens, asiatiques, africains etc le pratiquent, le consomment et le partagent entre eux suscitant de fait l'attention des chercheurs : « la musique rap, et plus largement la culture hip-hop, sont considérées comme des cultures populaires à part entière et font l'objet de recherches dans l'ensemble des régions du continent africain » (Coulon, Garnier, 2011).

Que des publics autres que ceux des Etats-Unis d'Amérique soient sensibles au rap n'est pas un fait de nature. Cette expansion géographique du rap est allée de pair avec certaines mutations apportées par des artistes des différents continents et pays où il a été adopté. D'où, la floraison de certaines expressions passées désormais dans le langage habituel : rap français, rap espagnol, chinois etc. désignent les modes particuliers de compositions par lesquels les rappeurs de ces différents pays pratiquent cette musique. En Afrique, l'on assiste à l'émergence de néologismes similaires. On parle par exemple de rap sénégalais, rap nigérian, rap ivoirien. Concernant le cas spécifique de la Côte d'Ivoire, si certains rappeurs n'ont pu sortir des sentiers battus consistant à imiter dans les moindres détails, les Américains et Français, d'autres ont par contre réussi à donner à cette musique des textures locales. Nous partons de l'hypothèse selon laquelle en produisant leur rap à partir d'éléments endogènes, les rappeurs ivoiriens créent un rap nouveau, différent et qui se veut original. Notre objectif à travers cette étude consiste donc à analyser certaines œuvres de rappeurs ivoiriens en vue d'y déceler les éléments artistiques endogènes conférant à cette musique des caractéristiques ivoiriennes. D'où, les interrogations suivantes : Comment les rappeurs ivoiriens s'y prennent-ils pour imprimer au rap des caractéristiques musicales ivoiriennes ? Autrement dit, quels éléments endogènes leur permettent-ils de faire évoluer le rap vers les sensibilités musicales ivoiriennes ?

D'un point de vue théorique, cette recherche s'inscrit dans le cadre général de la musicologie historique. Toutefois, aussi historique ou historiciste qu'elle puisse paraître, elle ne saurait ignorer l'approche systématique des œuvres à l'étude. C'est pourquoi, notre travail se déploie en s'appuyant sur l'analyse musicale qui, faut-il le noter « porte sur l'étude détaillée et logique des composantes d'une œuvre musicale » (Goran, 2011). Mais, dans la mesure où la musique ne saurait être réduite à une forme pure, nous analysons le rap ivoirien en mettant en lumière le ou les milieux de création, le ou les créateurs, le ou les processus de création, le ou les récepteurs ainsi que les processus de réception. En somme, dans cette étude, nous analysons plusieurs œuvres du rap ivoirien afin de mettre en relief les éléments de la culture endogène qui en construisent l'originalité, c'est-à-dire l'identité propre. Le cadre théorique de cette étude ainsi planté, venons-en au cadre méthodologique.

Sur le plan méthodologique, notre étude est qualitative. Elle s'appuie sur l'analyse de contenu d'un corpus de 4 pièces et recourt également à la recherche documentaire. Ces deux outils sont appuyés par des entretiens semi-dirigés réalisés avec plusieurs artistes rappeurs, des journalistes et des mécènes proches ou membres du mouvement hip-hop en Côte d'Ivoire.

Tableau 1 : *les pièces à l'étude*

N°	Titres	Auteur	Album	Année de parution
1	Hainy	Groupe R.A.S	Hainy	1990
2	On a les yeux dédjá	Nash	On a les yeux dédjá	2009
3	Projet de société	Billy Billy	Réunion 2 famille	2009
4	Ça a aller	Garba 50	Y'en a pour les oreilles	2009

Source : notre étude, 2023

Par ailleurs, dans la mesure où les pièces à l'étude sont longues et que les textes chantés ou rappés le sont aussi, nous faisons figurer dans ce travail que des extraits transcrits de manière littéraire et traduit

littéralement. Nous privilégions la pensée ou les idées essentielles qui en émanent. Ce travail est structuré en trois (3) parties : la première remonte aux origines du Hip-Hop en tant que mouvement culturel tandis que la deuxième partie traite des dynamiques d'ivoirisation du rap. Quant à la troisième et dernière partie, elle analyse le rap ivoirien en l'aune de la thématique de la misère.

1/ Aux origines d'un mouvement culturel et d'une musique

Étymologiquement « le terme hip-hop serait la composante de deux termes en anglais « hip », qui est issu de l'argot de la rue qui signifie « être dans le vent, être branché » et « to hop » qui se traduit littéralement par le verbe danser » (Ailane, 2016). Toutefois, il existe aussi la possibilité que le terme hip-hop soit une reprise d'onomatopées dans la langue anglaise et présentes dans le langage rap. Ainsi, retrouve-t-on « hip » qui consiste à encourager et « hop », une onomatopée désignant l'action de sauter. Réputé pour avoir une grande filiation avec les musiques préexistantes que sont le Jazz, le Soul, le funk, et le blues, le mouvement hip-hop rassemble traditionnellement quatre expressions artistiques différentes constitutives de ce que l'on nomme la culture hip-hop, notamment le DJ'ing, le rap, le breakdance et le graffiti. A propos du rap, l'on admet qu'il constitue une expression vocale, sorte de « parler-chanter » exécuté sur des rythmes de bases produits par le Disc-Jockey (DJ). Quant au breakdance constituant l'expression corporelle du hip-hop, il est une danse atypique mêlant dimension athlétique et esthétique basée sur des mouvements souples, vigoureux et fluides. Concernant le graffiti, l'on retient qu'il correspond à l'art graphique du hip-hop. Toutefois, en 2001, Lawrence Krishna Parker plus connu sous le pseudonyme de KRS-One ajoute à ces 4 disciplines majeures du Hip-Hop, 5 autres. A savoir, « le Beatboxing », l'art d'utiliser son corps comme un instrument ; la « street fashion » ou mode de la rue ; « street language » (le parler de la rue) ; « street knowledge » (le savoir de la rue) ; « street entrepreneurialism » c'est-à-dire savoir multiplier son avoir en essayant par exemple d'obtenir un dollar avec 15 cents ». (Gadet, 2010). Ces 5 nouvelles disciplines témoignent assurément de l'importance de la rue dans la définition du Hip-Hop. Il est indéniable que la situation misérable des jeunes issus de minorités noires,

hispaniques et asiatiques des grandes villes américaines et de New-York en particulier dans les années 1960-1970 a favorisé la naissance du mouvement Hip-Hop.

Il est généralement admis que le Bronx, l'un des quartiers malfamés de New-York détient seul la parenté du hip-hop. Dans les rues de ce quartier, Clive Campbell plus connu sous le nom de Dj Kool Herc y organisait en 1973, les premières soirées portant sur les fonds baptismaux ce genre. Diffusant des sonorités instrumentales (breaks) de disques sur deux tables tournantes parallèles, il formait ainsi d'interminables boucles rythmiques. Un animateur ou maître de cérémonie du nom de Coke La Rock tenait le micro lors de ces fêtes et interpellait des gens dans la foule en rimant par-dessus les rythmiques. C'est ainsi que sont nés les premiers raps suivis et imités par la suite par deux autres Dj du Bronx que sont Kevin Donovan alias Afrika Bambaataa et Joseph Saddler, plus connu sous le nom de Grandmaster Flash. Mais, cette version de l'origine du hip-hop et du rap ne fait pas l'unanimité : « la version canonique de la genèse du hip-hop a été contestée assez tôt créant des rivalités dans le genre (...) Aujourd'hui, plus de quarante ans après les faits, les véritables origines sont de plus en plus floues, chaque quartier désirant être reconnu comme étant responsable de l'émergence de ce qui est devenu un phénomène culturel mondial, et une industrie de milliards de dollars » (McEwen, 2019).

Même si différentes versions de l'origine du Hip-Hop peuvent alimenter quelques polémiques, tous les acteurs s'accordent sur le lien entre la situation économique et sociale vulnérable des fondateurs de ce mouvement et leur désir de s'exprimer. Car, en réalité « l'essence de ce qui constitue aujourd'hui la culture hip-hop est présente depuis les débuts de l'activité artistique humaine ; c'est le désir de s'exprimer, de revendiquer, de se prouver, d'exister à travers la créativité, qu'elle soit parole, peinture, ou mouvement du corps » (Mc Ewen, Idem.). Et, justement, le rap en tant que mode d'expression issu de la culture hip-hop se veut à l'origine une réponse au mal-être des jeunes noirs, hispaniques des quartiers malfamés des Etats-Unis en général et de New-York en particulier. En proie à la pauvreté, à la ségrégation raciale, victimes de la violence policière, ils entendaient à travers leur rap dénoncer les travers d'une société dans laquelle ils

éprouvaient du mal à trouver leur place. Mais, pour créer le rap, ils s'appuient techniquement sur des musiques préexistantes. Ainsi, au-delà du funk constituant l'une des racines les plus apparentes de la culture hip-hop, la genèse du rap a aussi un lien avec le *toasting* apparu en Jamaïque au début des années 1970 ; Le *toasting* consistait en effet pour des animateurs (DJ) à produire des "parler-chanter" sur des mix instrumentaux de morceaux reggae lors de rassemblements festifs ou sur des antennes de radio. Mais, cette technique du "parler-chanter" peut être mis en rapport avec le *spoken word* (mot parlé) qui a émergé autour de 1930 grâce à un groupe de musiciens gospel dénommé "Golden Gate Quartette" à travers notamment leur chanson *Preacher and the Bear*. Par-delà ses origines américaines, le rap semble puiser dans la culture africaine ses ressources artistiques. Le chant scandé de l'animateur-chanteur (rappeur) rappelle en effet l'art du griot, ce poète, musicien et historien de la société mandingue d'autrefois qui avait l'art de s'exprimer, de parler dans un discours à la fois chatoyant, plaisant mais aussi interpellatif. De son chant accompagné généralement de la kora, instrument de musique à cordes pincées, le griot savait se montrer laudatif à l'égard des souverains. Il savait rappeler l'histoire des grandes familles, mais il avait également l'art de dénoncer les travers dans la société. Il n'est donc pas étonnant qu'au contact des Africains d'Afrique, le rap trouve un terreau fertile pour poursuivre son expansion à la fois esthétique et géographique. Domesticqué, le rap s'adapte aux sensibilités et aux défis qui se posent à l'Afrique et aux Africains. Il sera ainsi africanisé. C'est ce dont il est question dans les lignes suivantes dans lesquelles nous abordons le rap et son ivoirisation.

2/ Les dynamiques d'ivoirisation du rap

Le premier produit musical reconnu comme du rap mis sur le marché du disque en Côte d'Ivoire par des Ivoiriens date de 1985. Il est le fruit d'un groupe dénommé Abidjan City Breaker (ACB) regroupant plusieurs artistes, à savoir Francky, Ziké, Shalamar et Yves Zogbo Junior. Ce dernier était une vedette de la télévision nationale de l'époque. De retour de la France après ses études où il a été influencé par Sydney de TF1 (animateur de l'émission H.I.P H.O. P), il entreprit d'introduire le Hip-hop en Côte d'Ivoire. Il réussira son pari d'autant

qu'une frange importante de la jeunesse ivoirienne de l'époque y a été sensible. Une bonne partie de cette jeunesse a en effet adopté le *breakdance* et le style vestimentaire correspondant, à savoir, les survêtements, les joggings et les casquettes renversées. Dans la musique comme dans le styles vestimentaire, ACB reproduisait dans tous les détails le rap français et américain. Cette posture imitatrice du groupe ACB illustre éloquemment ce que Koffi et Kipré (2022) considèrent comme une forte tendance à l'extraversion des musiciens ivoiriens qui ont une propension à s'installer dans l'interprétation d'idiomes musicaux étrangers. Le rap français et américain a ainsi offert aux jeunes l'ayant adopté des habitudes vestimentaires et langagières nouvelles. A cette époque, être jeune signifiait savoir imiter (dans la gestuelle, le parler, l'accoutrement) les célébrités musicales du rap américain et français. Mais, après la phase d'imitation, certains jeunes voudront faire œuvre de création. S'estimant s'être suffisamment formés et outillés à la culture hip-hop et au rap en particulier à travers les imitations des rappeurs et groupes comme KRS-One ; Sugarhill Gang ; Soul Sonic Force, ils se sont ainsi résolus à l'appriivoiser en recherchant les voies d'une déconstruction-reconstruction. Même s'ils ne s'émancipent pas de façon immédiate de toutes les composantes structurant le rap américain, ils voudront lui imprimer quelques modifications en lui apportant des éléments endogènes. C'est le début du processus visant à "ivoiriser" le rap. Le célèbre groupe R.A.S (Rien à signaler) produit par l'homme de médias François Konian est le précurseur de cette rupture que nous appréhendons comme le processus d'ivoirisation du rap.

L'ivoirisation telle que nous l'abordons à travers le rap n'est pas une donnée nouvelle. Elle consiste à donner des caractères ivoiriens à une réalité donnée. Par exemple, dans la Côte d'Ivoire des années 1970-1980, l'ivoirisation des cadres a consisté pour l'administration du président Félix Houphouët-Boigny à remplacer les coopérants (français) par des ressources humaines locales éduquées et formées pour les besoins du pays en construction sur les plans politique, économique, social etc. Sur le plan culturel, cette notion d'ivoirisation peut être mise en lien avec la notion d'ivoirité. Né en 1974 sous la plume du journaliste Pierre Niava et dans la bouche de Niangoran Porquet, l'ivoirité est selon son géniteur ce que les Ivoiriens apportent

comme valeurs spécifiques à la construction l’unité africaine. (Boa, 2015). En clair, l’idée d’ivoirisation pose la problématique de l’identité. Car, dans un monde où de multiples identités se rencontrent et s’influencent mutuellement, « il est normal que les Ivoiriens fassent exister les éléments propres à eux » (Boa, idem). C’est pourquoi, à travers leurs compositions des rappeurs ivoiriens jugent nécessaires de laisser apparaître des langues, des rythmes et instruments musicaux propres aux divers peuples constituant le peuple ivoirien.

2.1. Des langues ivoiriennes et l’argot ivoirien dans le rap

En Côte d’Ivoire, plusieurs artistes rappeurs ont choisi de chanter dans des langues ivoiriennes (bété, le baoulé etc.) lorsqu’ils ne décident pas d’employer le *nouchi*, l’argot ivoirien. Le *nouchi* est un parler métissé, hybride dont le vocabulaire est caractérisé par des mots de diverses origines. Selon Ahua (2008), on compte dans le *nouchi* des emprunts aux langues européennes (le français, l’anglais et l’espagnol en particulier), des emprunts aux langues ivoiriennes (le dioula, le baoulé et le bété, etc.) et des mots créés par un processus onomatopéique et idéophonique.

Tableau n°2 : *rap en langue nationale*

Auteur : Groupe R.A.S

Titre : Hainy

Texte en bété	Traduction en français
Hàwú hó	Vous tous
Ayébá yéba ni	Aimez- vous
Mániè zà	Pourquoi ?
Hàwú ayè poignon zá ni	Nous sommes tous des enfants
Hàwú hó gbró wá gré né	des pauvres
	Nous tous, nous faisons un

Source : notre étude, 2023.

Le chant ci-dessus est un extrait de la pièce “Hainy” issu de l’album éponyme du groupe R.A.S (Rien à signaler) paru en 1990. Cette pièce est chantée en deux langues ivoiriennes, à savoir l’abouré et le bété. L’extrait ci-dessus est en langue bété de l’ouest et du centre ouest de la Côte d’Ivoire. Il est chanté en solo par Boni Dagrou alias Power. Le

groupe R.A.S, faut-il l'indiquer est l'une des figures emblématiques du rap ivoirien et de la culture hip-hop en Afrique noire francophone. A l'origine, il était constitué de trois membres, à savoir Boni Dagrou alias Power, Kodja Guy Vincent alias Turbo et Mian Désiré alias Scorpio. Ce groupe est l'un des premiers groupes de rap en Côte d'Ivoire. Le trio s'est fait connaître en 1989 avec la parution de l'album « Agnangnan » avant que ne décède Scorpio. La contribution de ces rappeurs à l'enracinement de la culture hip-hop dans la société ivoirienne est indéniable. Car, si le groupe Abidjan City Breaker (ACB) conduit par l'animateur Yves Zogbo Junior peut se targuer d'être celui qui a fait connaître pour la première fois le mouvement hip-hop en Côte d'Ivoire et donc d'en être le pionnier dans le pays, le groupe R.A.S peut quant à lui être considéré comme celui ayant enclenché le processus d'ivoirisation du rap, à travers ce qu'ils ont appelé le "rap fanfare".

Chantant en langues ivoiriennes (bété, abouré,) et en argot ivoirien (nouchi) sur des rythmes dansants marqués par des sonorités de musiques issues du patrimoine culturel ivoirien et de cuivres de musiques de fanfares du sud du pays, le groupe R.A.S a opéré une véritable rupture esthétique dans la culture hip-hop aussi bien dans la musique que dans les chorégraphies. En effet, même si lors de leurs performances, ils maintiennent le style vestimentaire des rappeurs américains comme costumes de scène, ils y apportent des éléments nouveaux puisés dans le quotidien des Ivoiriens. Ils adoptent une chorégraphie codifiée par les loubards qu'on appelle le *Ziguéhi* dont la base rythmique va énormément contribuer à installer durablement le rap dans les habitudes de consommation musicale à Abidjan. S'appropriant le rap américain, Turbo, Power et Scorpio ont su en faire une création nouvelle à travers ce qu'ils avaient en propre. Car, la création esthétique humaine consiste à produire quelque chose de nouveau, d'original à partir de données préexistantes », (Boa, 2023). « Agnangnan », leur premier album cité plus haut a été vendu à plus de 130.000 exemplaires, un record pour les musiciens de l'époque. L'album a été classé N°1 des hits ivoiriens pendant plusieurs mois.

Cet album a marqué le début d'une nouvelle ère dans la marche du rap en Côte d'Ivoire. Il inaugure un paradigme nouveau concernant le hip-hop qui se fera plus proche et plus conforme à la culture de la rue

abidjanaise. Cette direction nouvelle prise par le rap a fait tache d'huile et a rencontré un succès immense auprès des auditeurs et consommateurs de musique, surtout chez les jeunes qu'ils soient issus de milieux défavorisés ou non. Même si elle a semblé évoluer en dents de scie, cette dynamique d'ivoirisation du rap se poursuit jusqu'à nos jours avec d'autres rappeurs comme Garba 50 ; Billy Billy. Suspect 95, Didi B ; Nash et bien d'autres qui, à l'instar du groupe R.A.S n'hésitent pas faire usage des langues ivoiriennes et du nouchi dans leur musique.

Tableau n°3 : *rap en nouchi*

Auteur : Nash

Titre : Zyeux dédjá

Refrain	Traduction
On a les zyeux dédjá	Nos yeux ouverts
Vous pouvez plus zóziá et puis fráýá	Vous ne pouvez plus couchez avec nous et fuir
On a les zyeux dédjá,	Nos yeux sont ouverts
érèr d'un nãbobié va prend drá	Le niais qui essaie en aura pour son compte
On a les zyeux dédjá	Nos yeux sont ouverts
Vous pouvez plus tátá et puis fráýá	Vous ne pouvez plus couchez avec nous et fuir
On a les zyeux dédjá	Nos yeux sont ouverts
Vous êtes drá on a vu dedans ó	Vos bassesses sont dévoilées

Source : notre étude, 2023

Ce tableau met en évidence le refrain de la chanson « Zyeux dédjá » de la rappeuse ivoirienne Nash. Ce titre figure sur l'album éponyme paru en 2009. Dans cette pièce, l'on y observe la combinaison de mots français avec des mots inventés (dédjá, zozíá, fráýá...). Dans la forme, l'on remarque un effort d'élaboration poétique se traduisant par la présence de rimes caractéristiques des textes rap. Dans le fond, cette chanson transmet un message, celui de la prise de conscience de la gente féminine qui refuse de se laisser abuser sexuellement par des hommes. Ce mix entre mots français et termes inventés fait partie des pratiques langagière du nouchi dont l'usage musicale n'est pas propre

au rap ivoirien. En effet, les chanteurs de zouglou et de coupé décalé, styles musicaux considérés comme propres à la Côte d'Ivoire en font usage. Ainsi, selon Blé (2006), l'interaction entre le zouglou et le nouchi n'est pas fortuite. Elle « manifeste un ensemble de frustrations sociales à la base d'une conscience intérieure unissant les musiciens et les consommateurs pour devenir un moyen de communication de masse ». Au total, l'on retient que l'usage des langues ivoiriennes en général et du nouchi, en particulier confère au rap un caractère ivoirien. Que des artistes chanteurs décident de rapper en bété, en abouré, en baoulé etc témoigne d'une part du talent artistique de ces chanteurs et de la richesse de ces langues locales. D'autre part, la rencontre entre le rap et le nouchi n'est pas un fait anodin. Etant tous deux, des modes d'expression des jeunes issus des ghettos américains (pour le rap) et le parler des jeunes ivoiriens issus prioritairement des bidonvilles d'Abidjan (pour le nouchi), cette rencontre ne pouvait que s'opérer de manière naturelle. Au-delà de l'usage des langues ivoiriennes et du nouchi dans le rap, l'on note que dans le sillage du groupe R.A.S, d'autres rappeurs vont plus loin dans la dynamique d'ivoirisation. L'usage de certains instruments de musique, de certains costumes de scène en sont une parfaite illustration.

2.2/ Des instruments de musiques et tenues de scène

Au-delà des langues ivoiriennes, l'on note l'usage de certains instruments de musique ivoiriens et africains dans les compositions de certains rappeurs ivoiriens. C'est le cas des percussions comme le Djembé ou les cordophones à l'instar de la kora. Par exemple, dans la pièce "Projet de société" issue de l'album "Réunion 2 famille" sorti en 2009 du rappeur Yao Billy Serges plus connu sous le nom artistique de Billy Billy l'artiste se prive des sons des boîtes à rythmes et des séquenceurs. Dans cette pièce, ni basse ni caisse claire ne résonnent. D'une durée de 5 mn 30 secondes, cette pièce fonctionne exclusivement avec des instruments africains. Elle est introduite par un solo de Djembé alternant un tempo rapide aux airs de triolets avec un tempo lent fait de notes à durée plus longue. Ce jeu de Djembé est supplanté après 10 secondes par les douceurs mélodiques d'une kora qui de ses cordes pincées produisant des notes relativement aigües fait basculer la pièce dans une atmosphère mandingue. Ces deux instruments (Djembé et Kora) constituent les éléments fondamentaux

de l'orchestration de cette pièce même si un son de bouteille frappée s'y invite avec une certaine régularité. Le chant est un texte parlé, déclamé très proche de ce que l'on nomme aujourd'hui, le slam. La langue utilisée est un français fortement marqué par l'accent de la langue bété (ouest de la Côte d'Ivoire). Dans ce texte en français, l'on peut entendre de temps en temps quelques mots bété comme : « Gnian waa » ; Omaan Owa » qui signifient maman.

L'usage de la Kora dans cette pièce revêt une importance certaine eu égard à la symbolique qui s'en dégage. En effet, associée au chant déclamé, la kora en tant qu'instrument de musique rappelle et actualise l'art du griot très présent dans la société mandingue d'autrefois. Quoique Billy Billy lui-même n'appartient pas à cette aire culturelle (il est de l'ethnie bété et donc de l'ouest de la Côte d'Ivoire), il a voulu une orchestration très proche de cette aire culturelle. Si dans leur musique, certains rappers tentent de sonner plus original en y introduisant des instruments, des langues et techniques de chant caractéristiques de la musique africaine, leurs performances scéniques ne sont pas en reste. Sur le plan vestimentaire, Billy Billy opère une rupture d'avec les scénographies des rappers américains. Bien souvent, il troque la casquette renversée contre une couronne royale, les gros Jeans ; Jogging et paires de basket contre le pagne kita et les sandales africaines appelée "Abodjé". C'est le cas sur la pochette de son album "Réunion 2 famille" paru en 2009.

Photo n°1 : tenue traditionnelle comme costume de scène



Source : page facebook Billy Billy Officiel

Lorsqu'il ne se présente pas sur scène avec une grande canne comme sur l'image ci-dessus, Billy Billy performe parfois avec un coq en main. Car, comme le coq qui de son chant réveille les habitants du village chaque matin au village et au lever du jour, Billy Billy se considère comme un éveilleur des consciences à travers des textes dépeignant la société ivoirienne. D'ailleurs, dans la pièce "Projet de société", l'artiste fustige l'attitude de certains hommes politiques qui pour être élus abreuvent les électeurs de promesses démagogiques et irréalistes. Ils se sentent ainsi obligés de disparaître une fois élus. A travers cette pièce, Billy Billy s'inscrit dans le rap conscient ou politique. En plus d'utiliser des éléments de la culture endogène pour composer leurs chansons et construire leur image auprès de leur (s) public (s), des rappeurs en dehors de Billy Billy traitent de questions et problématiques touchant les réalités existentielles des populations. C'est le cas du groupe *Garba 50*.

3/ La misère d'une jeunesse et d'une société désemparée

Certes, dans beaucoup de productions rap, il n'est pas rare que certains chanteurs fassent l'apologie de leurs possessions, de leurs richesses. L'argent, le sexe, l'alcool appartiennent aussi à l'univers du hip-hop, surtout états-unien. A la différence du rap conscient ou politique, ce rap vise à divertir et à faire danser. Même si ce style de rap n'est pas totalement absent des raps africains, quantité de rappeurs chantent le mal-être ambiant ; dépeignent la vie sous nos tropiques où les jeunes semblent de moins en moins trouver leur place en dépit des discours officiels vantant les taux de croissance faramineux. Le chômage, la pauvreté, le problème du logement sont autant de problématiques qui inspirent bien de musiciens en général et de rappeurs en particulier. Dans le texte ci-dessous qui est un extrait de leur chanson "ça a aller" issue de l'album "Y en a pour les oreilles" publié en 2009, le duo de rappeurs ivoiriens Oli et Sou formant le groupe *Garba 50* dépeint une situation des plus humiliantes.

Auteur : Garba 50

Titre : ça a aller

*Oli, késiah ? T'es bizarre, qui est mort ? Qui est décédé ?
Non c'est pas ça, Sou C'est galère qui'a me rendre fou, Ça veut me
tuer
Ça attrapé mon pantalon comme un you de la SOTRA
Ye regarde devant, ye regarde derrière, y'a pas quelqu'un pour me
soutra
Ye comprends pas hein Y'ai fait quoi ?
Y'ai aller à l'église dans toutes les mosquées
Pour chercher le clouaba où y'ai chié Sou, faut me regarder
Y'ai les joues aplaties par la dalle Ye mange pas
Ye me nourris Si c'est pas Garba
C'est galettes a'ec bissap Y'ai pas d'habits C'est a'ec tricots de
publicité je me sape
Sou, ça ment Y'ai la tête entre les cuisses de la galère
Ça sent pas bon pour moi...*

Ce texte combine la langue française et quelques mots nouchi (« *Késiah ?* » signifie qu'est ce qui ne va pas ? ; « *Ye* » signifie je « *Un You* » veut dire un policier ; « *soutra* » veut dire aider ; « *clouaba* » signifie vase de nuit). Dans la forme, ce chant est un dialogue entre Oli et Sou, les deux membres du groupe *Garba 50*. Oli dépeint la situation difficile qu'il traverse à son ami Sou. Les deux solistes rappent comme ils parlent. Sur un tempo medium, leurs voix supplantent un rythme hip-hop expressif. Le premier (Sou) demande ce qui ne va pas chez le second (Oli) qui exprime son mal-être, son désespoir devant les difficultés qu'il traverse. Sou se charge donc de lui remonter le moral à travers l'expressions « *ça a aller* » pour dire ça va aller, ne te décourage pas. Même si cette chanson date de 2009, la situation décrite reste d'actualité pour beaucoup de jeunes gens dans une Côte d'Ivoire où le taux de pauvreté reste encore élevé (38% selon les chiffres de la Banque Mondiale) sans oublier le taux de chômage qui avoisine 70% selon la Banque Africaine de Développement (Bad). Même si ce groupe, *Garba 50* n'a plus sorti d'album depuis celui de 2009, l'on peut dire qu'avec ce duo, le rap est resté solidaire des franges vulnérables et défavorisées de la société ivoirienne.

Conclusion

50 ans après sa naissance aux Etats-Unis d'Amérique, le rap a connu des évolutions significatives. A l'instar du reggae qui en sortant de la Jamaïque pour s'ouvrir au monde a trouvé les ressources nécessaires à son renouvellement esthétique, le rap américain à la rencontre des autres musiques et peuples du monde s'est dilaté pour accueillir des expressions artistiques nouvelles. Le rap ivoirien ou "rap ivoire" fait partie de ces musiques nées du brassage entre le rap américain et les musiques locales ivoiriennes. En accueillant la culture hip-hop et le rap dans les années 1980 sur leur territoire, beaucoup d'Ivoiriens ne pouvaient deviner ce qu'ils deviendraient des décennies plus tard. Certains y ont certainement vu une musique sans lendemains véritables. D'autres ont pensé que cette musique disparaîtrait avec l'émergence au début des années 1990 du zouglou, style musical considéré à tort ou à raison comme l'identité musicale de la Côte d'Ivoire. Mais, par le travail qu'ils ont effectué sur le rap, des jeunes artistes ont fini par transformer la perception sur cette musique.

En rapping dans des langues ivoiriennes (bété, abouré...) et dans le nouchi (argot ivoirien) sur des orchestrations et rythmiques basées sur des éléments endogènes, ces jeunes rappers semblent dire qu'il n'y a rien de mal à s'ouvrir au monde et à se laisser happer par ce qui vient de l'extérieur. A ceux qui semblaient les condamner pour leur forte propension à l'extraversion, ces jeunes rétorquent que se laisser influencer par l'extérieur ne signifie pas s'abandonner entièrement à un ailleurs sans ancrage endogène. Le groupe R.A.S a tracé les sillons qui ont non seulement été suivi par d'autres artistes mais, ces sillons ont été élargis par des rappers à l'instar de Billy Billy. Au-delà d'ouvrir musicalement le rap à des instruments de musique tels la Kora, le Djembé, des artistes réussissent à intégrer des tenues traditionnelles africaines et ivoiriennes comme costumes de scènes dans leurs chorégraphies. La rencontre entre le rap et les éléments endogènes ne se limite pas aux instruments de musique, aux langues, aux costumes de scène, elle touche également les thèmes abordés dans les textes de rap. Les difficultés liées au chômage, à la pauvreté, au manque de logement constituent autant de questions qu'en abordant les rappers contribuent à éclairer sous nos tropiques. Si en

construisant le rap ivoirien, des artistes font œuvre utile, il n'en demeure pas moins qu'un problème d'authenticité se pose. Car, le rapprochement observé entre des rappeurs et le mouvement coupé-décagé suscite une polémique au sein du mouvement hip-hop en Côte d'Ivoire. Certains voient dans les influences des acteurs du mouvement coupé-décagé et de leur musique en particulier sur le hip-hop un danger dénaturant le rap. D'autres par contre voient dans ce rapprochement une opportunité de poursuivre le renouvellement du Hip-Hop et du rap. Dès lors surgit un questionnement. Comment préserver l'authenticité de la culture Hip-Hop et du rap dans un contexte où le métissage avec d'autres genres et styles musicaux paraît inévitable ? Faut-il envisager une régulation de ces métissages ? Comment pourrait s'opérer une telle régulation dans un contexte où la liberté d'expression (au plan artistique) semble de moins en moins négociable ?

Références bibliographiques

Ahua Mouchi Blaise (2008) « Mots, phrases et syntaxe du nouchi. » in *Le Français en Afrique* n° 2. Nice : CNRS. Institut de linguistique française, Unice : Université Nice Sophia Antipolis.

Ailan, Sofiane (2016) « HIP-HOP » in *ANTHROPEN, Le dictionnaire francophone d'anthropologie ancré dans le contemporain*, <https://doi.org/10.17184/eac.anthropen.014>

Boa Thiémélé Ramsès (2023) *Le poète, le philosophe et la politique, Réflexions paradoxales sur Bohui Dalli et Zadi Zaourou*, Abidjan, Les Editions Kamit.

Boa Thiémélé Ramsès (2015), *L'Ivoirité et l'Unité de la Côte d'Ivoire*, Abidjan, Les Editions du Cerap.

Coulon Virginia, Garnier Xavier (2011), *Les littératures africaines : textes et terrains*, Paris, Karthala.

Debruyne François (2020) « Présence et expérience du rap en public : banalité, trouble et disqualification morale » in *Volume !*, 17 : 2 | Guichen (France), Editions Mélanie Seteun.

Gadet Steve (2010) *La Culture Hip-hop dans tous ses états*, Paris, L'Harmattan.

Goran Koffi Modeste Armand, (2011), *Musicologie et développement dans la société ivoirienne*, Saarbrücken (Allemagne), Editions universitaire européennes.

Koffi Tiburce et Alex Kipré, (2022), *Alpha Blondy et la galaxie reggae ivoirienne*, Abidjan, Editions Eburnie.

McWen Jérémie (2019), *Philosophie du Hip-hop : Des origines à Lauryn Hill*, Montréal, Les Editions XYZ.

Raibaud Yves (2010) « Stéphanie Molinero, *Les Publics du rap. Enquête sociologique* » in *Volume !*, 7 : 2 | Guichen (France), Editions Mélanie Seteun.

Toppé Gilbert (2017) « Le Nouchi dans les médias en Côte d'Ivoire » in *Langues & Usages* : n°1, Université Abderrahmane Mira de Béjaia (Algérie).