



« DEVENIR RAPPEUR ENGAGÉ » : L'ÉMERGENCE CONTROVERSÉE DU RAP DANS L'ESPACE PUBLIC CAMEROUNAIS

[Patrick Awondo, Jean-Marcellin Manga](#)

Karthala | « Politique africaine »

2016/1 n° 141 | pages 123 à 145

ISSN 0244-7827

ISBN 9782811116415

DOI 10.3917/polaf.141.0123

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.cairn.info/revue-politique-africaine-2016-1-page-123.htm>

Distribution électronique Cairn.info pour Karthala.

© Karthala. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

LE DOSSIER

PATRICK AWONDO ET JEAN-MARCELLIN MANGA

« DEVENIR RAPPEUR ENGAGÉ » :
L'ÉMERGENCE CONTROVERSÉE DU RAP
DANS L'ESPACE PUBLIC CAMEROUNAIS

Cet article tente d'apporter une intelligibilité du rap camerounais à partir d'une double lecture : d'une part, en interrogeant son historicité au Cameroun, c'est-à-dire son émergence et son enracinement dans le milieu artistique et culturel, d'autre part, en suivant les rappeurs eux-mêmes ainsi qu'une partie de la critique médiatique dans l'analyse qu'ils font du rap. En privilégiant cette entrée, deux faits majeurs retiennent l'attention : d'abord, une forte mise en concurrence du rap dès son arrivée dans l'espace camerounais avec d'autres styles musicaux. Cette concurrence fut forte, y compris sur la dimension d'engagement critique attendue comme un trait identitaire du rap, l'obligeant ainsi à se légitimer tout en cherchant une identité. Ensuite, les rappeurs camerounais font face à un double procès ; l'un, de la part d'une opinion médiatique soupçonnant leurs accointances avec des autorités au pouvoir vues comme corrompues ; l'autre, de la part desdites autorités frileuses vis-à-vis de la parole critique dans l'espace public.

La vitalité avec laquelle des rappeurs se sont illustrés dans certains espaces francophones en Afrique de l'Ouest lors de la dernière décennie a ravivé les débats sur la part d'engagement que revendiquait ce style musical à son origine¹. Dans le cas du Cameroun, un peu plus de vingt-cinq ans après son avènement², les rappeurs n'ont ni l'audience, ni l'influence qu'on leur

1. Depuis le début de l'année 2012, Jean-Marcellin Manga réalise une enquête ethnographique sur le monde social du rap au Cameroun dans le cadre d'un doctorat à l'Université de Liège. Patrick Awondo a conduit trois séjours de recherche sur le mouvement hip-hop au Cameroun de plus de sept mois cumulés (2013-2015), dans le cadre d'un projet de recherche sur les politiques du loisir ; projet qui reprend et prolonge ses recherches de master et DEA menées sur le loisir à Yaoundé entre 2004 et 2008. Cet article est issu de ces terrains convergents et des échanges entre les deux chercheurs, qui tiennent à exprimer leur gratitude à Sophie Moulard et Merlin Ottou ainsi qu'aux évaluateurs anonymes des versions antérieures de ce texte pour leurs observations.

2. D. Ekwe, « Les poètes du bitume s'affichent », *Africultures*, n° 60, 2004, p. 104-106. Daniel Künzler, lui aussi, situe l'apparition du rap au Cameroun au milieu des années 1980. Voir D. Künzler, « Intergenerational Relations and Cameroonian Rap Music: "This Country Kills the Young People" », in M. Gomez-Perez et M.-N. Leblanc (dir.), *L'Afrique des générations. Entre tensions et négociations*, Paris, Karthala, 2012, p. 767.

Polyphonies politiques du rap africain

prête à Dakar³, Bamako⁴, Ouagadougou⁵ ou même, plus près de Yaoundé, à Libreville⁶, lors d'épisodes multiples d'agitation sociale. Sans assigner une fonction exclusive d'engagement politique au rap, on peut cependant constater que lors de mobilisations comme les « émeutes de la faim » de février 2008⁷, le rôle des rappeurs est resté largement plus discret que celui de leurs homologues des événements du type « Y en a marre⁸ » au Sénégal ou « Balai citoyen⁹ » au Burkina Faso, où des rappeurs se trouvaient en première ligne des manifestations. Cet article essaye d'apporter des éléments d'intelligibilité du rap camerounais à partir d'une double lecture : il s'agit d'abord de

3. S. Moulard-Kouka, « *Senegal yewuleen!* » *Analyse anthropologique du rap à Dakar : Liminarité, contestation et culture populaire*, thèse de doctorat en anthropologie, Bordeaux, Université de Bordeaux 2, 2008, p. 62-73 ; J. F. Mbaye, *Reconsidering Cultural Entrepreneurship : Hip-Hop Music Economy and Social Change in Senegal, Francophone West Africa*, thèse de doctorat en philosophie, Londres, London School of Economics and Political Science, 2011 ; C. Appert, « Rapping Griots : Producing the Local in Senegalese Hip-Hop », in P. Khalil Saucier (dir.), *Native Tongues. An African Hip-Hop Reader*, Trenton, Africa World Press, 2011, p. 3-21.

4. Lire D. Schulz, « Mapping Cosmopolitan Identities : Rap Music and Male Youth Culture in Mali », in E. Charry (dir.), *Hip-Hop Africa. New African Music in a Globalizing World*, Bloomington, Indiana University Press, 2012, p. 129-146. Voir également D. Künzler, « Rapping against the Lack of Change : Rap Music in Mali and Burkina-Faso », in P. Khalil Saucier (dir.), *Native Tongues. An African Hip-Hop Reader*, op. cit., p. 23-49.

5. Lire A. Cuomo, « Rap et Blackness au Burkina-Faso. Les enjeux autour de l'accès à une reconnaissance artistique », *Politique africaine*, n° 136, 2014, p. 43-46. Voir aussi D. Künzler, « Rapping against the Lack... », art. cité.

6. A. Aterianus Owanga, *Pratiques musicales, pouvoir et catégories identitaires. Anthropologie du rap gabonaise*, thèse de doctorat en sociologie et en anthropologie, Lyon, Université Lumière Lyon 2, 2013.

7. P. K. Bouopda, *Les émeutes du Renouveau. Cameroun - février 2008*, Paris, L'Harmattan, 2009. Voir aussi J. A. Amin, « Cameroonian Youths and the Protest of February 2008 », *Cahiers d'Études africaines*, vol. 53, n° 211, 2013, p. 677-697.

8. Sur le mouvement « Y'en a marre » et ses contours politiques, lire T. Cissokho et S. Cissokho, « Y'en a marre. Rap et contestation au Sénégal », *Multitudes*, n° 46, 2011, p. 26-34 ; S. Awenengo-Dalberto, « Sénégal : les nouvelles formes de mobilisations de la jeunesse », *Les Carnets du CAP*, 2011, p. 37-65. Voir aussi N. Haeringer, « Y'en a marre, une lente sédimentation des frustrations. Entretien avec Fadel Barro », *Mouvements*, n° 69, 2012, p. 151-158 ; J.-F. Havard, « Senghor ? Y'en a marre ! L'héritage senghorien au prisme des réécritures générationnelles de la nation sénégalaise », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n° 118, 2013, p. 75-86. Consulter utilement M. Dimé, « De bul faale à Y'en a marre. Continuités et dissonances dans les dynamiques de contestation sociopolitique et d'affirmation citoyenne chez les jeunes au Sénégal » [en ligne], communication présentée à la conférence internationale « Youth, Social Movements and Social Networks in Africa », Codesria, Tunis, 4-5 août 2014, <www.codesria.org/IMG/pdf/mamadou_dime_senegal.pdf?3575/dc22d5d154a433c6c3120e2523a21fcc6fe7be9f> Mamadou drame de bul faale, consulté le 17 février 2016.

9. À propos du rôle joué par le « Balai citoyen » dans le renversement du régime de Blaise Compaoré, se référer à S. Hagberg, L. Kibora, F. Ouattara et A. Konkobo, « Au cœur de la révolution burkinabè », *Anthropologie et développement*, n° 42, 2015, p. 199-224 ; V. Bonnacase, « Sur la chute de Blaise Compaoré. Autorité et colère dans les derniers jours d'un régime », *Politique africaine*, n° 137, 2015, p. 151-168. Sur le même sujet, V. Henry, « Mouvements citoyens engagés en Afrique de l'Ouest : le cas du Burkina Faso », *Studia UBB. Europaea*, vol. 40, n° 3, 2015, p. 57-72 ; L. Chouli, « L'insurrection populaire et la transition au Burkina Faso », *Review of African Political Economy*, vol. 42, n° 143, 2015, p. 148-155.

considérer les conditions d'apparition du rap au Cameroun et la situation de concurrence dans laquelle il se trouve pris dès son émergence. D'autre part, on s'intéressera à la lecture réflexive qu'en font les rappeurs eux-mêmes, dont certains des plus notables semblent avoir opéré le choix du divertissement et de la critique douce au détriment de l'engagement frontal et radical. On s'appuiera aussi sur la critique populaire de ces rappeurs – relayée par certains médias – pris dans ce qu'on pourrait nommer un « enclichage¹⁰ », c'est-à-dire un engagement dans une « clique » particulière à caractère politique (parti politique ou idéologie culturelle), mais aussi économique (entreprise privée ou publique); ce procès d'« enclichage » participe de la délégitimation des rappeurs, dans la mesure où la critique sociale qu'ils peuvent parfois formuler dans leurs textes perd une part de crédibilité, dès lors que pèse sur eux le soupçon d'enrôlement dans une « clique » proche du pouvoir ou de toute autre force sociale considérée comme dominante et hégémonique par l'opinion médiatique. C'est ce que montrent les tribulations d'un rappeur comme Valsero sur lequel nous reviendrons dans la seconde partie du texte. Notre réflexion repose sur une ethnographie (entretiens et observations dans les milieux du rap au Cameroun), ainsi qu'une analyse d'un nombre considérable de documents filmiques disponibles sur Internet. Ce terrain a eu lieu à intervalle régulier dans les milieux du rap à Yaoundé et Douala entre juin 2012 et mars 2015.

LA CHANSON CAMEROUNAISE AUJOURD'HUI :

ENTRE « MUSIQUE SCIENTIFIQUE » ET « MUSIQUE D'AMBIANCE »

La musique occupe une place centrale dans la production esthétique et culturelle au Cameroun, comme dans d'autres pays africains¹¹. Un trait sous lequel elle s'impose quand on circule dans les villes du pays est le « bruit » qu'elle génère¹². Grandement consommée dans les espaces ouverts que sont les bars et les snack-bars, dans les marchés, lors de célébrations festives et culturelles, ou encore dans divers autres sites d'écoute, elle est un langage qui se donne à voir comme un mode privilégié de célébration de la vie, même si cette célébration peut aussi se muer en critique des conditions de vie des populations, comme le montre le cas de Lapiro de Mbanga sur lequel nous

10. J.-P. Olivier de Sardan, « La politique du terrain » [en ligne], *Enquête*, n° 1, 10 juillet 2013 [1995], <enquete.revues.org/263>, consulté le 7 octobre 2015.

11. L. B. Seloua, « Présence africaine de la musique et culture nationale *Tribute to Fanon* », *Présence africaine*, n° 185-186, 2012, p. 219-229.

12. A. Mbembé, « La "chose" et ses doubles dans la caricature camerounaise », *Cahiers d'Études africaines*, vol. 36, n° 141-142, 1996, p. 148.

Polyphonies du rap

reviendrons dans les développements suivants. De nombreux styles et rythmes musicaux se partagent la scène publique. On retrouve le bikutsi¹³, le makossa¹⁴, le ben-skin, l'assiko et le mangambeu.

Dans la musique camerounaise, il convient de faire la distinction entre ses expressions « globalisées », portées par des artistes internationaux vivant souvent dans les capitales européennes, et la musique populaire consommée localement¹⁵. Même si cette distinction tend à être nuancée à ce jour avec une circulation de plus en plus accrue des « musiciens locaux » invités par les communautés migrantes, un tel partage reste d'actualité. Dans ce registre de la chanson populaire, le bikutsi et le makossa se partagent l'essentiel de la scène des « ambiances », catégorie émique signifiant le style qui fait danser et qui apporte la « joie ». D'ailleurs, le discours populaire lui-même distingue ce qu'un informateur qualifie de « musique scientifique » – en référence aux styles internationalisés comme le jazz de Richard Bona, bassiste à la renommée internationale – et la « musique d'ambiance », faite pour « danser et faire oublier les soucis », citant en cela des stars locales comme Petit-Pays (chanteur de makossa), ou Lady Ponce, la voix actuelle¹⁶ du bikutsi.

Parallèlement à cette nouvelle dynamique, la diffusion du clip vidéo révolutionne le rapport que la société camerounaise entretient avec la musique populaire. L'un des éléments caractéristiques de ce tournant va être la mise en scène des corps comme lieu privilégié d'expression artistique. L'exacerbation du lien entre production musicale et expression corporelle, représentée par des voix féminines du bikutsi notamment, va faire l'objet

13. J. M. Noah, *Le bikutsi du Cameroun. Ethnomusicologie des seigneurs de la forêt*, Yaoundé, Carrefour/Erika, 1994.

14. Pour une partie des observateurs de la scène musicale camerounaise, le bikutsi, dont l'emprise sur la scène camerounaise est plus récente que les autres rythmes, coïnciderait avec l'arrivée au pouvoir de M. Biya, bulu du groupe fang-beti-bulu qu'on retrouve dans les régions du Centre, du Sud et de l'Est du pays. Cette lecture ethnique doit cependant être nuancée par deux arguments : d'une part, sous l'ancien régime, les artistes issus des régions du Nord, notamment peulhs – groupe ethnique du premier Président – bien que largement médiatisés, n'ont pas réussi à asseoir l'hégémonie de leurs sonorités dans le paysage musical du pays ; il n'y a donc pas de lien direct entre affinités régionales, promotion d'un rythme et statut dominant de celui-ci dans l'espace public. D'autre part, à partir des années 1990, du fait de la libéralisation progressive du secteur de la communication, l'ouverture supposée des médias au bikutsi a également bénéficié à d'autres rythmes. Voir sur ces polémiques, M. E. Owona Nguini, « La controverse bikutsi-makossa : musique, politique et affinités régionales au Cameroun, (1990-1994) », *L'Afrique politique*, vol. 2, 1995, p. 267-268.

15. Cependant, cette distinction ne concerne pas que le Cameroun. Sur ce point, voir M. Monsengo Vantibah, *La musique congolaise moderne 1953-2003. De Kallé Jeff à Werrason*, Paris/Kinshasa, L'Harmattan, 2009.

16. Pour en apprendre davantage sur l'implication des femmes dans le bikutsi, lire A. M. Mbala, *Bikutsi. Chants de femmes chez les Mvöë*, thèse de doctorat en littérature (sémiologie), Paris, Université Paris 10-Nanterre, 1985.

d'une critique parfois radicale d'une partie de l'opinion publique¹⁷. Pour les médias locaux, ces artistes incarnant les rythmes musicaux populaires s'appuient surtout sur l'érotisme pour accrocher une partie de la population¹⁸. La Cameroon Radio et Télévision (CRTV), principal média public, ira même jusqu'à censurer, pour une courte période, K-Tino (star du bikutsi) et Petit-Pays (makossa) pour « outrage à la pudeur publique¹⁹ ».

Ces constats se produisent à un moment où la société camerounaise fait face à un retour de l'ordre moral, manifesté par la chasse à l'indécence dans les lieux publics, mais aussi par la traque des groupes jugés indésirables dans les mêmes espaces. Cette chasse aux sorcières ne touche pas que les artistes qualifiés d'impudiques. À partir des années 1990, dites de libéralisation de la vie politique, elle vise également un certain nombre de chanteurs et de styles musicaux faisant le choix de la dissidence et de l'engagement politique à travers la chanson. Si des formes « classiques » de la scène locale telles le makossa²⁰ et le bikutsi vont, par quelques artistes, manifester cet engagement²¹, c'est surtout des rythmes inédits qui émergeront. C'est le cas du rap qui devra composer avec ce contexte dominé par la mise en scène du corps et une forte propension à l'usage de la musique comme arme politique contre le pouvoir de Yaoundé.

L'émergence du rap au Cameroun

C'est au milieu de la décennie 1980 que le rap est introduit au Cameroun. Comme dans beaucoup d'autres pays en Afrique²², il est d'abord l'affaire de jeunes gens issus de familles aisées qui, parfois revenus d'Europe, tentent

17. Les textes d'artistes reconnus au niveau national comme K-Tino, Pedro du Cameroun et Saint-Désir Atango étaient fortement critiqués sous prétexte qu'ils faisaient la promotion de la sexualité et de la lubricité plutôt que d'être moralistes, engagés ou consciencieux. Posant le constat qu'une dérive similaire était observable dans d'autres genres musicaux, notamment le makossa, les productions de Petit-Pays et Edgard Yonkeu furent tout aussi disséquées, autorisant un philosophe local à dénoncer l'« insalubrité morale » et l'éloge de la « déviance ». Lire H. Mono Ndjana, *Les chansons de Sodome et Gomorrhe*, Yaoundé, Carrefour, 1999.

18. D. M. Rathnaw, « The Eroticization of Bikutsi: Reclaiming Female Space through Popular Music and Media », *African Music Journal*, vol. 8, n° 4, 2010, p. 48-68.

19. B. Ndjio, « Carrefour de la joie. Popular Deconstruction of the African Public Sphere », *Africa*, vol. 75, n° 3, 2005, p. 265-294. Cette censure a également été imposée au ndombolo et au mapouka dont les responsables de la CRTV trouvaient qu'ils faisaient la promotion de mœurs licencieux. Sur ce sujet, se référer à D. M. Rathnaw, « The Eroticization... », art. cité, p. 62.

20. A. Nguéfak, *La chanson populaire contemporaine comme forme de résistance: le cas du Cameroun*, thèse de doctorat en littérature africaine, Université de Yaoundé 1, 2008.

21. L. M. Onguene Essono, « La démocratie en chansons: les bikut-si du Cameroun », *Politique africaine*, n° 64, 1996, p. 52-61.

22. E. Charry (dir.), *Hip-Hop Africa...*, op. cit., p. 12.

Polyphonies du rap

de partager ce genre avec d'autres jeunes restés au pays. Dans le contexte de l'époque, cette percée du rap est favorisée par le commerce que ces adolescents et, plus régulièrement, des membres de leurs familles, entretiennent avec l'Occident. À travers ces échanges, ils seront principalement introduits à la consommation de (vidéo)-cassettes de rappeurs évoluant aux États-Unis ou en France. Les établissements scolaires, comme plus tard, certaines radios et télévisions privées²³, vont jouer un rôle déterminant dans ce processus d'appropriation. S'y recruteront, en effet, diverses personnes qui, suivant un modèle de « chaînes de coopération²⁴ », travailleront à rendre l'avènement de ce genre musical possible : futurs rappeurs, auditeurs, animateurs, etc. Sur divers socles affinitaires (camaraderie, voisinage, etc.), quelques groupes vont voir le jour, parmi lesquels Umar CVM²⁵, Ak Sang Grave et Negrissim. Les représentations que la société se fait des rappeurs sont alors essentiellement péjoratives, comme s'en souvient l'un d'entre eux : « Par rapport aux mentalités, à l'époque, le rappeur c'était un voyou qui peut rien faire de sa vie, qui peut pas faire l'école. C'était un enfant qui est voué à l'échec quoi ? Parce que le rappeur, tout de suite, on l'identifiait et on le regardait différemment quoi, le rappeur c'était un paria²⁶ ».

Deux éléments, au moins, aident à comprendre la manière dont s'est assise la perception des rappeurs comme « voyous » dans l'imagerie populaire. D'une part, l'esthétique vestimentaire et le look inspirés de leurs homologues américains et français (gros jeans, style baggy, blousons en cuir et autres baskets) qui, parce que trop exubérant et malmenant les règles classiques de la bienséance vestimentaire locale, étaient jugés peu « responsables²⁷ ». Les termes « Yo », pour les hommes, et « Yoyettes », pour les filles ont d'ailleurs fleuri, au milieu de la décennie 1990, pour catégoriser des jeunes gens qui affichaient leur attirance pour la culture hip-hop en s'habillant d'une façon bien particulière. Outre les référents mentionnés plus haut, la mode était aussi aux cheveux tressés (sous la forme de nattes, de *locks* ou de *dreadlocks*) et au port de boucles d'oreilles. Laissant entrevoir une part importante du

23. La FM 94, appartenant au principal média officiel (CRTV), a également joué un rôle dans la diffusion de la musique rap dans la ville de Yaoundé.

24. H. S Becker, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1998, p. 49.

25. « Le nom Umar CVM signifiait au départ "Unie Mon Afrique Rentre au Cameroun Vaincre le Mal"... puis nous avons considéré qu'il fallait élargir le concept et lui donner une dimension plus globale qui collerait mieux à la démarche et à la vision du groupe. Nous l'avons donc rebaptisé "Un Monde Aussi Rebelle Court à la Verticale du Mystère" ». Voir V. Thf. et O. Barlet, « Le Rap au Cameroun. Entretien de V. Thf. et Olivier Barlet avec Umar CVM » [en ligne], *Africultures*, 1^{er} février 1999, <www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=676>, consulté le 19 octobre 2015.

26. Entretien, Yaoundé, 22 novembre 2012.

27. Dans le langage courant en lien avec la façon de s'habiller, « être responsable » signifie, *stricto sensu*, porter un costume.

postérieur, le pantalon, lui, était porté très bas et, le plus souvent, sans ceinture. L'expression parlée était dominée par l'usage du camfranglais et du verlan. Bref, la volonté de coller à l'image du « caïd » ou à celle du « rappeur gangster » promues dans les films américains, était manifeste. Les scènes de violence, maintes fois observées lors de rixes entre rappeurs et fans appartenant à des quartiers rivaux ou lors de concerts où des publics s'affrontaient régulièrement, confortèrent cette appréciation négative des rappeurs.

Paradoxalement, la mise en scène du corps des chanteuses et danseuses de bikutsi évoquée plus haut, malgré sa dimension polémique, rencontrera plus d'adhésion que celle des rappeurs; soulignant ainsi la concurrence des corps et l'ambivalence des critiques formulées vis-à-vis de cette mise en scène. Les formes féminines érotisées seront préférées à celles « gangstérisées » des « Yo » et « Yoyettes ». Les premiers rappeurs, comme certains de leurs collègues évoluant actuellement, n'échapperont pas à ce sentiment dévalorisant qui, quoique relativisé par la possibilité de carrière et le succès de certains jeunes rappeurs contemporains, perdure.

Dans les années 1990, des scènes de rap dont Les Sunday Rap ou Les Nuits du Rap, vont se développer dans des lieux non moins mythiques comme African Logik, dans le quartier huppé de Bastos à Yaoundé. Parallèlement à ces scènes des quartiers riches, des instituts culturels étrangers tels les centres culturels français de Douala et Yaoundé, ou encore l'Institut Goethe (le centre culturel allemand) de Yaoundé constitueront d'importantes plateformes pour les rappeurs. En étant doté de salles de spectacles et de médiathèques ouvertes au public, ces espaces se sont toujours posés comme des sites de promotion des cultures urbaines. Un tel ancrage est aussi renforcé par l'action des services culturels d'ambassade qui attribuent des bourses de résidences aux artistes.

Singulièrement, cette ouverture renforce parfois l'enclavement de certaines expressions musicales dans des formats qui renvoient à l'ailleurs occidental, représenté par ces mêmes centres culturels. Pour contourner cet « enclivage » culturel au sein des instituts étrangers, les rappeurs tenteront d'ancrer le genre dans les réalités locales. Cela concerne aussi bien le choix de la langue à utiliser, l'intégration d'autres styles locaux notamment le makossa et le bikutsi, que la référence aux instruments du terroir. Bref, à ce moment-là, c'est un rap qui, après avoir mimé l'Hexagone et l'Amérique, cherche à asseoir sa propre originalité²⁸.

Benjo' Styl, mis sur le marché en 1994, est le premier album de rap camerounais²⁹. Au tournant de la même décennie, suivra, sur fond de concurrence,

28. V. Thf. et O. Barlet, « Le Rap au Cameroun... », art. cité.

29. « De Benjo A Nos Jours, les chansons qui ont marqué l'histoire du hip-hop kamer à télécharger gratuitement », *KamerMoov*, 2 août 2015, <www.kamermoov.cm/6434-debenjoanosjours-les-

Polyphonies du rap

la création des deux premières structures locales spécialisées dans la production de cette musique : Mapane Records, de Louis Tsoungui, et Zomloa Recordz, promu par DJ Billik. À côté de ces organisations pionnières, d'autres labels verront le jour (Red Zone, Big boss, So Sound Record, Ndabott Productions, New Bell Music, etc.) managés, pour la plupart, par des rappeurs encore actifs et par d'autres, devenus plus discrets et établis, pour une grande partie, dans les deux principales agglomérations du pays (Yaoundé et Douala). Hormis la pluralité d'infrastructures de spectacles et de studios de production, ces centres urbains offrent des opportunités culturelles plus nombreuses. Et si, pour certains, la tendance est à s'engager avec des labels à la réputation éprouvée, d'autres s'établissent à leur propre compte. Ce qui va ouvrir sur de « Cependant diriger un label n'est pas chose aisée. Car en plus de demander des capacités managériales et techniques et posséder son studio d'enregistrement, il faut également avoir de l'argent. Le talon d'Achille de ces labels est l'absence de financements pour faire fonctionner la structure et la stratégie, au niveau du plan de carrière des artistes avec lesquels ils ont des contrats³⁰ ».

Au-delà de cette difficulté, la piraterie et la carence de structures en charge de la distribution de la production musicale minent encore l'épanouissement du rap :

« On vit des concerts, souligne l'un de ces rappeurs. La vente d'albums est très compliquée. Il y a un grave problème de piraterie et pas de système de droits d'auteurs. Il m'arrive de me balader dans la rue et de voir des copies de mes productions. Un jour, mon frère en a acheté et le vendeur a essayé de lui faire croire qu'il me reversait un pourcentage sur chaque vente ! C'est difficile mais au moins, c'est moi qu'on pirate et pas Killie Minogue ou je ne sais quel autre artiste étranger³¹ ».

Les problèmes qu'affronte le rap se rapprochent, sur ce point, de ceux de l'ensemble de l'industrie musicale camerounaise, minée par la piraterie et le manque de salles de spectacles.

chansons-qui-ont-marque-l-histoire-du-hip-hop-kamer-a-telecharger-gratuitement.html>, consulté le 19 octobre 2015.

30. « Hip-hop Kamer. Hip-hop : les labels camerounais se cherchent », *KamerMoov*, <http://www.kamerMoov.cm/4199-hip-hop-kamer-hip-hop-les-labels-camerounais-se-cherchent.html>, consulté le 19 octobre 2015. Sur la précarité qui travaille le champ culturel camerounais, se reporter également à P. Nganang et Scène d'Ebène (T. Mefe et Y. Mbogo) (dir.), « Cameroun : la culture sacrifiée », *Africultures*, n° 60, 2004.

31. M. Olivier, « Jovi, rappeur camerounais : "L'Afrique a le potentiel pour prolonger l'ère du hip-hop" », *Jeune Afrique*, 1^{er} avril 2015, <www.jeuneafrique.com/229247/culture/jovi-rappeur-camerounais-l-afrique-a-le-potentiel-pour-prolonger-l-re-du-hip-hop/>, consulté le 10 octobre 2015.

Un style, caractéristique du « rap *Kamer*³² » et importé des lieux de discussion des jeunes va, dès lors, marquer les échanges; il s'agit de la *kosch*. Dans le camfranglais³³, langue hybride composée du français de l'anglais et d'emprunts à certaines langues nationales, la *kosch* rend compte du procédé par lequel on se moque d'une personne qui peut être un proche, un ennemi ou un rival, sans l'insulter, mais en soulignant des aspects de sa personnalité ou des actes commis qui en font un objet de raillerie. La *kosch* permet de s'affronter sans dramatiser la situation, ou encore de critiquer tout en s'amusant et sans donner une impression de subversion radicale. Les rappeurs de la décennie 1990 vont se spécialiser dans la *kosch*.

1990: La démocratie en chanson et l'invisibilité du rap

Au tournant des années 1990, période de libéralisation de la vie politique, la revendication démocratique se traduira aussi en chansons³⁴. Deux principaux constats peuvent être établis sur la mouvance rap des années 1990-2000: d'une part sur sa forme, portée sur l'imitation des rappeurs américains et français. Ce mimétisme, perceptible à travers leurs façons de se vêtir, l'est également dans leur écriture. Les textes que chantent les rappeurs à cette époque sont eux aussi à contre-courant d'une tendance populaire locale qui met en avant soit le pidgin-english³⁵, comme avec l'artiste Lapiro de Mbanga, soit les langues nationales comme l'ewondo pour le bikutsi, ou le douala pour le makossa. Avec des paroles en anglais « américanisé » ou en français très soutenu, ces rappeurs ont des difficultés (même quand leurs textes portent une critique sociale) à faire adhérer une large partie de la société.

Parmi les paroliers des musiques populaires qui font concurrence au rap sur l'engagement politique, l'un des plus en vue est Lapiro de Mbanga. De son vrai nom Lambo Sandjo Pierre Roger, il est né à Mbanga, une localité située dans le département du Mounjo, au sein de l'actuelle région du Littoral.

32. Le terme *Kamer* – on écrit aussi fréquemment *Kmer* – est utilisé, dans le lexique des jeunes urbains, pour faire référence au Cameroun.

33. Sur le camfranglais, lire A.-M. Ntsobé, E. Biloa et E. George, *Le camfranglais : quelle parlure ? Étude linguistique et sociolinguistique*, Peter Lang, Francfort-sur-le-Main, 2008.

34. La critique du politique gagne tous les rythmes y compris le bikutsi à cette époque. Voir L. M. Onguene Essono, « La démocratie en chansons... », art. cité; F. B. Nyamnjoh et J. Fokwang, « Entertaining Repression: Music and Politics in Postcolonial Cameroon », *African Affairs*, vol. 104, n° 415, 2005, p. 266-268.

35. Langage parlé par le petit peuple non scolarisé, le pidgin-english est fait d'un mélange de termes créés sur la base du vocabulaire d'idiomes lexicaux locaux et de certaines structures de la langue anglaise. Des mots empruntés à la langue française y sont aussi couramment convoqués.

Polyphonies du rap

Scolarisé, il est très tôt attiré par la musique. Ayant pour modèle des musiciens engagés comme Fela et Jimmy Cliff, il dénonce, dans son premier album³⁶ alliant sonorités du makossa et afrobeat, la précarité dans laquelle croupit la grande majorité de la population camerounaise. Dans ce même album, il s'insurge contre la minorité qui tient les rênes du pouvoir, l'accusant de faire main basse sur les biens du pays. En 1987, le titre «Surface de réparation» interpelle, de façon très acerbe, l'exécutif camerounais par une mise en procès, au nom du petit peuple. «Memba wi» (Penser à nous, en pidgin), «Syndrome Unique» (en référence au parti unique) ou encore «Na you go pay» (Vous payerez pour vos fautes), produits respectivement en 1991 et 1993 pour les deux derniers, en pleine turbulence de revendication démocratique, feront de Lapiro de Mbanga un héros du peuple plusieurs fois emprisonné aux côtés de certains opposants au régime. Pour Lapiro, le Cameroun est un «casse-tête médical». Un patient qui, en dépit des diagnostics effectués, se montre rebelle à tous les traitements curatifs qui, jusqu'ici, lui ont été prodigués.

«[...] *Which kanna country this ?
Même sef you have une opportunité
If you no day for pays organisateur them go
barrer you side [...]
My complice come lay wah, If you get your own
diplôme and you no day for pays organisateur
You go do how oh ye ? [...]
Yes, Tara na last heure be heure
Long Jenito be talk say les mêmes causes
produisent les mêmes effets
That be say the thing wey he do cacao na he go
do café
So matter how long the night will be the sun
will finally rise.
Yes Ndinga Man don passam all [...]*».

«[...] Dans quel pays sommes-nous ?
Même si tu as une possibilité de t'en sortir
Si tu n'es pas de l'ethnie au pouvoir
Ils vont te bloquer quoi que tu fasses. [...]
Mes frères font des études, obtiennent
des diplômes, mais comme ils n'ont pas
de soutien dans le cercle du pouvoir
Que peuvent-ils faire ? [...]
Oui mon pote, c'est la dernière heure
qui est l'heure de vérité
Le grand Jenito disait souvent que les mêmes
causes produisent les mêmes effets
Une façon de dire que la frustration conduit
toujours à la révolte
Quelle que soit la durée de la nuit, le soleil
se lèvera toujours
Oui, l'artiste a vu [...]

(Cité in A. Nguefak, *La chanson populaire...*, op. cit., p. 154.)

Hormis la tonalité critique des textes, si Lapiro fascine, c'est aussi parce qu'il a fait le choix de chanter en pidgin-english, une langue considérée comme l'une des plus parlées du pays mais souffrant d'un statut d'illégitimité

36. *No Make Erreur* est mis sur le marché en 1986.

dans l'espace public réservé, ainsi que nous en avons déjà fait mention plus haut, aux langues officielles³⁷. La préférence de Lapiro pour ce langage doit beaucoup à sa volonté d'épouser la langue que parle la majorité d'une population dont il se veut l'ambassadeur et qui, exclue du système de scolarisation, ne sait ni lire, ni écrire³⁸.

La signature musicale de Lapiro revêt donc la forme d'un combat³⁹ qui engage pleinement la vie du chanteur⁴⁰ militant pour une juste reconnaissance de plusieurs catégories de travailleurs informels, à l'instar des vendeurs à la sauvette, communément appelés « sauveteurs », des laveurs de voitures, etc. qui finiront par l'adopter comme leur porte-voix⁴¹. Il faut également souligner que lors de ce qui a été maladroitement qualifié d'« émeutes de la faim » en 2008⁴², si les rappeurs furent globalement réservés, Lapiro, devenu maire de Mbanga, fut accusé d'incitation à l'émeute. Cela lui valut un emprisonnement, puis, à sa sortie de détention, un exil aux États-Unis où il décéda en 2014⁴³.

En comparaison, la scène rap de la même époque est confinée dans les quartiers riches (Bastos à Yaoundé et Bonapriso à Douala), du fait des origines sociales des premiers rappeurs ou des liens avec les réseaux d'instituts culturels étrangers. Cette scène performative du rap des années 1990 est excluante pour une majorité de Camerounais, y compris les jeunes. De plus, sans véritable marché du disque, les labels de production restent peu nombreux et très précaires (car portés par des rappeurs eux-mêmes). Le rap de cette époque-là pâtit d'un manque d'organisation dont bénéficient largement les styles locaux concurrents, comme le bikutsi et le makossa qui ont déjà une aura internationale en Afrique de l'ouest (cas du makossa) et centrale (surtout pour le bikutsi).

37. G. R. Pandji Kawe, « Usages militants du pidgin-english au Cameroun : forces et faiblesses d'un prescriptivisme identitaire » [en ligne], *Arborescences : revue d'études françaises*, n° 1, 2011, <www.erudit.org/revue/arbo/2011/v/n1/1001946ar.pdf>, consulté le 5 octobre 2015.

38. M. Fandio Ndawouo, « De la subjectivité et de la délocutivité comme stratégie argumentative : lecture pragmatique de la chanson populaire camerounaise », *Nordic Journal of African Studies*, vol. 18, n° 1, 2009, p. 93.

39. *Ibid.* ; se reporter également à F. B. Nyamnjoh et J. Fokwang, « Entertaining Repression... », art. cité, p. 269-272.

40. M. Prat, « Avant-propos », in C. Cecchetto et M. Prat (dir.), *La chanson politique en Europe*, Eidolon, Bordeaux, 2008, p. 13.

41. A. Nguefak, *La chanson populaire...*, op. cit., p. 26.

42. P. K. Bouopda, *Les émeutes du Renouveau*, op. cit. Lire aussi J. A. Amin, « Cameroonian Youths... », art. cité.

43. Le décès de Lapiro, qui a suscité une vive émotion au Cameroun et ailleurs, a été largement relayé dans les médias aussi bien nationaux qu'internationaux. Pour une illustration du traitement médiatique de cette information, voir « Cameroun : décès du chanteur Lapiro de Mbanga » [en ligne], *RFI*, 17 mars 2014, <www.rfi.fr/afrique/20140317-cameroun-deces-chanteur-lapiro-mbanga>, consulté le 30 janvier 2016.

Polyphonies du rap

Un dernier élément qui rend intelligible la situation du rap camerounais est le choix des thématiques. En préférant traiter de sujets sociaux (l'amour entre jeunes par exemple, la visibilité des nouveaux styles de vie, les sexualités, mais aussi le chômage), les rappeurs évitent d'affronter des présumés responsables des « malheurs des jeunes » de manière directe. C'est la *kosch* qui domine le style rap à la manière de Koppo, ou encore de Krotal⁴⁴ et, même dans la nouvelle vague, le très emblématique Stanley Enow, distingué par les Kora africains pour sa chanson « Hein père ». Son titre dit toute la malice du rappeur se moquant d'une catégorie sociale, « le père » pouvant être un homme âgé, mais aussi un détenteur d'une forme de pouvoir dans la société. « Hein père », chez Stanley Enow, c'est le paradigme de la *kosch*, caractéristique du rap camerounais.

Le premier rappeur à avoir connu un succès quasi national, car transcendant les clivages entre les régions et les villes, est Koppo (Ami, en argot local). De famille modeste, le jeune Koppo va, au début des années 2000, opérer un changement dans les milieux du rap camerounais en abordant des questions sociales, ici l'immigration vers l'Europe en camfranglais, comme on le voit dans cet extrait de « Si tu vois ma go⁴⁵ », un des tubes de son album sorti en 2004 :

*Si tu vois ma go, dis-lui que je go
Je go chez les white falla les do
La galère du K-mer, toi-même tu know
Tu bolo, tu bolo, mais où sont les do ?
Mon frère, je te jure, je suis fatigué
J'ai tout fait, j'ai tout do pour chasser le ngué
J'ai wash les voitures, il n'y avait pas moyo
J'ai toum les chaussures, il n'y avait pas moyo
Le poisson, les chenilles : est-ce qu'il y avait moyo ?
Alors j'ai tchat que c'est trop, il faut que je go*

Si tu vois ma copine, dis-lui que je pars
Je pars au pays des Blancs chercher
de l'argent pour nous
Tu connais la misère qui sévit au Cameroun
Tu travailles sans répit pour ne rien gagner
Mon frère, je suis vraiment fatigué
J'ai tout fait, j'ai tout essayé pour chasser
la pauvreté
J'ai été laveur de voitures, sans succès
J'ai été vendeur de chaussures,
sans résultat non plus
Dans le poisson ou les chenilles,
c'était toujours pareil
Alors je me suis dit que c'est trop,
il faut que je parte

Koppo est le premier à produire une œuvre en camfranglais, langue des jeunes, pour porter un message de critique sociale du chômage notamment, questionner les grands enjeux globaux tels que l'immigration⁴⁶ (« Si tu vois

44. Né en France d'un père architecte et d'une mère pharmacienne, Krotal est une figure pionnière encore active du rap camerounais. Il a fait des études en sciences économiques.

45. Koppo, « Si tu vois ma go » [en ligne], *YouTube*, 28 novembre 2011, <www.youtube.com/watch?v=vHT0zC-mCGE>, consulté le 30 janvier 2016.

46. J.-M. Manga, *Jeunesse africaine et dynamique des modèles de la réussite sociale*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 66-88.

ma go»), les nouveaux styles de vie et, principalement, la visibilité homosexuelle et transsexuelle⁴⁷ («Emma⁴⁸»), tout en usant d'un ton consensuel.

Koppo opère une double rupture par rapport aux premiers rappeurs des années 1990. D'abord, du point de vue de ses compositions musicales, il mêle, dans ses chansons, des rythmes locaux type bikutsi et makossa aux sonorités mondialisées du R'n'B et du jazz. Cette démarche a le mérite de retenir l'attention des publics (y compris parmi les populations non jeunes et élitistes) qui reconnaissent à sa performance, à la fois, un ancrage sur le plan local et une dimension globalisée. C'est ce qui lui assure tout particulièrement l'adhésion des jeunes. Ensuite, du point de vue de la langue, Koppo se réapproprie le camfranglais comme aucun autre artiste, avant lui, ne l'avait fait. S'il reste dans la légèreté et la confrontation douce avec le pouvoir qui n'est jamais directement interpellé, Koppo fait tout de même acte politique avec l'usage de cette langue qui, au même titre que le pidgin-english, est blâmée dans l'espace public et frappée d'interdiction. Les élites locales considérant globalement ces deux langues comme dévaluant ce qui a fait leur prestige, à savoir la maîtrise des langues officielles⁴⁹. La touche Koppo ouvrira la voie à un courant du rap au Cameroun qui, aujourd'hui encore, connaît une actualité grandissante. En marge des rappeurs qui, sous le couvert de la *kosch*, refusent d'interpeller ouvertement les aînés sur la part de responsabilité qu'ils portent dans la situation de précarité qui définit le quotidien d'une frange importante de jeunes, d'autres se risqueront à cet exercice au nom de leur inscription dans ce qu'ils définissent eux-mêmes comme du rap politique. C'est cette démarche qu'illustre l'option choisie par Valsero.

Valsero et le renforcement d'un rap politique

En 2008, un jeune rappeur, Valsero⁵⁰, sort une chanson d'une tonalité politique rare dans le contexte camerounais, intitulée «Lettre au

47. J.-M. Manga, *op. cit.*, p. 145-155.

48. Koppo, «Emma» [en ligne], *YouTube*, 1^{er} septembre 2007, <www.youtube.com/watch?v=DEET2X4rCzk>, consulté le 30 janvier 2016.

49. Pour un aperçu de quelques enjeux politiques que soulève l'usage du camfranglais par les jeunes, voir J.-M. Ela, *Restituer l'histoire aux sociétés africaines. Promouvoir les sciences sociales en Afrique noire*, Paris, L'Harmattan, 1994, p. 26-40. Lire aussi A.-S. Zoa, «Langages et cultures des jeunes dans les villes africaines», in M. Gauthier et J.-F. Guillaume (dir.), *Définir la jeunesse ? D'un bout à l'autre du monde*, Laval/Paris, Presses universitaires de Laval/L'Harmattan, 1999, p. 237-250.

50. Pour quelques repères biographiques, «Général Valsero» [en ligne], *Africultures*, <www.africultures.com/php/index.php?nav=personne&no=30168>, consulté le 28 septembre 2015.

Polyphonies du rap

Président⁵¹ ». Cette lettre ouverte, qui interpelle directement l'exécutif pour son caractère autistique quant à la souffrance du « peuple » et, plus précisément, des « jeunes », fait grand bruit. Surnommé « Général » par ses fans⁵², adoubé par des médias locaux et internationaux⁵³ et porté par une société civile en panne d'inspiration, Valsero devient ainsi une figure publique de la contestation. Deux ans plus tard, en juillet 2010, à la veille de l'élection présidentielle, ce rappeur iconoclaste qui a, entre-temps, publié une deuxième lettre ouverte titrée « Réponds⁵⁴ », demandant explicitement une réaction du président de la République, s'engage dans une campagne dite « citoyenne » appelant les Camerounais à aller voter ; campagne financée par une agence canadienne⁵⁵. La chanson « Va voter » suscitera des critiques de la part d'une opinion médiatique et sociale devenue attentive et intéressée par cette personnalité du rap camerounais. Certains médias l'accuseront d'avoir retourné sa veste, troquant son statut d'« artiste engagé » pour celui d'« artiste pouvoiriste⁵⁶ ». Surfant sur cette actualité, des humoristes fustigeront la précarité convictionnelle du rappeur⁵⁷. Des journalistes, des artistes et divers segments de la société ironiseront également de leurs commentaires, certains dénonçant le faible coefficient de sincérité de l'artiste⁵⁸, d'autres, le magnifiant et saluant son combat⁵⁹. Le financement de la campagne civile de Valsero est aussi interrogé par les commentateurs. Il est alors accusé d'« enclivage idéologique » et de faire le jeu des ONG étrangères.

Pour comprendre le sens de cette critique très ambivalente du rappeur Valsero, il faut s'ouvrir à l'analyse politique globale de l'espace politique

En 2008, il a reçu un Canal 2'Or (« Valsero, canal d'or 2008 », *KamerMoov*, 4 novembre, 2009, <www.kamermoov.cm/2989-valsero-canal-dor-2008.html>, consulté le 28 septembre 2015) et, par la suite, a été plusieurs fois nommé dans les catégories « meilleur rappeur », « meilleure artiste ou groupe de musique urbaine ».

51. Valsero, « Lettre au Président » [en ligne], *Politikement instable*, Dany scorpion production, 2008, *YouTube*, 11 mai 2009, <www.youtube.com/watch?v=a28WhRWrrx4>, consulté le 5 octobre 2015.

52. « General Valsero chez Koppo » [en ligne], *YouTube*, 7 janvier 2012, <www.youtube.com/watch?v=RbHT9Eaxq7k>, consulté le 28 septembre 2015.

53. Il est l'un des rappeurs les plus interviewés, aussi bien par les médias que par certains chercheurs.

54. Valsero, *Répond et Réédition Collector Politikement Instable*, CD, Yaoundé, Betaa Scorpio Production, 2010.

55. Cette information aujourd'hui largement connue a été recueillie lors d'un entretien avec un membre du groupe de rap Idolkpu, Yaoundé, 20 novembre 2012. Idolkpu a été associé à ce projet, ainsi qu'on peut le vérifier dans le clip vidéo : Valsero, « Va voter » [en ligne], 2011, *YouTube*, 5 février 2011, <www.youtube.com/watch?v=BwRYZkD3JYU>, consulté le 5 octobre 2015.

56. « Clash Valsero vs Masee Ma Lon sur Sky One Radio » [en ligne], *YouTube*, 20 octobre 2012, <www.youtube.com/watch?v=WSAplCpolvA>, consulté le 28 septembre 2015.

57. « Valsero : le Pr Tchop-Tchop tombe le masque » [en ligne], *YouTube*, 8 août 2010, <www.youtube.com/watch?v=pZxu1eM4Ciw>, consulté le 26 septembre 2015.

58. *Ibid.* Voir les commentaires des internautes.

59. *Ibid.*

camerounais. Passé maître dans la maîtrise du discours critique, le régime au pouvoir sait, par une propagande minutieusement orchestrée, décrédibiliser des acteurs portant une parole critique.

Cet épisode de l'actualité du rap met en lumière la difficulté qu'il y a, pour le rappeur, à convaincre sur les ressorts de son engagement militant. Ce que reproche une partie de la critique locale à Valsero, c'est, à travers sa chanson, de « faire le jeu du pouvoir » avec, en arrière-fond, l'idée selon laquelle inviter le « peuple » à voter dans un contexte où son vote n'est pas toujours pris en compte apparaît comme une trahison de sa parole critique.

LE PROCÈS D'« ENCLICAGE » : LE RAP FACE À LA CRITIQUE POPULAIRE

Le rap doit faire face à un procès constant d'enclicage, qui, cependant, ne touche pas que ce style musical. Le rappeur Koppo est souvent cité comme exemple parce qu'il collabore régulièrement avec la société camerounaise parapublique de télécommunication (Camtel). Il est donc suspect aux yeux d'une certaine opinion d'« enclicage politique et économique ». D'autres rappeurs, comme Valsero, font l'objet de plus de polémiques encore, concernant directement leurs liens avec les responsables du parti au pouvoir. Les griefs d'enrôlement dans cette « clique » au pouvoir s'enracinent sur deux faits. Le premier, c'est une rencontre probable entre le secrétaire général adjoint du parti au pouvoir, le Rassemblement démocratique du peuple camerounais (RDPC) et le rappeur, au Palais des congrès de Yaoundé, siège du parti. Le second, c'est le manque d'adhésion populaire à sa chanson intitulé « Va voter ». Le fait, pour lui, d'avoir encouragé les jeunes à travers cette chanson à aller voter sera vu comme une trahison. Pour ses détracteurs, l'affaire est entendue : le rappeur a été « acheté » par un pouvoir qu'hier encore, il tenait pour « juvénocide ». Publiés sur YouTube, ces commentaires de deux humoristes bien connus au Cameroun campent bien les contours de cette perception critique en réaction à la chanson « va voter » :

« Kongossa⁶⁰ me demande : "est-ce que Valsero peut manger la terre⁶¹". Je dis : "mais, Valsero mange la terre que quoi?". Il dit : "le gars qui a dit écoute moi prési [dent], c'est ça ton travail. Si tu ne le fais pas, un autre le fera à ta place". "Ce pays tue les jeunes". Maintenant, Valsero demande aux jeunes d'aller voter en 2011. Il dit : "est-ce qu'il peut manger la terre qu'il n'est pas passé par le Palais des congrès au comité central [...]".

60. Sur le kongossa, se reporter à P. Ondo, « Le "kongossa" politique ou la passion de la rumeur à Libreville. Un mode de participation politique », *Politique africaine*, n° 115, 2009, p. 75-98.

61. L'expression « pouvoir manger la terre » est utilisée ici dans un sens proche de celui de jurer, gage de sincérité et de vérité.

Polyphonies du rap

Je lui ai dit: "il n'a même pas mangé la terre, il nous avait déjà dit qu'il est au comité central". Voilà. Il a rencontré M. le Secrétaire général du R. et le discours a changé. On demande: "est-ce que Valsero va résister lorsque le public saura de quel côté maintenant il place ses intérêts. Point d'interrogation⁶². Que tes enfants – Général – aillent demander à Valsero il est de quel côté maintenant? Il est dans quel camp? Il a pris quel camp? *Na di question dat*. Kongossa me demande je dis mais quand il est allé manger avec le secrétaire du R., *na who don't paid facture*. Qui a payé la facture et qu'est-ce qui s'est passé entre eux? *He don't talk said*, je suis allé manger avec lui. Et du coup, j'ai dit: "mais, comment est-ce que kongossa demande?" Kongossa me dit: "ok, écoute les chansons de Valsero, tu décryptes". Si les jeunes camerounais sont *mboutoukou*, Valsero est un *ndoss* [...]". Valsero nous a dit qu'il a mangé à table – il avait d'abord caché – avec le secrétaire général du R.⁶³ Et qu'il mange ensemble mais il ne prend pas son argent parce qu'il ne bosse pas pour lui. En dehors du secrétaire du R. avec quel autre secrétaire général a-t-il mangé? Écoutez un peu ses chansons encore. « Va voter [...] Même le ton a baissé, il ne crie plus [...]. Il est calme maintenant, il a même censuré un autre titre, il a censuré l'autre⁶⁴ ».

Pour l'essentiel, la rumeur jetait l'opprobre sur le combat du rappeur en le présentant comme un jeune en quête de visibilité ou, pour employer une grammaire locale, de « positionnement ». Si l'on suit de près cette lecture, le titre de Valsero aurait été produit à des fins de distinction et, conséquemment, ne visait, au fond, qu'à contester pour mieux se faire remarquer et « manger sa part ».

Au-delà de cet argument, Valsero souffre aussi du rapport intergénérationnel qui, toujours, renvoie les jeunes à des positions de subordonnés et de subalternes n'ayant pas droit à la parole publique. Il n'est dès lors pas étonnant, comme le montrent certains analystes du rap camerounais, que le rapport « vieux/jeunes » soit le thème favori de nombreux artistes⁶⁵. Il s'agit, ici aussi, de l'illustration d'une manœuvre de « démobilisation » du public du rappeur par les réseaux du pouvoir politique à laquelle s'exposent tous ceux et celles (intellectuels, artistes, humanitaires etc.) qui gagnent en notoriété et essaient d'incarner un discours alternatif dans l'espace public⁶⁶.

Face à cette double sanction que risquent les rappeurs, certains développent des stratégies de contournement communes dans la chanson populaire en Afrique, en jouant les griots des « hommes forts » du régime et

62. Surlignement des auteurs.

63. Sans nommer explicitement la personne, Valsero reconnaît tout de même avoir rencontré un membre du comité central, « General Valsero chez Koppo », *YouTube*, art. cité.

64. « Valsero: le Pr Tchop-Tchop tombe le masque », *Youtube*, art. cité.

65. D. Künzler, « Intergenerational Relations and Cameroonian Rap Music... », p. 767, art. cité. Voir aussi A. Mbembe, *Les jeunes et l'ordre politique en Afrique Noire*, Paris, L'Harmattan, 1985.

66. M. E. Pommerolle, « La démobilisation collective au Cameroun: entre régime postautoritaire et militantisme extraverti », *Critique internationale*, n° 40, 2008, p. 73-94.

autres personnalités perçues comme étant des exemples de succès⁶⁷. De nombreux jeunes chantent ainsi les mérites de Samuel Eto'o, le footballeur camerounais célèbre⁶⁸. Dans le contexte congolais, par exemple, cette pratique s'inscrit dans «une longue histoire de liens étroits entre les artistes populaires et les gens du pouvoir⁶⁹». La mise en procès du rap au Cameroun à travers l'affaire Valsero aura cependant favorisé, chez les rappeurs, un questionnement réflexif.

LA CRITIQUE DE L'INTÉRIEUR : UN RAP EN QUÊTE D'IDENTITÉ ?

Les arguments expliquant la « tiédeur » du rap camerounais oscillent entre trois registres. D'abord, le procès de la scène culturelle ne permettant pas une pleine expression du rap, les rappeurs pointent la mauvaise politique culturelle et la délégitimation du rap par les autorités vieillissantes. Ensuite, vient l'argument d'une quête identitaire. En ce sens, le rap camerounais peinerait à se trouver un style, une langue, voire un caractère original qui le distinguerait de ses expressions « importées » d'Occident et même d'autres pays d'Afrique. Enfin, la question de l'engagement politique et citoyen. Pour certains rappeurs rencontrés, la société aurait des difficultés avec l'engagement politique de certains d'entre eux. Les faits décrits en amont ne suffiraient donc pas, à eux seuls, à expliquer pourquoi le rap a du mal à s'imposer, de façon significative, dans l'espace public camerounais. De l'avis de nombreux rappeurs l'ayant accompagné dans ses fonds baptismaux, dont certains sont encore actifs, bien qu'il soit aujourd'hui mieux accepté qu'à ses débuts, le rap « se cherche encore ». En osant la comparaison avec d'autres univers, le constat qu'ils posent est qu'« il n'est pas au niveau où il devrait être⁷⁰ » : déficit de scènes performatives, faible professionnalisation de la filière, matériel désuet pour pouvoir animer des concerts sont quelques indices de ce malaise⁷¹.

Pour Sadrak, membre du groupe pionnier Negrissim, une des raisons qui éclaire cette régression tient à l'environnement global dans lequel le rap se meut : « C'est à l'image de l'évolution générale du pays, l'art qu'on fait : il naît,

67. J.-M. Manga, *op. cit.*

68. B. W. White, *Rumba Rules. The Politics of Dance Music in Mobutu's Zaire*, Durham/Londres, Duke University Press, 2008, p. 165-194. Sur les enjeux de cette pratique en contexte électoral, lire M.-S. Frère, *Élections et médias en Afrique centrale. Voie des urnes, voix de la paix*, Paris, Karthala/Institut Panos, 2009, p. 45.

69. B. W. White, « Pour l'amour du pays : générations et genres à Kinshasa, R. D. Congo », in M. Gomez-Perez et M.-N. Leblanc (dir.), *L'Afrique des générations. Entre tensions et négociations*, Paris, Karthala, 2012, p. 719.

70. Entretien, Yaoundé, 5 février 2013.

71. Journal de terrain, Yaoundé, 20 août 2015.

Polyphonies du rap

vit dans un contexte politique, social, économique⁷²». Cette réponse trahit un sentiment collectif dominant chez les rappeurs interrogés. Ils sont nombreux à indexer l'incapacité « stratégique » de l'État à penser une politique culturelle qui donne à l'artiste ses lettres de noblesse. « Écoute, le rappeur est un artiste. C'est pas à lui de créer ou d'organiser tout ce qui est autour de lui. Après maintenant, il y a ce qu'on appelle les administrateurs de l'art, ils doivent faire leur travail⁷³ ».

Plus acrimonieux est le commentaire que propose un responsable du Centre culturel camerounais. Pour lui, il est excessif de questionner l'émergence du rap au Cameroun sous l'angle de l'institutionnalisation : « Institutionnalisé, je dirais pas parce que, dans d'autres pays [...], les dirigeants intègrent ce courant de pensée et même l'impact qu'il a auprès des populations pour essayer de contribuer au développement, à l'intégration des jeunes, à la prise en compte des jeunes dans les projets de développement. Au Cameroun, c'est pas encore le cas malgré tous ces efforts⁷⁴ ».

Son diagnostic transcende toutefois le seul champ du rap pour interroger, sous un angle provocateur, le rapport qui structure la relation entre pouvoir et musique :

« Il n'y a pas que le rap. Il y a une vision que le politique a sur la culture de manière générale pour ne pas dire la musique. C'est-à-dire qu'on considère ce secteur comme celui de l'amusement, les gens viennent pour égayer des moments de détente. L'art n'est pas encore véritablement pris en compte comme cela devrait être. Quand vous regardez bien, vous verrez que tous les pays qui ont intégré la culture comme un facteur de développement sont largement au-devant du Cameroun sur le plan économique et même des mentalités des populations, c'est pas simplement un problème du rap ; et comme je l'ai dit, nous sommes dirigés par des octa, des sexagénaires qui eux, ont grandi avec une autre culture. Peut-être il n'y avait pas encore le rap, ils continuent encore à considérer peut-être les rappeurs comme des voyous pour la plupart⁷⁵ ».

La difficulté du rap à réaliser une percée significative doit ainsi être mise en dialogue avec la vision d'ensemble des pouvoirs publics au Cameroun concernant la culture en général⁷⁶ et, tout particulièrement, la musique⁷⁷.

72. Entretien, Yaoundé, 19 août 2015.

73. Entretien, Yaoundé, 18 août 2015.

74. Entretien, Yaoundé, 20 août 2015.

75. Entretien, Yaoundé, 20 août 2015.

76. P. Nganang et Scène d'Ebène (T. Mefe et Y. Mbogo) (dir.), « Cameroun: la culture sacrifiée », art. cité.

77. L. Manga, « Musique et politique au Cameroun. Chronique d'une stérilisation larvée », *Enjeux*, n° 20, 2004, p. 10-12.

C'est un domaine négligé, jugé peu digne d'intérêt pour le régime et qui alimente régulièrement la chronique médiatique. Ce que dénonce notre interlocuteur, c'est le déficit de considération que le pouvoir a pour la musique et la manière avec laquelle cela rejaillit sur le traitement des artistes. En culpabilisant les gestionnaires de la chose culturelle, cette vision déresponsabilise quelque peu les rappeurs. Pourtant, certains pensent que si le rap camerounais bégaie, c'est qu'il n'a pas su affirmer son identité. L'un d'eux affirme :

« Le rap camerounais a pris ce mauvais départ parce que beaucoup pensent qu'ils peuvent réussir dans le hip-hop en imitant les Américains, en faisant du hip-hop comme les Français. Non, qu'est-ce que les Français pouvaient apprendre du Cameroun ? Qu'est-ce que les Américains pouvaient apprendre du Cameroun si on fait comme eux [...]. Le hip-hop camerounais est tout simplement victime de ses propres acteurs, on ne peut pas accuser aujourd'hui l'État, on ne peut pas accuser aujourd'hui les sponsors, non⁷⁸ ».

Cette position est aussi défendue par un promoteur culturel :

« [...] Je ne le trouve pas [le rap] suffisamment riche. Ce que le Nigeria est aujourd'hui dans la musique, quand on faisait « Ça-me-dit Rap », on a commencé à proposer ça aux artistes, à leur dire que votre source d'inspiration est votre... identification. C'est dans votre environnement, c'est dans votre culture. Plus vous vous inspirerez des réalités locales où le jeune, quand vous dites des choses, il se retrouve dans la valorisation de votre culture, vous serez pris en compte, vous serez respectés et vous aurez véritablement construit quelque chose. Beaucoup n'ont pas cru à ce discours-là, c'était toujours le discours du courant universel « le rap c'est une musique universelle, on peut-être Camerounais et rapper comme un Marseillais, un New-Yorkais, un Londonien ». Il n'y a pas une base qui soit véritablement locale, une inspiration locale, le rap sénégalais s'est imposé dans la culture sénégalaise. Bref, c'est à partir des cultures, des réalités locales qu'on parvient à apporter quelque chose dans ce qu'on appelle aujourd'hui la globalisation, la mondialisation. C'est pas simplement de consommer ce que les autres nous imposent, ou nous présentent... Donc le rap camerounais, je... trouve qu'il stagne. Il n'y a pas une recherche musicale, les textes peut-être, mais il n'y a pas une recherche musicale qui va véritablement donner une identité propre, ça n'existe pas⁷⁹ ».

Pour ces acteurs, le rap camerounais a donc longtemps manqué d'originalité⁸⁰. C'est une des raisons qui expliquerait son faible impact dans la société.

78. Entretien, Yaoundé, 5 septembre 2015.

79. Entretien, Yaoundé, 20 août 2015.

80. Un tel constat ne signifie pas qu'il n'y a pas eu, ou qu'il n'y a, des tentatives d'inculturation des réalités locales dans cette musique. Il doit plutôt être pris comme révélateur de ce qu'une masse critique n'a pas encore été produite. Pour un point de vue convergent sur le déficit d'originalité du rap dans le contexte camerounais, lire G. Nitcheu, « Cameroun : rap cherche messie », *Africultures*, n° 21, 1999, p. 33.

Polyphonies du rap

Cette hypothèse, quoique pertinente, est néanmoins insuffisante. Il faut en effet reconnaître que, contrairement à d'autres contextes où, du fait de la présence d'une forte tradition griotique apologétique ou de la proximité avec certains acteurs du pouvoir, le rap, parce que tranchant avec une manière de faire, a pu rapidement séduire par son positionnement critique. Dans le cas camerounais, il existait déjà, longtemps avant l'avènement du rap⁸¹, une forte tradition de contestation chantée par d'autres genres musicaux⁸². Par conséquent, une des faiblesses du rap camerounais à s'imposer pourrait donc s'expliquer par le fait que, dans leur immense majorité, les rappeurs n'ont pas suffisamment incarné la ligne dure du rap, de façon à pouvoir exister durablement dans la conscience collective. Et ce qui rend Valsero singulier, c'est qu'en réalité, avec lui, on assiste à une vraie percée du rap politique au Cameroun, ainsi que le reconnaissent plusieurs artistes. Or, ce que rapper signifie, est loin de faire consensus chez les rappeurs. À titre d'illustration, l'un d'eux reconnaît :

« Le rap c'est le miroir, dénoncer, balader le miroir dans les rues, dans la politique, dans l'économie dans notre vie quotidienne, dans la spiritualité; pour moi le rap c'est pas la danse; le rap c'est pas les boîtes de nuit, le rap c'est l'éveil de conscience, le rap c'est la conscientisation, le rap c'est le repositionnement de la société par rapport à un vent donné, le rap apporte un vent de révolution parce que l'Afrique a besoin de sa propre révolution, le rap c'est dire non, là où il faut dire non, dire oui, là il faut dire oui; pour moi le rap c'est ça. Voici le moment que le rap doit se lever pour traiter, par exemple, le problème social que nous avons au Cameroun, le problème d'énergie; pourquoi avec tous ces biens que nous avons en Afrique, pourquoi l'Afrique est pauvre? Pourquoi avec tous ce que nous avons en Afrique, pourquoi tant d'immigration pour aller chercher l'aisance ailleurs, alors que nous avons toutes les matières premières, que nous pouvons tout simplement faire jeu égal avec l'Occident? Pourquoi nous avons des dirigeants à la solde de l'Occident? Le rap dénonce cela. Le rap c'est pas une musique de femmelettes, de gens qui débarquent du jour au lendemain qui viennent se la jouer à la *baby love*. C'est pas ça le rap⁸³ ».

Un autre, lui emboîtant le pas, revendique une ligne politique souple :

« [...] rapper, c'était un bouclier d'abord. Très jeune, c'était un bouclier pour me défendre parce que c'est tout ce que j'avais. Au lycée, c'était un moyen pour moi de m'affirmer. Vous savez au lycée, il y avait des jeunes qui avaient de belles baskets et nous qui venions de familles pas très aisées, on n'avait pas de baskets; alors qu'est-ce qu'il fallait faire pour

81. A. Nguéfak, *La chanson populaire...*, op. cit., p. 10-12.

82. D. Künzler, « Intergenerational Relations... », art. cité p. 769. Voir également L. M. Onguene Essono, « La démocratie en chansons... », art. cité. Lire aussi M. E. Owona Nguini, « La controverse... », art. cité.

83. Entretien, Yaoundé, 5 août 2015.

attirer l'attention sur nous? On a commencé à chanter, c'était ça, c'était un peu ça, c'était d'abord un moyen d'exister; un moyen de s'affirmer socialement. Et après c'est devenu une profession, et après c'est devenu un métier, bon voilà⁸⁴».

Certains pensent le rap comme une méditation spirituelle :

«C'est juste exprimer des émotions d'homme donner son point de vue sur ce qu'on voit, la société ordinaire. Je trouve que la vie est remplie d'humour, donc pour moi rapper c'est partagé mes contemplations, mes émotions, et puis, puisqu'on vit quand même dans la société des hommes, donner son point de vue sur comment on voit à un moment donné des actions qu'on peut faire qui peuvent améliorer le cadre de vie⁸⁵».

La scène du rap semble donc partagée entre plusieurs tendances qui caractérisent aussi la quête d'identité constante de ce style né aux États-Unis, mais elle doit s'adapter à un contexte camerounais traversé par des traditions musicales, sociales et politiques très différentes. Si les rappeurs se sont succédé depuis presque trois décennies avec des styles différents, des idéologies et des motivations différenciées, le pouvoir politique, lui, est resté le même. Ce contraste n'est pas neutre pour qui veut avoir une intelligibilité de la manière dont se déploie le rap au Cameroun et plus largement du milieu artistique dans sa relation au politique. Il y a un jeu d'équilibre pour les rappeurs entre le contrôle politique et social d'un côté, et, de l'autre, la dynamique d'un style musical né de la révolte, mais qui a aussi une dimension commerciale et globalisée à laquelle tentent de s'arrimer les artistes locaux.

Cet article tentait d'apporter des éléments d'intelligibilité de l'actualité du rap camerounais en analysant deux principaux points. D'une part, l'espace musical dans lequel il s'est intégré. Le rap s'est vu dans l'obligation de s'inventer une identité tout en devant se légitimer. D'autre part, il doit affronter un contexte sociopolitique frileux vis-à-vis des modalités d'engagement dans l'espace public. En s'inscrivant dans une logique critique du pouvoir pour tenter de semer la «révolution», les rappeurs, qu'exemplifie ici Valsero, s'exposent à une double sanction. D'un côté, la capacité de réaction du pouvoir en place – expert dans des formes de récupération autant que de détournement à défaut de répression –, de l'autre, la critique populaire qui, éprouvée par un pouvoir autoritaire, attend, de ceux qui se désignent comme ses porte-parole, un engagement sans ambiguïtés. En l'occurrence, les rappeurs sont jugés en comparaison avec d'autres artistes non-rappeurs plus critiques et radicalisés,

84. Entretien, Yaoundé, 18 août 2015.

85. *Idem*.

comme Lapiro de Mbanga, qui s'est engagé dans l'opposition politique, a connu des années de prison et est mort en exil. Cette position du rap camerounais révèle une part du rapport complexe existant entre les autorités au pouvoir et le milieu artistique et culturel d'une part, et, d'autre part, l'opinion médiatique et le rap. Le pouvoir laisse s'exprimer les rappeurs, mais sait, par des méthodes conservatrices, déposséder les plus dissidents d'entre eux de leur capacité de nuisance, en jouant de la contamination des torts. Reconnues coupables de corruption, les autorités au pouvoir ne cherchent plus à se refaire une moralité mais, au contraire, à montrer que ceux qui les critiquent sont aussi corrompus qu'elles. En acceptant de discuter et de dialoguer, les rappeurs se trouvent ainsi pris au piège de cette contamination des torts et se retrouvent condamnés à s'expliquer de leurs accointances avec ce pouvoir auprès du public. C'est ce que révèle l'affaire Valsero. Parallèlement, la scène mondialisée (*via* la télévision et le câble) sur laquelle se déploient les rappeurs camerounais ajoute un élément de concurrence sur un marché désormais « global ». Si des opportunités de production et de circulation ouvrent un espace de collaboration transnational qui est, de fait, une ressource, se reconfigurent également des contraintes liées à l'ouverture sur le monde. En ce sens, le poids de la langue reste un frein pour le rap camerounais d'expression francophone. Face au « monstre » nigérian qui accentue l'hégémonie de l'anglais dans le hip-hop africain par exemple, les rappeurs n'ont d'autres choix que d'aligner leur style aux expressions à la mode. Si cette situation rajoute des tensions à la quête identitaire à laquelle faisaient allusion les rappeurs camerounais interviewés dans la dernière partie du texte, elle constitue une revanche pour les rappeurs d'expression anglophone, dans ce pays officiellement bilingue (français-anglais), où les artistes chantant en anglais ont souvent du mal à s'imposer sur la scène nationale. Il pourrait être utile, dans une prochaine réflexion, de mener une ethnographie de ces transformations récentes du milieu du rap, en les resituant dans la dynamique des transformations sociales récentes des contextes africains ■

Patrick Awondo

Université de Yaoundé 1

École normale supérieure de Lyon, Institut français de l'éducation

Jean-Marcellin Manga

Université de Yaoundé 2

Laboratoire d'anthropologie sociale et culturelle (LASC), Université de Liège

Abstract

« Becoming activist rapper ». The Controversial Emergence of Rap in the Cameroonian Public Space

This article attempts to provide an intelligibility of the cameroonian rap from a double reading: on the one hand, by questioning its historicity, that is, its emergence and its roots in the arts and culture; on the other hand, by following the rappers themselves and part of the media criticism in their analysis of rap. This reflection reveals two facts: first, a strong competitive tendering rap on its arrival in Cameroon space by other musical styles. This competition was strong even regarding the expected dimension of critical engagement as an identifying feature of rap, forcing it to legitimize while seeking an identity. Then the Cameroonian rappers face a double process; one from a media opinion suspecting their dealings with the authorities in power viewed as corrupt; the other by the authorities cautious vis-à-vis the critical discourse in public space.