



HAL
open science

”Senegal yewuleen!” Analyse anthropologique du rap à Dakar : liminarité, contestation et culture populaire

Sophie Moulard

► To cite this version:

Sophie Moulard. ”Senegal yewuleen!” Analyse anthropologique du rap à Dakar : liminarité, contestation et culture populaire. Anthropologie sociale et ethnologie. Université Victor Segalen - Bordeaux II, 2008. Français. <NNT : >. <tel-00490805>

HAL Id: tel-00490805

<https://theses.hal.science/tel-00490805v1>

Submitted on 9 Jun 2010

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

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



HAL Authorization

Remerciements

Tout d'abord, je tiens à remercier les rappers, qui sont ceux pour qui, et par qui j'ai eu le désir puis la force de mener à bien ce travail de thèse. Leur énergie communicative m'a insufflé celle de les suivre dans leurs inlassables pérégrinations à travers la ville, de les écouter et d'échanger avec eux, mais aussi de les connaître dans leur vie de tous les jours. Je tiens à remercier très chaleureusement ceux dont j'ai partagé la vie pendant près d'un an et demi : Modou (*Burba Jolof*), dont la famille de Médina rue 35 X 26 m'a toujours accueillie comme si j'étais des leurs, Cheikh Sene (*Keyti*), mon ami, avec qui j'ai passé tellement de jours et de nuits à refaire le monde, et dont la patience dans le travail m'a permis de recueillir des textes et de les traduire le plus précisément possible ; Manou-Emmanuel Diouf (*Lyrical Ceddo*) et Omar Gueye (*Omar Ben Xattap*), qui m'ont ouvert les portes de Thiaroye, et fait découvrir un autre visage de Dakar et de sa banlieue. Omar aussi pour les longues discussions que nous avons eu sur l'islam, et sur la spiritualité en général ; Fifi, la sœur de Manou et *ma grande sœur*, Jo Diouf, leur frère et toute leur famille. Mais aussi Momo et *wa kër*, *Shiff I* et *Chaka*, des *Slam Revolution*, *Gaston*, l'enfant terrible du rap sénégalais, *Abass Abass*, le champion du *free style*, Didier Awadi, mon « voisin » d'Amitié 2, *Omzo*, « l'âme mystérieuse du hip-hop ». Enfin, tous les autres groupes, que j'ai côtoyé, avec qui j'ai travaillé et qui me sont chers, les *Pee Froiss*, *Wa Gëblë*, *Leer Gui*, les *Bideew Bu Bess*, *Daara J.*, les *Nonni Nonne*, *Yatfu*...

Je gardais pour la fin celui qui m'a introduite dans le milieu du rap sénégalais, et qui aura pris une importante toute particulière à mes yeux par la suite, Simon Kouka, aka *Simon*, *bu Bis Bi Clan*, ou *Simon Sénégalais*, depuis qu'il a résidé en France.

D'autres ont également beaucoup compté pour moi, sans pour autant être directement liés au rap : Habib Ndiaye, *sama rak*, et sa maman *Yacine*, d'Amitié 2 ; Michèle Bayo, ma meilleure amie au Sénégal... et pourtant camerounaise ! Daba, la grande sœur de *Keyti*, dont la présence fut toujours si réconfortante et joyeuse. Les amis de Simon, Mbissan et Macoureu, tous ceux *Wa Gueule Tapée*, *Fass*, *Médina*, ainsi que sa famille, ma belle-famille. Abdoulaye Niang, Esther Baker et Ben Herson, qui ont consacré des recherches au rap sénégalais au même moment que moi, et dont l'échange m'a beaucoup apporté.

Mon lien entre la France et le Sénégal : Sandrine et Iba Sene, leur fils Diokel ; les Sénégalais « de » France, Bacary Camara, Tierno Dia, Boubacar Seck, Maurice Dione, qui m'aura fourni une aide précieuse pour la traduction des textes de rap, ainsi que son soutien moral, sans oublier les *99 Pro-G*.

De retour du Sénégal : Alain Ricard, mon directeur de recherche, qui a suivi avec patience et enthousiasme mon long cheminement, mais aussi m'a encouragé sans relâche, Rémi Bordes, pour ses relectures et ses conseils avisés et amicaux, Blaise Michaut (même si je n'ai pas réussi à le convaincre d'aimer le rap !), Géraldine Girard-Fassier, ma fidèle compagne de travail, Christiana Oladini-James, Charles Ouedraogo, Isabelle Martin, Cécile Roy, Laure Betgé-Brezetz, Christian Coulon, Mamadou Diouf, Jean Copans, Vincent Foucher, Jean-François Havard... et bien évidemment ma famille, qui a su attendre que je termine enfin, et ce travail, et cette longue liste de remerciements que je sais incomplète... Pardon à tous ceux que je n'ai pas cités, mais qui sont bien présents dans mon esprit.

Jerediëf waye !

LA RETRANSCRIPTION DES TERMES WOLOF

J'ai choisi d'utiliser les règles de transcription phonétique établies par le Centre de Linguistique Appliquée de l'Université de Dakar (CLAD)¹, dont je reprends ici la présentation de J-F.Havard (2005).

Consonnes

- *c* – *caabi bi* (la clé) : approximativement ce qu'on entend en français dans « **tien** ».
- *j* – *jabar ji* (l'épouse) : approximativement ce qu'on entend en français dans « **dieu** ».
- *ñ* – *ñaw* (coudre) : existe en français dans « **agneau** ».
- *x* – *xalam gi* (la guitare) : correspond à la « jota » espagnole. Il s'écrit « kh » dans l'orthographe coloniale.
- *q* – *àq ji* (la faute) : ce son n'existe pas en français mais il correspond au « qaf » arabe (ق).
- *w* – *woote* (appeler) : correspond au « w » en anglais, comme dans « water ».

Voyelles

- *a* – *lal bi* (le lit) : ce son est plus fermé qu'un « a » français, mais plus ouvert que « ë ».
- *à* – *làkk* (parler une langue, généralement une langue étrangère au wolof) : c'est le son « a » du français.
- *e* – *set* (propre) : c'est le son « è » ou « ê » du français « père » ou « tête ».
- *ë* – *bët bi* (l'œil) : c'est le son « e » du français comme dans « demain ».
- *o* – *gor* (abattre un arbre) : c'est le son « o » ouvert de « pomme ».

¹ La plupart de ces exemples ont été empruntés à l'ouvrage de J.-F. Werner, *Marges, sexe et drogues à Dakar. Enquête ethnographiques*, Paris, Karthala-ORSTOM, 1993, pp. 14-15.

- *ò – jòg* (se lever) : c'est le « o » fermé de « beau » ou « chose ».
- *u – bukki bi* (la hyène) : c'est le son « ou » du français « trou ».

Les sons transcrits par une double lettre

- Les doubles voyelles transcrivent des voyelles longues : *suuf si* (le sol ou le sable).
- Les doubles consonnes transcrivent des consonnes longues : *bakkan bi* (le nez).

Les pluriels sont invariables. Ainsi, j'écrirai « les *Wolof* ».

En revanche, je retiendrai pour certains mots et expressions les formes les plus usuelles de transcription. Ainsi, j'écrirai « Serigne » pour « Serin », « Peul » pour « Pël », « Sérère » pour « Sereer », « Abdoul » pour « Abdul », « Pikine » pour « Pikin »... Enfin, les citations seront retranscrites fidèlement.

INTRODUCTION

Si l'anthropologie contemporaine s'est construite depuis des décennies en tant que discipline scientifique, et repose sur des fondements théoriques ensuite mis à l'épreuve des faits, je dois reconnaître aujourd'hui, avec un certain amusement, que la rencontre avec mon sujet de thèse n'a été possible qu'à la grâce d'un renoncement provisoire à ce principe. Partie sur le terrain sénégalais dans l'optique d'étudier le théâtre sous toutes ses formes dans la capitale dakaroise, je décidai d'en analyser les implications au sein de la société urbaine, autant d'un point de vue politique que culturel. Mais je dus me rendre à l'évidence : le théâtre ne constituait guère plus une forme prisée par les Sénégalais. Pendant un long mois, je rencontrai plusieurs troupes parmi les plus actives de la ville, fréquentai les principaux lieux de création et de représentation théâtrales. Mais seule une élite instruite, fidèle à la programmation du Théâtre Daniel Sorano, ou quelques centaines d'élèves participant aux *nawetaan* chaque été s'y intéressaient peu ou prou, à la différence de l'immense majorité de la population du pays. A cette période, je me passionnai de façon croissante pour les *performing arts* et les *popular culture*, surtout développés dans les pays anglo-saxons, et l'importance qu'accordaient certains anthropologues à ces disciplines me paraissait particulièrement prometteuse sur un plan heuristique. Les travaux fondateurs d'auteurs tels que David Coplan (1992) et Karin Barber (1997) avaient suscité chez moi la conviction que la notion tant galvaudée de « culture populaire » méritait d'être redéfinie, et resituée dans le contexte en ébullition des sociétés africaines contemporaines.

A partir du milieu du XX^e siècle, Georges Balandier avait déjà mis en exergue la nécessité de reconsidérer notre façon de concevoir les sociétés africaines, en faisant le deuil du tenace présumé d'« immuabilité » à laquelle elles étaient associées, dans le sillage de Marcel Griaule. Balandier insiste au contraire sur la pertinence des concepts de « mouvement », et de dynamiques dites « du dedans » et « du dehors » (1971). Il me paraissait donc essentiel de choisir un sujet qui réponde à ces perspectives, qui soit non seulement l'expression de dynamiques au sein de la société urbaine actuelle, mais simultanément qui constitue un véritable enjeu, à la fois pour la population et pour les chercheurs en sciences sociales. Or, nourrie des lectures de Karin Barber (2000) ou de Bernard Müller sur le théâtre populaire au Nigéria, je fus déroutée par le peu d'intérêt que

suscitait le théâtre à Dakar, et restai quelque temps dans l'expectative. Pendant quelques semaines, j'errai dans la ville, sans but précis, dans l'espoir de découvrir un sujet pertinent. Mais je ne soupçonnais pas alors qu'il en existait un, pourtant omniprésent, qui se révélerait aussi riche que complexe au fur et à mesure de mes investigations futures. En concurrence avec des musiques solidement implantées dans la culture sénégalaise, tels que le *mbalax*, la *salsa* ou le *zouk*, le *rap* déferlait sur les ondes, était présent sur toutes les lèvres, celles des jeunes en particulier. Apparu à Dakar à la fin des années quatre-vingt, le rap s'est en effet rapidement imposé comme l'une des musiques les plus populaires de la capitale, instaurant un débat inédit au sein de la population locale. Écouté en alternance avec le rap importé des États-Unis ou de France, le rap sénégalais était au cœur de la vie quotidienne des quartiers que je fréquentais, qu'il s'agisse des zones résidentielles de la SICAP ou des banlieues défavorisées de Pikine et Guédiawaye, situées au Nord-Est de la capitale. Un nombre considérable de jeunes se passionnait pour cette forme locale de rap, l'écoutait avec assiduité et débattait sur la signification de ses textes (*lyrics*) entre amis. Dans la presse, de nombreux articles lui étaient consacrés, lui accordant une importance que je n'aurai jamais pu soupçonner avant de séjourner sur le terrain. Malgré cet engouement, il n'avait pourtant jusqu'alors jamais fait l'objet de monographies ni de recherches exclusives. Deux historiens sénégalais, Mamadou Diouf et Ndiouga Adrien Benga lui ont consacré plusieurs articles, et Jean-François Havard, une partie de sa thèse de doctorat en sciences politiques (2005). Mais l'ampleur de ce sujet, et l'enjeu qu'il représente méritaient assurément que l'on le désigne comme thème central d'un travail de recherche. Ainsi, c'est en quelque sorte le « terrain » qui s'est imposé à moi, et non l'inverse.

Dans un article consacré à la musique urbaine au Sénégal (2002), Ndiouga Adrien Benga explique la négligence dont ont fait preuve les sciences sociales dans le domaine des musiques urbaines par la convergence de plusieurs facteurs : les historiens de l'époque coloniale s'étaient exclusivement attachés à faire l'histoire de l'État, considérant à tort celui-ci comme le seul acteur à prendre en compte. Ceci m'amènera alors à m'intéresser à des approches théoriques sur lesquelles je reviendrai, telles que celles du « politique par le bas » ou d'« objets politiques non identifiés » analysées par Jean-François Bayart (1992). Enfin, dans l'anthropologie ou ethnologie coloniales, l'Africain était assimilé à la ruralité et à la tradition. Comme le remarque à juste titre Jean-François Havard, de nombreux voyageurs et anthropologues ont en effet pu être déçus par le fait que « cette porte d'entrée du continent noir ne correspond pas suffisamment à l'image fantasmée et exotique de l'*Afrique authentique* » (2005 : 24). Il cite à cet égard les exemples de Louis-Ferdinand Céline, d'Alain

Gautier-Walter écrivant que « *Dakar n'est pas l'Afrique* »² ou même, plus étonnant, de Georges Balandier déclarant :

« J'aspirais à l'Afrique comme à une expérience de rupture, à une existence plus frustrée, plus authentique. [...] Je tendais vers la vieille Afrique avec une passion nourrie de réminiscences conradiennes – avec l'illusion que le célèbre Voyage au cœur des ténèbres restait un guide. Je dus d'abord séjourner en ville à Dakar, et par conséquent perdre vite des croyances aussi naïves. Parti, armé d'une technique du dépaysement, je me sentais déçu parce que trop peu dépaycé. Très tôt habitué aux formes extérieures de l'exotisme – et en particulier au spectacle de la foule dakaroise habillée souvent avec somptuosité – je me trouvais en face d'une ville, d'un paysage banalisé où l'écran matériel me semblait estomper l'originalité humaine. Je me trompais, victime de mon impatience. Mais je ne découvris mon erreur que beaucoup plus tard. »

(Balandier, 1957 : 11).

Pourtant, si Balandier reconnut qu'il s'était fourvoyé, peu de chercheurs, jusqu'à une époque relativement récente, ont considéré la ville africaine comme un objet d'études pertinent, au même titre que ses productions culturelles et artistiques. L'anthropologie française a longtemps accusé un important retard dans ce domaine, tandis que l'anthropologie anglo-saxonne, et notamment celle américaine, comptait déjà un grand nombre d'ouvrages consacrés à la ville. Jacques Gutwirth tente d'expliquer ce retard par, d'une part, une urbanisation plus tardive de l'Afrique francophone par rapport à l'Afrique anglophone et, d'autre part, le poids d'une ethnologie qui privilégiait l'étude des sociétés traditionnelles, notamment sous l'influence du structuralisme (1982 : 11). Dans ce contexte, déclare Ndiouga Adrien Benga, « travailler sur la musique urbaine permettait de sortir du complexe colonial et de lire le politique autrement ».

Quant au rap sénégalais, ce n'est que depuis quelques années que les universitaires ont réellement commencé à s'y intéresser, souvent incités à le considérer avec égard depuis la veille des élections présidentielles de 2000. Le rôle assez largement reconnu des rappeurs dakarois dans la mobilisation des plus jeunes électeurs, et corrélativement dans la victoire d'Abdoulaye Wade en tant que représentant de la coalition « Sopi » en Mars 2000 promut le mouvement rap au rang d'acteur de la vie politique et sociale de première

² A.Gautier-Walter, « *Dakar n'est pas l'Afrique* », *Afrique noire, terre inconnue*, Paris, Frédéric Chambriand, Coll. "regards sur le monde", 1951 : 11-13.

importance, non seulement aux yeux de la population locale, mais également aux yeux des observateurs internationaux³.

Ainsi, l'étude de l'expression rap au Sénégal comporte plusieurs types d'intérêt, chacun répondant à des problématiques différentes au sein du champ de la recherche en sciences sociales : le premier est que le rap est une forme culturelle urbaine, qui se développe essentiellement dans les villes de grande taille. Il sera alors intéressant de voir quelles sont les raisons de cette prédilection. Ensuite, il est le plus souvent le vecteur d'expression d'une jeunesse sinon stigmatisée, tout au moins négligée, marginalisée. Or, au Sénégal, les jeunes sont confrontés à des sources de frustration multiples ; comme l'écrit Jean-François Havard, « en Afrique, à la différence de celle de ses aînés, cette 'génération de jeunes' n'a pas vécu la fièvre des *Soleils des indépendances*⁴, mais essentiellement ses désillusions » (Havard, 2005 : 12). Ensuite, de façon plus durable encore, il existe traditionnellement une hiérarchisation d'ordre générationnel qui maintient les plus jeunes dans un statut de soumission, sous tutelle des aînés. Enfin, cette classe d'âge se trouve être celle la plus frappée par la crise, la paupérisation de la société, et par conséquent, non contents d'être des « cadets », les jeunes sont de surcroît des « cadets sociaux », selon le terme consacré par Jean-François Bayart. Un autre intérêt lié à l'étude du rap sénégalais est de dégager le caractère éminemment dynamique des cultures populaires sur le continent africain aujourd'hui. Après avoir redéfini celles-ci, il sera intéressant d'observer la richesse de leurs implications sur les plans politique, religieux, linguistique, mais aussi de comprendre les modalités et les enjeux des réseaux de circulation au sein de ce que Paul Gilroy a qualifié de *Black Atlantic*, ou « Atlantique noir ». Sur ce dernier point, j'insisterai sur le caractère particulièrement pertinent de l'exemple du rap, d'ailleurs traité par Paul Gilroy dans son ouvrage, puisqu'il constitue une forme qui a émergé aux Etats-Unis, dans le sillage d'une tradition orale afro-américaine déjà riche de formes musicales telles que le *gospel*, le *blues* ou le *jazz*, mais qui s'est ensuite exportée aux quatre coins de la planète. En Afrique, Dakar représente une ville de premier plan pour le rap, en termes de production musicale et d'audience, peut-être même la première si l'on en croit certains chroniqueurs. En réalité, il est difficile de définir précisément le nombre de groupes existant sur Dakar, de même que de fournir des statistiques exactes sur son public. Mais il est certain que le nombre souvent avancé de 1 500 groupes ou *crews* paraît tout à fait raisonnable étant donné l'engouement spectaculaire que le rap suscite chez les jeunes Dakarais. Ces

³ En témoignent les nombreux articles qui lui sont consacrés dans la presse française : Libération, Le Monde, Art Press, Le courrier international, etc. (se référer à la bibliographie).

⁴ Référence au roman d'A. Kourouma, *Les soleils des indépendances*, Paris, Le Seuil, 1995 (1970).

divers centres d'intérêt que l'étude du rap sénégalais permet d'aborder m'amènera à considérer différentes approches, inspirées de champs théoriques tels que ceux de l'anthropologie urbaine, de la jeunesse, ceux des mouvements sociaux et du « politique par le bas », de l'anthropologie dynamiste de Balandier mais aussi et surtout des *Popular Culture* et des *Performing Arts*. Par ailleurs, les fortes imbrications du rap dans la vie religieuse du pays, et notamment celle des communautés islamiques soufies me conduira à m'intéresser au champ de l'anthropologie religieuse. Enfin, j'envisagerai le rap autant comme une forme de musique et de *performance* que comme un exemple de créativité inédite se situant au carrefour de l'écrit et de l'oral, les deux s'interpénétrant de façon originale et codifiée. Mais loin de constituer une juxtaposition de champs, ce projet tend avant tout à mettre en pratique une interdisciplinarité qui ne soit pas seulement inspirée des orientations anthropologiques actuelles, et qui s'avère aussi réellement pertinente dans un cas qui s'apparente à la notion maussienne de « fait social total », même si cette expression a pu être utilisée avec un certain excès, au point qu'on puisse la considérer aujourd'hui comme une « catégorie piégée ». Dans le contexte sénégalais, les interpénétrations des domaines politique, social et religieux ont été maintes fois mis en évidence par des chercheurs tels que Donal Cruise O'Brien, Jean Copans, Christian Coulon ou Mamadou Diouf, mais il est plus rare de rencontrer des études qui ont manifesté l'urgence d'y intégrer les pratiques artistiques et culturelles, *a fortiori* lorsque celles-ci émanent de la fraction de la population la plus jeune. Pour l'heure, je me propose de présenter chacun de ces champs, et plus particulièrement les choix théoriques que j'ai retenus à l'intérieur de ceux-ci. Je passerai plus rapidement sur ceux dont j'ai décidé de parler dans le développement de cette thèse, tandis que je m'attarderai davantage sur les autres, à savoir les champs de l'anthropologie urbaine et de l'anthropologie dynamique, « du politique par le bas », et enfin, celui de plus en plus vaste des *Popular Culture* et des *Performing Arts*.

Depuis la première moitié du vingtième siècle, l'école de Chicago a insisté sur l'urgence d'étudier la vie sociale des grandes villes des Etats-Unis, et si les méthodes qu'elle a élaborées peuvent aujourd'hui paraître contestables à certains égards⁵, elles n'en constituent pas moins l'un des jalons de la sociologie urbaine contemporaine. L'accent que ce courant de recherche porte sur le *fieldwork* (travail de terrain) ou sur la micro-observation, ainsi que son prolongement avec l'interactionisme goffmanien constituent des avancées capitales dans

⁵ Diverses critiques ont pu être formulées, parmi lesquelles j'ai surtout retenu celle concentrée sur la focalisation de cette école sur les pratiques déviantes, la délinquance et le « chaos social ». En effet, si des travaux comme celui de Jean-François Werner sur les marges à Dakar (1993) montrent la pertinence de telles orientations de recherche, il me semble qu'il est également important d'envisager ces domaines d'enquête en sachant y percevoir un ordre sous-jacent, des dynamiques sociales ainsi qu'une créativité culturelle.

l'étude des sociétés en milieu urbain. Dans la première partie, je m'intéresserai d'ailleurs à un ouvrage en particulier, qui, sans véritablement appartenir à cette école, ne s'en trouve pas moins directement placé dans son sillage : «*Street corner society*», de William Foote Whyte (1943). Ensuite, la critique faite à cette école quant à son obsession de l'anomie sociale et du chaos urbain m'amène ainsi à considérer avec d'autant plus d'intérêt l'apport de Georges Balandier et du courant dynamique, pour le renouvellement que cet auteur propose en qui concerne le regard porté sur les sociétés africaines actuelles. Tout d'abord, il en saisit les dynamiques, endogènes et exogènes (1971), mais aussi, il rediscute selon une méthode dialectique les rapports complexes qu'entretiennent les notions d'ordre et de désordre en sciences sociales (1988). Les villes, et à plus forte raison les villes africaines, ne doivent plus être perçues exclusivement en termes de désorganisation ou de crises ; de même, il est réducteur de continuer à ne s'intéresser qu'à ses *structures*, en restant aveugle au foisonnement des créations *intersticielles* qui émergent, en échappant à celles-ci. Devant une telle constatation, Michel Agier (1999) fait sienne la remarque de Michel de Certeau, qui conseille au chercheur de se placer au plus près des « pratiques microbiennes, singulières et plurielles » des citoyens (de Certeau, 1980). En effet, Agier conteste la représentation de la ville comme totalité socio-spatiale, puisque la connaissance de celle-ci dans sa totalité reste inaccessible ; par conséquent, la meilleure approche consiste en l'étude ethnographique d'un milieu d'interconnaissance.

Dans un esprit comparable, Jean-François Bayart a théorisé le changement de regard qu'il préconise sur *le* politique en Afrique ; pour lui, il ne s'agit désormais plus de l'analyser exclusivement en termes de structure et d'Etat, mais également d'observer avec soin ce qu'il nomme « le politique par le bas ». Non pas que cela n'ait jamais été fait auparavant, mais qu'habituellement, «*l'action des groupes sociaux subordonnés reste le plus souvent jaugée au regard d'une définition canonique du politique* ». Il en résulte, dit-il, outre des «*contre-sens sur la nature de ces pratiques sociales (...), l'accent mis sur la domination qui s'exerce à l'encontre des masses, présumées passives ou, tout au moins, impuissantes* » (Bayart, 1981 : 53). Ainsi, dans le cas du rap au Sénégal, cette approche redonne tout son sens à l'étude de la jeunesse urbaine, longtemps négligée par les chercheurs autant que stigmatisée par les politiques⁶, et de la voir enfin comme un acteur de la vie politique à part entière, sans lui refuser plus longtemps son rôle de médiation et de participation au sein de la société civile.

⁶ Je traiterai cette question en début de deuxième partie.

Par ailleurs, je ne saurais présenter mon sujet de recherche sans l'avoir préalablement inscrit dans un courant d'étude que je juge particulièrement propice à son appréhension, aussi bien empirique que théorique : celui centré sur la question des *Popular Culture* et des *Performance Studies*. Ce champ, encore peu connu en France, fleurit depuis déjà une vingtaine d'années dans les pays anglo-saxons ou dans le Nord de l'Europe. Les centres d'*African studies* lui accordent une place de choix, tout en s'orientant de préférence vers des pays de l'Afrique anglophone. Or, il y a de cela quelques années, les anthropologues français se sont aperçus qu'il existait une lacune dans notre vocabulaire pour définir tout ce que l'on appelle « arts vivants », « arts de la scène », « arts du spectacle » ou encore « représentation ». Ces termes, tous très ancrés dans une historicité occidentale quelque peu exclusive, ne permettent pas de désigner l'ensemble des pratiques à travers le monde, dans leur originalité et leur complexité. L'Europe a connu un développement des arts du spectacle qui lui est particulier, et l'emploi de termes qui lui sont appropriés ne s'avère que très partiellement pertinent dans le cas de pratiques inscrites dans d'autres contextes.

De nombreux ouvrages se sont intéressés à des questions aussi diverses que l'existence du « théâtre » en Afrique⁷, les différences de modalités dans les représentations selon les cultures, la notion de public, ou le transfert de pratiques dites traditionnelles et exotiques dans un contexte occidental : « musiques du monde », « théâtre traditionnel »⁸ par exemple. Il serait éminemment intéressant d'étudier ce qui se cache réellement sous le couvert de ces catégories, quels en sont les préjugés, les simplifications ou les référents historiques (comme le passé colonial par exemple), mais ce travail, très vaste, ne saurait trouver sa place dans cette thèse. Je ne fais que l'introduire, dans la mesure où l'appréhension du rap pose le même type de questionnements, et que je ne pourrai véritablement en parler sans y avoir répondu au moins partiellement.

Ainsi, il se trouve que si la recherche française n'a pas fait preuve d'un grand intérêt pour ces problématiques jusqu'à une période assez récente, il existe au contraire un engouement à leur égard de la part de leurs homologues anglo-saxons, hollandais, allemands ou africains notamment. Et leur terme de prédilection, en l'occurrence un anglicisme, est celui de *performance*. Que signifie *performance* dans cette langue? Tout à la fois « interprétation », « représentation », « célébration d'un rite », « pratique scénique », « spectacle », « art vivant », en

⁷ Voir notamment : Ricard Alain. *L'invention du théâtre ; le théâtre et les comédiens en Afrique noire*. Lausanne, l'Age d'homme, 1986. Mais aussi des auteurs tels que Richard Schechner, Peter Brook, Michel Leiris, etc.

⁸ Sur ces questions, il est intéressant de se reporter aux ouvrages de « l'internationale de l'imaginaire » (Maison des cultures du monde/ Babel), qui témoignent d'une volonté de reconsidérer tous ces concepts, et d'en créer de nouveaux à chaque fois que la réalité l'impose.

omettant délibérément les acceptions s'éloignant de ma problématique, telles que celles de « performances sportives » ou « économiques ». Bien évidemment, traduire fidèlement ce terme supposerait que le français dispose d'équivalents sémantiques, ce qui, comme je viens de l'évoquer, n'est pas le cas. Mais la multitude de mots issus de la langue française qui sont nécessaires pour traduire la notion de *performance* montre de façon assez éloquente la polysémie de celle-ci. *Performance* apparaît comme un concept ouvert, et il englobe des réalités différentes pour ne retenir que quelques-uns de leurs dénominateurs communs essentiels : la présentation ou la représentation de personnes humaines d'une « expression », le plus souvent artistique mais pas nécessairement, devant un public, restant à distance ou participant, dans n'importe quel espace-temps. Cela permet de sortir de la définition stricte de l'« art » (donc reconnu comme tel, ce qui pose un autre problème de définition) représenté sur une scène devant un public déterminé dans un lieu conçu à cette fin, qui a souvent payé pour assister au spectacle, et qui restera en position exclusive de spectateur.

Dans le terme *performance*⁹, tous ces sous-entendus s'estompent pour laisser place à une réalité beaucoup plus vaste et complexe. On comprend alors pourquoi dans les années 90 commence à s'imposer une « anthropologie de la performance » dans les rangs de l'anthropologie française, à l'initiative de chercheurs parmi lesquels Michel Agier et Alain Ricard (1997) par exemple. Inspirés par des spécialistes tels que David Coplan (1985), Karin Barber (1997 ; 2000), Johannes Fabian (1990 ; 1991 ; 1996) ou C.A. Waterman (1990), ces auteurs insistent sur l'intérêt de porter notre attention sur des pratiques performatives profondément ancrées dans leur contexte historique et social, dont elles sont souvent à la fois le témoignage, et l'un des vecteurs de transformation. Ces pratiques, qui peuvent se présenter sous des formes très diverses, reflètent l'environnement humain dans lequel elles ont émergé, et sont l'expression d'un discours porté sur la société par les personnes qui la composent. Karin Barber est l'une des premières à avoir mis l'accent sur ces recherches, notamment à travers l'étude du champ Yoruba au Nigéria. Parmi ses publications, on note « *I Could Speak Until Tomorrow* » (1991) ; « *West African Popular Theatre* » (1997, avec Alain Ricard et John

⁹ Le seul obstacle à l'adoption de cet anglicisme est qu'en français, le mot existe et comporte des significations différentes :

1 : « performance » peut signifier un résultat (sportif, économique, ...) ou un exploit, un record.

2 : « Mode d'expression artistique, événement, représentation comportant une part d'improvisation. » d'après le dictionnaire Hachette 1998. En fait, depuis les années 60-70, on parle de « performance » pour évoquer des représentations qui relèvent souvent de l'art contemporain, et qui démontent les canons classiques des arts du spectacle : lieu et moment imprévu, improvisation, public présent de façon fortuite, ...

Collins) ; “*Readings in African Popular Culture*” (1997) ou encore l’un de ses articles, essentiel d’un point de vue heuristique : « *Popular Arts in Africa* »¹⁰, datant de 1987.

Mais revenons-en au domaine français : dans leur ouvrage collectif « *Les arts de la rue dans les sociétés du Sud* » (1997), Michel Agier et Alain Ricard définissent la *performance* comme « *la représentation du texte ou de l’image et sa communication à un public* », avant de préciser que :

« *Ces évènements, ou micro-évènements, deviennent les supports d’un échange symbolique qui fait sens pour les praticiens et les spectateurs, souvent participants. Recueillis sous forme de textes (verbaux ou musicaux), de gestes ou d’images, ces moments demandent à être interprétés comme des formes d’art, que l’usage qui en sera fait en décide ainsi ou non* » (1997 : 7).

Performance ne revêt alors plus le sens restreint qui caractérise des termes tels que « représentation », « spectacle » ou « théâtre ». Elle suppose simplement la rencontre momentanée d’acteurs (ou d’« actants »), et de « public »/ « participants » potentiels en un lieu donné et selon des modalités variables. Là se trouve la seule condition nécessaire pour que l’on puisse parler de *performance*.

La discussion de cette notion ne va pas sans celle de « culture populaire », qui pose des problèmes encore plus importants dans le champ des sciences sociales. Non seulement les tentatives pour la définir ont souvent conduit à une aporie, mais de surcroît, elle ne revêt pas exactement les mêmes significations dans le monde anglophone et celui francophone. Dans ce dernier, l’emploi de « culture populaire » est mis à mal par des contradictions et objections de différentes natures. Pierre Bourdieu, qui s’est interrogé de façon récurrente sur cette question (1983 ; 1987), nous met en garde contre les connotations négatives qui entourent cette notion : elle peut entraîner « *une forme de dévaluation, voire de disqualification du producteur* » (1987 : 178), et être associée au « vulgaire », de façon clairement dépréciative. Elle est aussi étroitement liée à l’existence de classes sociales, et plus précisément à l’idée de luttes de classes, dans un rapport dominants/dominés. Choissant de s’intéresser plus particulièrement à la « langue populaire », et notamment à l’argot, Bourdieu explique que le rapport de forces qui s’instaure enferme la réflexion dans une « *alternative de la résistance et de la soumission* ». Or, adopter un langage qui distingue, en revendiquant « *ce au nom de quoi je suis dominé, est-ce de la résistance ?* » (1987 : 183). Inversement,

¹⁰ Barber Karin. “Popular Arts in Africa” in *African Studies Review*, XXX (3): 1-79, 1987.

remarque-t-il, l'adoption du langage des dominants n'est pas nécessairement synonyme de soumission. Enfin, et ce dernier point est éminemment important à souligner dans le cas du rap sénégalais, « *la résistance se situe sur de tout autres terrains que celui de la culture au sens strict –où elle n'est jamais le fait des plus démunis, comme en témoignent les formes de 'contre-culture', qui, je pourrais le montrer, supposent toujours un certain capital culturel* » (1987 : 184). Nous verrons en effet que les rappers dakarois, même lorsqu'ils appartiennent aux classes les plus pauvres, jouissent presque invariablement d'un niveau d'instruction qui les distingue de leurs pairs. Quant à nier la possibilité d'une résistance dans les expressions culturelles, nous verrons que cette assertion s'avère réfutable ; Michel Foucault a au contraire mis en lumière l'existence de lieux de pouvoir ailleurs que là où l'on les attend, qui prennent la forme de résistances, en faisant pendant aux institutions.

Par ailleurs, l'une des raisons pour lesquelles Jean-François Bayart se montre réticent à adopter l'expression de « culture populaire » est qu'il n'existe pas selon lui de frontière distincte entre la culture du peuple et la culture des élites, encore moins de cloisonnement définitif. « *L'une ne peut être pensée sans l'autre, soit que la culture de l'élite procède d'une appropriation de certains éléments de la culture populaire dans une perspective hégémonique ou à des fins de manipulations politique¹¹, soit que la culture du peuple consiste partiellement en une assimilation de certaines pièces de la culture des élites* » (1992 : 32). Par conséquent, ce que critique Bayart est avant tout la désignation d'une dualité qui, dans le cas présent, trouverait sa source dans les rapports sociaux et politiques. Nous verrons par la suite que la notion de « culture populaire » est également confrontée à d'autres formes de dualisme.

Paul Zumthor s'intéresse lui-aussi aux notions de *folklore*, de *culture populaire* ou encore de *performance* dans son *Introduction à la poésie orale* (1983). Selon lui, ces deux premières notions, dont il analyse les différentes significations et représentations, sont toutes deux caractérisées par leur absence de définition unique, mais au contraire par une étourdissante polysémie, étroitement liée aux contextes très divers de leur expression et de leur utilisation. En ce qui concerne l'adjectif *populaire*, qu'il rattache aux noms de *culture*, de *littérature*, de *poésie* ou encore de *chanson*, il note que « *renvoyant à un critère approximatif d'appartenance, le mot ne conceptualise rien : plutôt qu'une qualité, il signale un point de vue, singulièrement brouillé dans le monde où nous vivons* » (Zumthor, 1983 :

¹¹ Et il cite à ce sujet D.Kushner, *The rise of Turkish nationalism, 1876-1908*, Londres, Franck Cass, 1977 et : L.Hurbon, *Culture et dictature en Haïti. L'imaginaire sous contrôle*, Paris, l'Harmattan, 1979.

22). Il met lui aussi le lecteur en garde contre le grand nombre de présupposés qui s'immiscent subrepticement au cœur des conceptions que l'on peut avoir de celles-ci. Pourtant, s'il s'avère éminemment difficile d'adopter une interprétation unique, le linguiste prétend qu'il s'en dégage une récurrente, que l'on retrouve dans la majeure partie des cas :

« On constate en effet, dit-il, dans la plupart des sociétés (...) ¹², l'existence d'une bipolarité engendrant des tensions entre culture hégémonique et cultures subalternes. Ces dernières exercent une fonction historique forte, celle d'un rêve de désaliénation, de réconciliation de l'homme avec l'homme et avec le monde ; elles donnent sens et valeur à la vie quotidienne (...) » (Zumthor, 1983 : 23).

Selon lui, le clivage qui préexistait depuis l'Antiquité entre les cultures de la *classe dirigeante* et les autres s'accroît considérablement à partir du XVIII^e siècle. Cette dernière observation, qui vient contredire l'opinion de Jean-François Bayart, est celle d'un médiéviste qui s'intéresse essentiellement au contexte européen, et nous serons amenés à discuter cette assertion, en lui apportant une contradiction nourrie par la pensée de Karin Barber.

En ce qui concerne ce dernier auteur, je me référerai à deux textes que je considère comme essentiels : d'une part, son introduction à *Readings in African Popular Culture* (1997), dans laquelle elle propose une approche théorique des textes qui lui sont proposés dans l'ouvrage, et qui s'inscrivent dans des contextes réels, empiriques et singuliers ; d'autre part un article plus ancien intitulé "Popular Arts in Africa", in *The African Studies Review* (30, 3 : 1-78, 105-32), paru en 1987. Or, le premier texte cité, qui pose les jalons d'une anthropologie des cultures populaires en Afrique, expose de façon synthétique les principaux questionnements nécessaires à l'élaboration des fondements de la discipline.

En premier lieu, il s'agit pour Karin Barber, qui reprend en exergue une citation de Kwame Anthony Appiah, de rétablir une certaine vérité en ce qui concerne la réalité quotidienne des sociétés africaines contemporaines. Certes, de profondes crises économiques, sociales et souvent même politiques les traversent de part en part, en les bouleversant de façon éprouvante, mais comme le remarque Appiah,

« (...) Despite the overwhelming reality of economic decline; despite unimaginable poverty; despite wars, malnutrition, disease and political

¹² Et il précise entre parenthèses : "dès qu'elles sont parvenues au stade d'évolution où se constitue un Etat".

instability, African cultural productivity grows apace : popular literatures, oral narrative and poetry, dance, drama, music and visual art all thrive »
(Appiah, 1992 : 157).

Cette créativité, d'une densité remarquable, donne une tout autre dimension à ces sociétés, y compris lorsque celles-ci sont rongées par des problèmes endémiques ou des crises successives. D'un point de vue anthropologique, le regard doit pouvoir se porter au-delà, vers ces personnes en proie à de graves difficultés, mais qui pourtant parviennent à ne pas fonder leur existence exclusivement sur celles-ci ; l'essentiel est ailleurs, dans un désir vital de ressurgir sans cesse d'un contexte de vie hostile, d'exister envers et contre tout. Ce sont ces mêmes expressions, que l'on peut qualifier d'artistiques ou de culturelles, dont parlent Michel Agier et Alain Ricard dans « *Les arts de la rue dans les sociétés du Sud* » (1997). Il semble hasardeux d'essayer d'en donner une définition exacte, tout au moins provisoirement, tellement ces pratiques recouvrent des formes variées, voire hétéroclites. Tandis que l'ouvrage de Ricard et Agier englobe des pratiques très larges, celui dirigé par Karin Barber se focalise délibérément sur l'écrit et l'oral, rassemblant toutes les formes de littérarité envisageables : David Coplan signe une contribution sur les chansons de migrants au Lesotho, C.A. Waterman, Werner Graebner ou Alec J.C. Pongweni s'intéressent à la musique populaire, reconsidérée à chaque fois dans des contextes différents ; Andrew Horn s'intéresse au théâtre sud-africain, tandis que Bisi Adeleye-Fayemi étudie la télévision nigériane, ses fictions et ses représentations. La notion de « culture populaire » éclate en mille morceaux, et ses référents idéologiques ne résistent pas à un tel élargissement sémantique. Cette nouvelle énergie est insufflée par l'ouverture du champ d'étude à de nouveaux contextes d'observation, grâce à l'intérêt désormais porté à des formes autrefois dédaignées¹³.

Il serait toutefois malaisé de mesurer l'ampleur de l'apport heuristique que cette réflexion ne manque pas de représenter sans remonter en arrière, à l'époque encore récente où l'« art africain », sous l'effet d'une vision dualiste quasi hégémonique, subissait une classification systématique entre modèle « traditionnel » et modèle « occidental », sans pouvoir jamais sortir de cette impasse. Ce dualisme, que Karin Barber traduit par les termes de « *traditional* » and « *elite* », ou encore de « *westernized* » ou de « *modern* » (Barber, 1997 : 1), enfermait les pratiques artistiques africaines dans un carcan épistémologique

¹³ Il est d'ailleurs important de se demander si la notion de « culture populaire », à force de s'ouvrir à de nouvelles observations, parfois très hétéroclites, ne risque pas finalement de se vider de son « sens », à force d'en contenir de multiples. Sans être enfermée dans le carcan du concept, cette notion devra donc toutefois être délimitée, même si c'est de façon souple et provisoire.

impropre à l'appréhension de nouvelles formes moins classiques, donc moins facilement définissables. Il devenait alors urgent d'œuvrer à un renouvellement des conceptions intellectuelles, ainsi qu'à la proposition de vocables qui soient véritablement idoines. Ainsi, déplore Karin Barber, les études africanistes feraient constamment le va-et-vient entre le griot mandingue (le traditionnel) et l'œuvre de Wole Soyinka (l'art élitiste et de modèle occidental), sans jamais explorer au-delà de ces sentiers balisés depuis déjà plusieurs décennies.

Karin Barber note en outre un usage récurrent de la *tradition* pour légitimer la *culture moderne*; la première est délibérément rigidifiée, réduite au rang de culture originelle permettant d'authentifier, de garantir des racines à la seconde. Parallèlement, la tendance est de rejeter toute intrusion du moderne dans le traditionnel, ou même dans le populaire. Il en est ainsi de la *musique populaire*, qui compte parmi les productions culturelles les plus étudiées en Afrique, les ethnomusicologues regrettant souvent avec âpreté que ces musiques puissent être ainsi *contaminées* par les musiques occidentales et leur attirail technologique ; tel s'avère être le cas de la *World Music* par exemple, sujette à caution jusqu'à aujourd'hui. En dehors de ces deux grandes tendances, point de salut, du moins jusqu'à assez récemment. Dès que nous nous trouvions en présence d'une pratique culturelle qui échappe à ce dualisme, l'intérêt qui lui était porté restait minime :

« *Since they don't fit the paradigm, they become invisible* ».

(Barber, 1997)

Et ce manque d'intérêt s'étendait au-delà des observateurs occidentaux, puisqu'il était abondamment repris par les institutions africaines, celles des Arts officiels et de l'éducation nationale des pays concernés.

Il est relativement aisé d'expliquer ce dédain des occidentaux par la prééminence de paradigmes tels que celui opposant « art mineur » et « art majeur », « art populaire » (soit traité avec condescendance, soit encensé par les tenants d'une nostalgie souvent teintée de relents passésistes) et « art élitiste » au sein de notre historiographie culturelle ; une autre explication possible selon Karin Barber est que les occidentaux prospères, conscients des dégâts qu'ils ont occasionnés dans le reste du monde, sont envahis par un sentiment de culpabilité qui les conduit à encourager aujourd'hui les Africains à renouer avec leurs propres traditions culturelles, et à résister à la corruption des anciens colonisateurs. Enfin, on peut supposer, avec cet auteur, que ces mêmes occidentaux ont besoin d'un « *Autre* » qui soit,

d'une manière ou d'une autre un « soi-même culturel perdu ». Or, dans ce cas, nous met en garde James Clifford (1988 : 189-214), la notion d'authenticité ne puise pas son origine dans la société observée mais dans l'esprit de l'observateur en mal d'altérité.

Dans cet entremêlement de desseins mal assumés, les Africains créent en dépit de toute considération d'authenticité ou d'invasion culturelle, dans un même élan qui les incitent à produire ce que leur inspire le contexte dans lequel ils évoluent. Jean-François Bayart (*L'Etat en Afrique*, 1993) suggère que l'un des plus vieux arts de l'Afrique est « l'extraversion », une remarquable habileté à absorber de façon créative des matériaux en provenance de l'extérieur pour alimenter ses luttes et ses projets au niveau local. Ainsi, commente Karin Barber, lorsque l'on parle de « rupture cataclysmique », d'aliénation totale, on renonce à comprendre et à étreindre la continuité de l'Histoire africaine. A ce sujet, Mamadou Diawara affirme qu'il n'y a pas d'homogénéisation culturelle en Afrique ; il prend l'exemple de l'aire Mandé, en rappelant que celle-ci a la vieille habitude et la capacité d'absorber les chocs, pour autant que l'on puisse considérer la mondialisation comme en étant un. Jewsiewicki parle quant à lui de « cannibalisation culturelle intellectuelle » africaine de l'Occident, pour traduire ce phénomène récurrent dans l'ensemble des sociétés africaines, selon des modalités et des degrés différents. Le pendant de cette « extraversion » est l'« intraversion », dont parle Jean-François Havard dans sa thèse, et qui servirait à « décrire les processus consistant à réévaluer des éléments culturels autochtones, supposés attester d'une tradition authentique, en les soumettant à des objectifs contemporains » (2005 : 383).

Désormais, il serait utile de présenter succinctement l'expression rap, de voir de quelle manière il s'inscrit dans les champs d'étude que je viens de commenter, ainsi que de la délimiter dans le temps et dans l'espace. Sur ce dernier point, il me paraît intéressant de rapprocher ma recherche de la réflexion que mène Paul Gilroy sur l'idée de *Black Atlantic*. L'expression de *Black Atlantic*, ou « Atlantique Noir » est née de la conjonction de plusieurs facteurs, dont l'un est la critique nécessaire, selon Paul Gilroy, du courant des *cultural studies*. En effet, si celles-ci apportent de nombreuses satisfactions en termes théoriques, elles n'en comportent pas moins certains inconvénients sur lesquels il convient de revenir rapidement : en effet, les *Cultural Studies* britanniques mettent l'accent sur des frontières nationales, ethniques et raciales en matière d'analyse culturelle. Mais ces clivages introduisent de façon pernicieuse l'idée d'un certain cloisonnement, et par là même l'idée d'une hiérarchie entre les cultures, si l'on en croit Gilroy. Réciproquement, la littérature afro-américaine abonde en auteurs enclins à revendiquer un nationalisme et une identité raciale, qui sombrent sur les mêmes écueils que les écrits des auteurs blancs qu'ils fustigent pourtant.

Aussi :

« En opposition avec ces deux approches nationalistes et portées à l'absolutisme ethnique, je voudrais avancer ici une suggestion : les historiens des faits culturels pourraient considérer l'Atlantique comme une unité d'analyse unique et complexe dans leur discussion sur le monde moderne et l'utiliser pour développer une perspective explicitement transnationale et interculturelle » (p.33).

Gilroy reprend l'image d'un Atlantique qu'il juge aussi riche sur le plan symbolique qu'historique, puisque, remarque-t-il, la mer et la vie des marins ont joué un rôle de premier plan dans l'émancipation de la pensée noire. Il cite à ce sujet l'exemple de Frederick Douglass, mais aussi celui de Marcus Garvey, pour qui les bateaux ont été les véhicules d'une liberté vécue et fantasmée. Or, explique-t-il dans le chapitre qu'il consacre aux musiques noires-américaines, métaphoriquement intitulé « les bijoux rapportés de la servitude », ces musiques, dont le rap fait pleinement partie, sont l'expression même de ces réseaux de circulations complexes et incessants qui existent entre les différents continents et cultures. Elles sont des productions caractérisées par un profond syncrétisme culturel :

« elles sont modernes parce qu'elles ont été marquées par les origines hybrides et créoles qu'elles tirent de l'occident, parce qu'elles ont lutté pour échapper à leur statut de marchandise et à la position que celui-ci leur imposait au sein des industries de la culture, et parce qu'elles sont produites par des artistes qui envisagent leur position à l'égard des groupes sociaux – et le rôle médiateur de l'art, entre créativité individuelle et dynamique sociale- à travers le prisme d'une conception de la pratique artistique considérée comme un domaine autonome détaché, de bon ou de mauvais gré, du monde de l'existence quotidienne » (pp.106-107)

Le rap s'inscrit dans ce champ, et Gilroy lui a d'ailleurs consacré un chapitre, toujours dans ce même ouvrage.

A ce stade de la réflexion, il s'avère désormais urgent de définir les termes *rap* et *hip-hop*, et de les distinguer. D'après Philippe Rousselot et Georges Lapassade, le mot rap vient de l'américain *to rap*, c'est à dire « bavarder, raconter n'importe quoi, jacter » (1998 : 9) ; « Certains philologues américains (Chapman, 1987) lui donnent une origine plus argotique, et en font l'abréviation probable de rapide ou de repartee ». Ces deux auteurs en donnent la définition suivante :

« Le rap song, ou rap, c'est la diction, mi-parlée mi-chantée, de textes élaborés, rimés et rythmés, et qui s'étend sur une base musicale produite

par des mixages d'extraits de disques et autres sources sonores »
(Lapassade & Rousselot, 1998 : 9).

Ils qualifient aussi le rap de « *performance de rue* », et si j'émetts des réserves sur le déterminant « de rue », à cause de son ambiguïté, je suis en rechanche attachée à la notion de « performance », que je viens de discuter, et que j'estime la plus appropriée à l'heure actuelle pour parler du rap. Quant'au *hip-hop*, il désigne une culture qui englobe une diversité de pratiques : le *rap*, qui est sa forme chantée, mais aussi des formes picturales, telles que le *graff* ou le *tagg*¹⁴, dansées, avec le *smurf* puis la *breakdance*, sans oublier le style vestimentaire, sur lequel je reviendrai en troisième partie. Dans certains pays, ces expressions occupent une place comparable, mais au Sénégal, il existe au contraire un déséquilibre marqué : certes, à Dakar, le *hip-hop* a d'abord été introduit par la danse (*breakdance*), et par le *graff*, mais rapidement, le rap s'est imposé, à tel point qu'aujourd'hui, les autres formes ne subsistent que de façon marginale. Le rôle que va jouer le rap dans le contexte social, politique et culturel des années 90 explique ce succès, comme nous le verrons dès sa présentation dans la première partie de cette thèse. Enfin, il faut bien remarquer qu'au Sénégal comme ailleurs, le rap est un phénomène presque exclusivement urbain. Or, si le développement de villes de taille secondaire comme Thiès, Saint-Louis ou Kaolack est également propice à l'existence du rap, Dakar est sans conteste la ville où il s'est véritablement épanoui. C'est pourquoi j'ai choisi de me consacrer au terrain que constitue Dakar et sa banlieue en particulier, en renonçant à étudier cette forme d'expression dans d'autres villes, constituant en outre des contextes sociaux différents.

J'ai réalisé mes recherches entre 1999 et 2002, à l'époque où la vie politique sénégalaise était traversée par de profonds bouleversements, notamment avec les élections présidentielles de 2000. Or, le mouvement rap s'est inscrit dans cette dynamique, en jouant un rôle privilégié de mobilisation et de contestation au sein de la jeunesse urbaine. Ainsi, je me suis d'abord demandé si le rap sénégalais, et dakarois en particulier, correspondait à la notion de mouvement social, tel qu'il est défini par la sociologie contemporaine. Il s'agira dans un premier temps d'analyser quelles ont été les conditions d'émergence de ce mouvement, dans un contexte où les jeunes sont réduits à la position de « cadets sociaux » (Bayart), position que je traduis par le concept de *liminarité*, emprunté à l'anthropologue britannique Victor Turner, et qui constituera la trame de la seconde partie de cette thèse. Ensuite, je

¹⁴ Même si l'appartenance du *tagg* à la culture *hip-hop* est discutée.

m'intéresserai aux modalités d'émergence d'une « nouvelle conscience citoyenne », par la participation considérablement accrue de la jeunesse à la vie politique du pays, et par sa traduction dans l'expression inédite d'un discours au sein de la sphère publique. Dans ce cadre, je procéderai à un examen des thèmes abordés par ces discours, et des cibles plus particulièrement visées dans les textes de rap.

Mais l'analyse approfondie du mouvement rap révèle d'autres réalités que celle émergée de la stricte contestation. La troisième partie me permettra ainsi de développer la thèse d'une culture populaire, convoquant tous les domaines de la vie publique et privée. En effet, les pratiques réelles et symboliques des rappeurs traduisent une relecture de l'histoire, de la tradition, des comportements sociaux, aussi bien dans le cadre de la famille, du groupe de rap, que du quartier ou de la confrérie religieuse. Comment se positionnent-ils à l'égard de ces nouvelles configurations sociales, en constante transformation dans le contexte urbain actuel ? Comment parviennent-ils à s'emparer d'une *liminarité* contrainte, vécue douloureusement, pour la réinvestir et recréer un ordre à leur dimension, qui corresponde à leurs aspirations ? Mettant en œuvre des processus complexes d'individualisation et d'émancipation, les rappeurs remettent-ils en question pour autant l'ordre établi ? Quelles sont leurs attitudes, ou leur positionnement idéologique à l'égard des valeurs et de la morale préexistante ? Cette partie s'articulera ainsi autour de plusieurs axes de réflexion, qui tenteront d'apporter des réponses à ces questionnements : je m'intéresserai d'abord à la remise en question des anciens modes de connaissances, et des références historiques ou nationalistes de la période senghorienne. Cette exploration se produit à travers l'élaboration de nouveaux langages, musicaux, discursifs et performatifs, de nouvelles mises en scène des identités collectives et individuelles. Enfin, j'interrogerai la façon dont ils rediscutent l'ordre établi, non pas tellement pour le contester, mais davantage pour se le réapproprier, en l'adaptant à leurs propres conceptions du monde, dans une oscillation permanente entre l'individu et la communauté, l'émancipation et le retour à l'ordre moral, l'enracinement dans le *proche* et le fantasme du *lointain*.

Mais avant d'initier une telle réflexion, il s'avère nécessaire de faire quelques remarques préliminaires sur la façon dont j'ai procédé sur le terrain pour recueillir mes données, sujet sur lequel je reviendrai ensuite plus longuement dans la première partie de cette thèse.

Le recueil des données ethnographiques et leur exploitation :

- La réalisation des entretiens :

La réalisation des entretiens a pris des tournures très différentes selon les cas : leurs modalités étaient variables en fonction des personnes à qui je m'adressais, et de l'étape dont il s'agissait dans le déroulement de mon terrain. Au début, j'avais préparé un questionnaire destiné à réaliser des entretiens semi-directifs. Bien sûr, j'avais l'intention de laisser parler librement les gens interrogés, mais sans pour autant les laisser s'aventurer « hors sujet » trop longtemps. Or, au fur et à mesure, j'ai découvert que le fait de ne pas systématiquement recentrer leur discours sur la thématique initiale me permettait d'obtenir des informations, voire des révélations que ces personnes n'auraient jamais livrées autrement. Ce que l'on pourrait appeler des digressions étaient parfois d'incalculables confidences sur leur vie personnelle, sur leurs perceptions intimes de certains faits, ou encore sur leurs véritables aspirations, une fois la parole libérée de la réserve que peut susciter le cadre formel de l'entretien d'une part, et celui qu'inculque la société sénégalaise à ses membres dès leur plus jeune âge d'autre part.

Pour cette même raison, il était important que les entretiens se fassent de manière individuelle, sans présence d'une tierce personne ; à l'exception de rares entretiens volontairement enregistrés en groupe, la majorité d'entre eux se présentaient sous la forme de « tête-à-tête » entre la personne concernée et moi-même. Passant le plus clair de notre temps en groupe, en famille ou entre amis, je demandais alors à la personne que je souhaitais interroger de me suivre dans un endroit à l'écart du bruit et des oreilles... Si au début, le fait de parler ainsi face à face pouvait lui sembler inhabituel et suscitait chez elle une certaine gêne, les langues finissaient quasiment toujours par se délier et le discours gagnait en concentration, en sincérité et en intensité.

Souvent, nous étions interrompus par des intrusions intempestives, qui témoignaient du manque de compréhension de l'environnement quant au sens de ces entretiens de la part de l'entourage ; mais peu à peu, la personne interrogée s'investissait à tel point dans cet exercice qu'elle exigeait spontanément qu'on nous laisse tranquilles, que personne ne vienne nous déranger pendant la durée de l'enregistrement. Ce n'est qu'à de rares exceptions (et presque toujours lors du premier entretien avec une personne donnée, encore peu convaincue par l'intérêt d'une telle démarche) que mon interlocuteur refusa de respecter ce principe et continua de répondre à toutes les sollicitations extérieures : sa mère entrant dans

la chambre pour lui demander d'aller à la boutique chercher du pain ou des allumettes, un ami venant d'arriver pour lui rendre visite, ou la sonnerie incessante de son téléphone portable. Dans ce cas, il arrivait que je choisisse délibérément de mettre fin à la discussion, pour la remettre à plus tard, à un moment que j'espérais plus propice.

Dans sa thèse, Eric Chauvier met en exergue le problème de la présence, souhaitable ou non, du magnétophone dans la réalisation des enquêtes de terrain (Chauvier, thèse de doctorat, Bordeaux II). Il est assez rare de remettre en question l'utilisation de celui-ci, tant on lui reconnaît d'avantages quant à la précision des éléments qui échappent à la textualité : les silences, l'intonation des voix, les hésitations, les lapsus, sans oublier la préservation du discours, sans quoi celui-ci pourrait facilement être déformé dans l'esprit de l'enquêteur, ne pouvant compter que difficilement sur la fiabilité de sa mémoire pour transcrire fidèlement ce qui a été dit ou observé. Pour pallier à ce problème, Eric Chauvier choisit délibérément de noter le contenu de la conversation dès que celle-ci vient de se clore, en s'isolant pour un moment, dans sa chambre ou ailleurs. Il invoque plusieurs motifs, que nous partageons en grande partie : l'intimité et la spontanéité des échanges verbaux pâtiraient de la présence encombrante et impudique du magnétophone. Ce que l'on appelle « être naturel » devant un magnétophone, c'est se familiariser suffisamment avec cet objet pour s'en accommoder sans trop de gêne lorsque l'on parle, jamais en faire complètement abstraction.

Par ailleurs, notons que certains passages de *La mise en scène de la vie quotidienne* (Tome 1 : La présentation de soi) de Erving Goffman nourrissent de façon remarquable la réflexion sur la « présentation de soi » dans les conversations, qui peuvent aisément être utilisés dans la situation d'un entretien ethnographique. Notamment, ils s'avèrent riches sur un plan heuristique, et suscitent toute une série de questions concernant les modalités de l'entretien et son interprétation ultérieure.

« Il faut s'arrêter à un aspect de la réponse des interlocuteurs. Sachant que l'acteur se présente vraisemblablement sous un jour favorable, ses partenaires peuvent faire deux parts dans ce qu'ils perçoivent de lui : une part composée essentiellement d'assertions verbales, que l'acteur peut facilement manipuler à sa guise, et une part constituée surtout d'expressions indirectes qu'il lui est difficile de contrôler. Ses interlocuteurs peuvent donc utiliser les aspects de son comportement expressif tenus pour incontrôlables afin de vérifier la valeur de ce qu'il communique par les aspects contrôlables »

(Goffman, 1973 : 16).

J'ai ainsi tenu compte des attitudes de mes interlocuteurs, et si je n'en fais pas directement part au lecteur, je me suis efforcée de les intégrer dans l'interprétation que je propose des propos qu'ils m'ont tenus lors des entretiens, ou des nombreuses conversations informelles que j'ai rapportées dans mes carnets de terrain.

L'enregistrement des entretiens se faisait avec un appareil minidisque, la qualité du son, et la longueur de l'enregistrement étant largement supérieures à celles que l'on peut obtenir avec un magnétophone ou un simple dictaphone. Cet appareil a en outre l'avantage d'être peu encombrant, et offre la possibilité de sectionner l'enregistrement en plusieurs parties et de donner à chacune d'entre elles le titre qui nous convient, voire de changer l'ordre de succession de ces parties à notre guise. Par ailleurs, le fait de posséder un « minidisque » me permettait de rendre service aux rappeurs et de pratiquer une observation qui puisse devenir « participante », car j'étais très fréquemment sollicitée pour réaliser des enregistrements de *freestyles* et de concerts, avec un son qui soit de bonne qualité. Ma place était en coulisse ou sur le bord de la scène, avec les artistes et les techniciens, et cette faveur m'a permis d'avoir un autre regard sur ce qui se passait au cours des spectacles.

Le recueil sonore des *freestyles* et des concerts m'est apparu important en tant que témoignage du travail des rappeurs dakarois. Car si cette thèse est destinée à donner une lecture du mouvement hip-hop sénégalais, il pourrait paraître paradoxal que personne à part ceux qui, comme moi, l'ont côtoyé pendant une période plus ou moins longue, ne puisse s'en faire une idée concrète. A quoi ressemble le rap en wolof ? Quelles sont les particularités musicales des sons et des textes du rap, dans ce pays si féru de ce style d'expression ? C'est ainsi que, chaque fois que je disposais de mon appareil au moment où un freestyle commençait, toujours à l'improviste, ou que le groupe avec lequel j'étais à ce moment décidait de se rendre à un concert, j'en profitais pour en faire une copie sonore... du moins au début car je m'aperçus rapidement que la plupart des spectacles n'étaient pas de vrais concerts : les rappeurs font une nette différence entre la pléthore de « podiums »¹⁵ qui se déroulent chaque semaine dans les écoles, collèges et lycées, et les rares concerts qui sont organisés exceptionnellement dans de vraies salles ou en plein air, cette fois avec une sonorisation qui soit digne de ce nom et dans lesquels les rappeurs ont l'opportunité de rapper « *en live* », donnant un spectacle qui ne soit pas un simple pastiche. Le déroulement de ces

¹⁵ « Podium » : le podium est, au Sénégal, un petit spectacle organisé à peu de frais avec de simples enceintes et une chaîne hifi sur laquelle on passe la cassette ou rarement le CD d'un groupe (il s'agit alors le plus souvent de « maquettes », très peu de groupes ayant eu l'opportunité d'enregistrer un album au Sénégal). Les rappeurs montent alors sur une scène de fortune et jouent en « play-back », gesticulant selon la mode hip-hop et mimant leur chanson à défaut de la chanter réellement.

performances revêt un grand intérêt pour moi, dans le cadre d'une étude anthropologique des processus de création et des modalités d'expression du rap à Dakar, c'est pourquoi je choisis délibérément de garder ces descriptions ethnographiques et leur tentative d'interprétation pour le développement de ma thèse, dans la troisième partie.

- Les retranscriptions de textes, et leur traduction.

Une autre partie importante de mon travail d'ethnologue était le recueil des textes de rap, leur transcription à chaque fois que cela m'a été possible, et le plus souvent, leur traduction du wolof au français. Ces textes constituent une matière première indispensable à mon analyse. Les étapes qui précèdent et qui suivent l'écriture sont certes déterminantes et riches de significations, mais si j'en crois les rappeurs, le temps de la création représente le moment crucial de leur vie artistique, celui où l'exaltation est la plus forte. Je dois préciser en écrivant ces lignes que cette déclaration est peut-être due au fait que j'ai choisi de travailler avec des groupes que j'ai jugés particulièrement intéressants en ce qui concerne leurs textes, et que ce critère a inévitablement pris le pas sur d'autres... Ce choix s'explique puisque, si mon approche se veut anthropologique avant tout, elle accorde cependant un intérêt majeur à l'ethnolinguistique d'une part, et aux thèmes abordés par les rappeurs, aux discours que ceux-ci tiennent sur la société sénégalaise d'autre part. Ma problématique est telle que je ne pouvais renoncer à accorder à ces textes une place centrale dans mon analyse.

J'ai donc consacré de longs moments au recueil de paroles de chansons rap, même si j'ai souvent été limitée dans cette entreprise par les rappeurs eux-mêmes : la plupart d'entre eux n'ont le plus souvent ni de copie de leurs textes, ni l'envie de consacrer du temps à des compositions qu'ils ont déjà relégués dans le passé, sitôt le morceau enregistré et diffusé. J'ai été étonnée de constater à quel point ils étaient tournés vers l'avenir, toujours stimulés par de nouvelles idées et inspirations. Ils sont souvent fiers de ce qu'ils ont créé auparavant, sans pour autant se complaire dans sa remémoration.

Certains rappeurs ont cependant témoigné d'une grande patience, et se sont consacrés à la traduction de leurs textes, avec minutie et persévérance. Ainsi, Keyti était capable de passer de longues heures à peser chaque mot, chercher inlassablement lequel était le plus proche de son équivalent en wolof, ou encore à m'expliquer précisément ce qui se cache derrière telle ou telle expression, proverbe ou tournure de phrase. D'autres encore,

comme Omar Ben Xattap, du groupe *BMG 44*, ont montré cette même détermination, mais ils ne représentent cependant qu'une minorité d'entre eux.

Quant'aux autres, il m'était nécessaire de les solliciter avec insistance, de leur fixer plusieurs rendez-vous successifs ou de leur rendre visite de façon impromptue avant d'obtenir ne serait-ce qu'une heure de travail de leur part. Les visites incessantes et le manque d'isolement général entravaient presque systématiquement mes résolutions de départ, et je devais m'adapter à ce rythme de vie peu propice à la concentration et à l'étude. Car je n'avais évidemment aucune raison de m'emporter ou d'exiger quoi que ce soit de leur part. Les efforts qu'ils fournissaient pour moi étaient autant de cadeaux que je ne pouvais qu'accueillir avec reconnaissance. La plupart d'entre eux n'attendaient rien de ma thèse, ils n'en saisissaient pas vraiment l'intérêt ; après s'être enquis de la raison de ma présence ici et avoir découvert avec quelque déception que je n'étais ni productrice ni journaliste, leur seule raison de coopérer avec moi était la sympathie que j'ai réussi à leur inspirer après quelque temps de vie commune, ou dans certains cas, grâce à l'assiduité de rencontres répétées.

Par ailleurs, par fidélité pour les artistes, j'ai renoncé à faire retranscrire ou traduire les textes par d'autres Sénégalais¹⁶, et chaque fois qu'ils n'ont pas eu la patience de le faire par eux-mêmes, j'ai choisi de laisser le texte en suspens. Cela a considérablement réduit le nombre de textes traduits, mais je juge préférable de me limiter à ce nombre de documents dont j'ai pu prendre véritablement connaissance, dans le respect de leur valeur poétique et littéraire, plutôt que de l'étendre artificiellement sans garantie de fiabilité, ce qui constituerait des données difficilement utilisables dans le cadre de l'analyse qui suit. J'ai également rencontré de nombreuses difficultés pour retranscrire les textes en wolof. Beaucoup d'entre eux sont donc traduits en français, sans que je puisse ici présenter leur version originale : en effet, très peu de Sénégalais sont en mesure d'écrire le wolof, et je ne dispose à cette heure que de versions retranscrites phonétiquement. Par la suite, il serait donc éminemment intéressant de les soumettre à des spécialistes capables d'harmoniser leur retranscription¹⁷.

¹⁶ La seule exception est celle de Maurice Dione, doctorant au CEAN, qui m'a aidé à traduire quelques textes supplémentaires.

¹⁷ Or, l'écrivain Boubacar Boris Diop, que j'ai rencontré à Bordeaux, s'est récemment montré sensible à cette nécessité...

I

LE CONTEXTE D'EMERGENCE DU RAP AU SENEGAL

L'étude du rap en Afrique noire, et notamment au Sénégal, n'en était qu'à ses premiers balbutiements lorsque j'ai débuté mon enquête en 1999-2000. Les recherches au niveau local étaient quasi inexistantes, autant dans les départements de sciences sociales que de linguistique ou de science politique. Seul un étudiant en sociologie, Abdoulaye Niang, avait réalisé un travail de maîtrise (2001) à l'université de Saint-Louis, fruit d'un travail de recherche de deux années complètes. Son mémoire, d'une taille importante, révélait l'avantage dont jouissait son auteur concernant la culture et la langue wolof, sans compter sa bonne connaissance du répertoire rap de l'époque. Je le rencontrai et travaillai avec lui à plusieurs reprises, même si des dissentiments d'ordre méthodologique distinguaient nos approches respectives¹⁸. Par ailleurs, quelques étudiants et chercheurs commençaient à mettre en place des projets accordant une place au rap sénégalais, que cela soit de manière périphérique ou centrale. Parmi eux comptaient les historiens Mamadou Diouf¹⁹ et Ndiouga Adrien Benga, mais aussi Pape Alioune Ndao, et son étudiant Mamadou Dramé, ces derniers étant tous deux linguistes à l'université Cheikh Anta Diop de Dakar (UCAD).

Sur le plan international, j'ai rencontré de nombreux étudiants attirés par l'ampleur et le caractère inédit du mouvement hip-hop sénégalais, mais sans s'engager véritablement dans une étude systématique du rap dans ce pays. C'est pourtant ce que déplore *Keyti* de *Rap'adio*, qui craint que l'intérêt suscité à l'extérieur par le rap sénégalais ne soit que passager et relève surtout d'un simple effet de mode. Selon lui, il est essentiel de parvenir à en faire une étude rigoureuse et non partisane. Un jeune New-Yorkais, Ben Herson, en a fait son sujet de maîtrise, avant de s'investir par la suite dans la production d'un album qui rassemblait les rappers qu'il appréciait le plus en 2001-2002. Une autre américaine, une californienne du nom d'Esther Baker, s'y est également intéressée, avant de finalement se tourner vers l'apprentissage de la danse *sabar*, pour enrichir son répertoire en tant que professeur de danse aux Etats-Unis. Enfin, d'autres étudiants y ont consacré des études succinctes ça et là, mais peu s'y sont concentrés exclusivement ; notons toutefois Jean-

¹⁸ Alors qu'il affectionnait tout particulièrement les questionnaires et les QCM, les schémas et les statistiques, je leur préférais les entretiens purement qualitatifs, libres ou semi-directifs, sans oublier un long travail d'observation (qui a duré quatorze mois) partiellement retranscrit sur des cahiers de terrain dans lesquels je rapportais régulièrement le fruit de mes pérégrinations auprès des rappers de Dakar et de sa banlieue.

¹⁹ Depuis le 1^{er} Juillet 2007, Mamadou Diouf exerce à Columbia (New-York), dont il dirige désormais le Centre d'études africaines (Institut of African Studies).

François Havard, qui a soutenu sa thèse de doctorat en science politique à Lille 2 en 2005, et qui a étudié le mouvement *Bul Faale* sous l'angle de la participation politique de la jeunesse sénégalaise. Cette recherche l'a amené à enquêter dans le milieu rap, et notamment auprès des groupes *PBS* et *Rap'Adio*. Enfin, Maurice Dione, doctorant en science politique au CEAN de Bordeaux, ou encore les linguistes du GRAFEC Michèle Auzanneau et Adeline Masson (Paris 5 René Descartes) s'y sont consacrés ponctuellement.

Ce bref inventaire des travaux sur le rap au Sénégal me conduit à faire deux remarques intrinsèquement liées : d'abord, il me permet de mettre en lumière l'intérêt, pour ne pas dire la nécessité de combler une lacune qui serait préjudiciable à la compréhension des cultures juvéniles, ainsi qu'aux modes populaires d'expression du *politique* au cours de ces vingt dernières années au Sénégal. Ensuite, et ce deuxième point découle directement du premier, il me semble indispensable de situer cette étude dans un cadre spatio-temporel qui soit préalablement précisé, afin de définir le contexte d'émergence du rap sénégalais à la fin des années 80. Cette remarque m'incite à adopter une approche diachronique, en m'intéressant à la fois à la vie politique depuis l'indépendance du pays en 1960, et aux mouvements sociaux qui ont précédé l'apparition du rap.

Cette forme d'expression sera elle-même présentée de manière succincte, introduction qui me permettra d'insister sur le fait que ce sujet s'inscrit simultanément dans plusieurs types de localités (Abèles, 2002 : 35), au sein d'une culture que je pourrais qualifier de globalisée, même si je souhaite avant tout mettre l'accent, non sur l'homogénéité du mouvement rap dans le monde, mais sur son aspect à la fois rhizomique et interactif. Le groupe *Daara J.* traduit cette réalité en proposant la métaphore du *boomerang* : le rap est né en Afrique, part en Amérique, puis retourne en Afrique.

Chapitre 1 : Présentation du contexte dakarois

1-1 Présentation de Dakar

En 2001, on estime la population du Sénégal à 9,7 millions d'habitants, mais celle-ci connaît une croissance très rapide et en 2007, elle oscille entre 11 et 12 millions -11 658 000 habitants en 2005. Les Wolofs représentent la part la plus importante, avec 43 % de la population totale. Les Toucouleurs et les Sérères viennent ensuite, puis les Mandingues, les Peuls, les Diolas, les Manjaks et les Mancagnes. Hormis ces communautés locales, de nombreux étrangers sont venus s'installer sur le sol sénégalais, parmi lesquels environ 25 000 Européens (essentiellement des Français), plus de 30 000 Libanais et Syriens (qui ont parfois la nationalité sénégalaise) et de nombreux ressortissants des autres pays d'Afrique de l'Ouest ou centrale (Camerounais, Maliens, ...). En 2005, 51% de la population nationale réside en ville, avec une forte proportion dans la seule capitale de Dakar -2 326 929 habitants en 2000, autour de 3 millions aujourd'hui. Cette macrocéphalie crée un déséquilibre croissant, aux niveaux économique et politique, mais également social et humain.

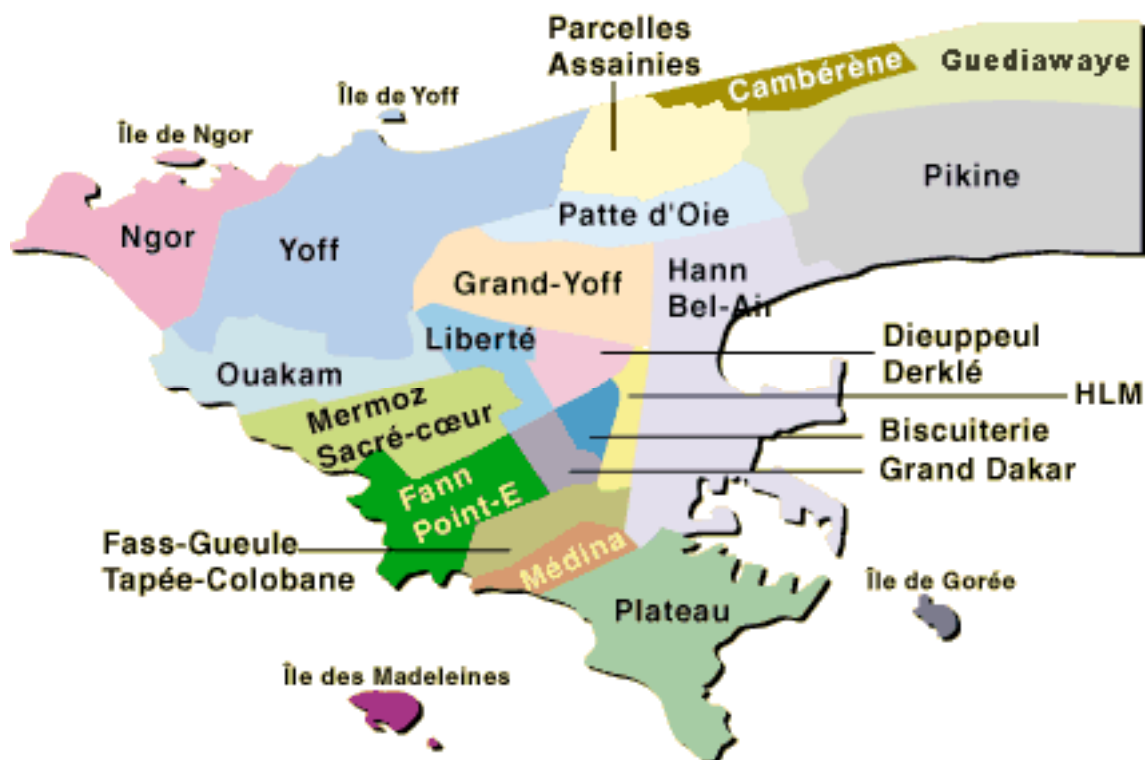
Située sur la presqu'île du Cap Vert, Dakar était à l'origine le territoire des Lébous -appartenant à la branche wolof-, peuple de pêcheurs installés dans cette zone de longue date. Le port fut d'abord créé en 1857 par Pinet-Laprade, ce qui destinait Dakar à devenir l'un des pôles principaux du commerce en Afrique de l'Ouest. La ville fut ensuite fondée en 1862 par le Général Faidherbe, l'administration coloniale ayant passé un accord avec les notables lébous. Rapidement, Dakar prit une ampleur croissante : elle supplanta dès 1903 la ville de Saint-Louis en tant que siège du Gouvernement général de l'Afrique Occidentale Française et se développa économiquement au point de devenir le passage obligé du commerce entre l'Afrique de l'Ouest et la France²⁰.

Deux ans plus tard, en 1864, les Français achetèrent le site « *Bougnoul* » aux Lébous, où ils établirent le centre ville aussi appelé « Plateau », tandis que les Sénégalais, à qui l'on avait initialement attribué le site « *Tound* », furent exclus du centre et s'installèrent finalement à la « *Médina* » ; ce quartier immense est encore aujourd'hui dessiné au cordeau,

²⁰ Aujourd'hui, 90% des activités industrielles du pays sont concentrées à Dakar, qui rassemble aussi la quasi-totalité des activités du secteur tertiaire.

selon des lignes droites perpendiculaires ; ceci constituait la meilleure manière pour les Français de surveiller d'éventuelles rebellions autochtones, mais aussi de confiner l'épidémie de peste qui sévit à cette époque. Comme le remarque Elikia M'Bokolo, « L'Afrique actuelle a hérité, souvent à son corps défendant, d'un réseau urbain et d'un urbanisme directement lié à la logique coloniale » (M'Bokolo, 1992 : 508).

Dakar devint ainsi le centre d'un important réseau colonial : les Français encouragèrent la production massive de l'arachide, qu'ils exportaient ensuite ; le train Dakar-Niger permettait de desservir tous les principaux points de l'intérieur du continent avec l'Europe ; *Médina* connut des extensions avec les quartiers voisins de *Colobane*, *Fass*, *Gueule Tapée*, ... Enfin, cette capitale servait de base navale pour les navires venant du Cap et du Brésil. Ces nombreux contacts avec l'extérieur ont engendré de nombreux flux de populations, européennes et africaines, qui vinrent grossir les rangs de la population dakaroise.



Quartiers de Dakar.

1-2 Contexte linguistique de Dakar.

1-2-1 Le multilinguisme

Cette situation de domination a attiré de façon importante les autres populations du pays, réparties en onze ethnies et parmi lesquelles on compte les Peuls, les Mandingues, les Sérères, les Diolas, les Mancagnes, en faisant de Dakar une ville de près de trois millions d'habitants aujourd'hui. Dakar est aussi un lieu de migration important : des ressortissants des communautés du reste de l'Afrique et d'ailleurs (les Libanais y sont très présents, en tant que commerçants) y sont installés, sans oublier que la population sénégalaise voyage beaucoup et contribue à ce brassage intensif des cultures, d'origine à la fois endogène et exogène. Ces contacts incessants de populations ont pour corollaire un plurilinguisme intense, « laboratoire » à l'intérieur duquel les langues cohabitent dans un jeu de rivalités, d'alternances et d'emprunts.

1-2-2 La prédominance du Wolof comme langue véhiculaire

Ces langues obéissent aussi à une hiérarchisation qui résulte de ce que Louis-Jean Calvet (Calvet, 1994 : 174-175) appelle les politiques linguistiques « in vitro » et « in vivo », deux pratiques distinctes dont procède le « marquage linguistique » de la ville (1994 : 174-75). Tandis que la politique « in vitro », qui résulte des choix faits par les dirigeants, impose le français comme langue officielle, les citoyens pratiquent de façon privilégiée le *wolof* (politique « in vivo »), ainsi érigée au rang de langue véhiculaire dominante à Dakar, malgré une faible valorisation institutionnelle. Le français est toujours considéré comme la langue de l'écrit, qu'il est indispensable de maîtriser dans les administrations et dans l'éducation, tandis que le wolof est relégué au cadre certes beaucoup plus vaste mais aussi plus informel de la vie quotidienne ou commerciale. Il est parlé dans la rue et sur les marchés, a réussi à s'introduire progressivement dans les familles, y compris celles dont aucun membre n'est d'origine *wolof*. Un enfant né à Dakar parlera quasi systématiquement le wolof en première langue, avant même celle de son père ou de sa mère. Dans ce contexte d'homogénéisation, ce n'est que loin

derrière que viennent les autres langues nationales minoritaires²¹, au premier rang desquelles le *Pulaar* (Peul). Elles sont cependant toutes représentées à Dakar, quoique à des degrés différents.

Ainsi, Dakar constitue ainsi un milieu urbain au sein duquel les populations sont plus ou moins contraintes d'adopter une seule langue véhiculaire, condition pour assurer la communication au sein de l'ensemble de la communauté dakaroise. Ce rôle, nous l'avons vu, est dévolu au wolof. Mais de quel wolof s'agit-il exactement ? Est-il identique au « wolof traditionnel » parlé dans les régions wolophones, ou bien a-t-il subi des transformations ? La réponse se trouve indéniablement dans la deuxième alternative. Car le wolof, comme toute langue de communication interethnique, est traversé par diverses dynamiques linguistiques : d'une part les déformations et emprunts issus des locuteurs ayant pour langue maternelle une autre langue nationale (véhicularisation de la langue), d'autre part les changements linguistiques intrinsèques à la langue, comprise dans une perspective historique diachronique, et cette fois liés à la créativité des locuteurs et à leurs initiatives pour adapter la langue aux nouvelles situations qui s'offrent à eux.

De cette double évolution résulte l'émergence d'un « wolof urbain », langue élaborée en ville, « par » et « pour » les citadins. Cette nouvelle langue, en constant mouvement, est ensuite elle-même animée par un double processus que l'on pourrait résumer par une « simplification syntaxique et morphologique », et par une « complexification lexicale »²² : emprunts, « code switching » (alternances de langues), création de néologismes et de termes argotiques, parfois de mots *verlanisés*. Ce sujet sera plus amplement traité au sein de la troisième partie, dans le chapitre consacré à l'approche ethnolinguistique du rap sénégalais.

²¹ Al Pulaar, Sérère, Diola, Mandingue, Mancagne, ...

²² Citons comme exemple les classes nominales, dont Louis-Jean Calvet a observé la réduction (Calvet 1994). La prononciation également a tendance à se simplifier : ainsi le « q » arabe, difficile à prononcer pour certains locuteurs qui ne connaissent pas ce son au préalable, devient « x » ou « kh ». « Tariqa » devient ainsi dans la bouche de nombreux jeunes « tarixa » (voie spirituelle soufie).

Chapitre 2 : Le contexte sociopolitique du Sénégal entre 1960 et 1990

La complexité des échanges culturels et linguistiques sur le territoire dakarois est l'une des données contextuelles qui préfigurent l'émergence du rap sénégalais à la fin des années 80, mais il est également indispensable de rétablir le caractère diachronique de cette dernière, en l'inscrivant dans une évolution des comportements politiques depuis les années 60 jusqu'à nos jours. Cette présentation permettra à la fois de mieux comprendre la période qui nous occupe, celle des années 90 et du début des années 2000, mais aussi d'envisager le succès et l'influence du mouvement rap à Dakar non pas seulement en termes de rupture, mais aussi et surtout d'évolution logique, qui préconise une lecture des événements ou des conduites politiques et identitaires actuelles à la lumière de ceux des décennies précédentes.

2-1 La vie politique et sociale au Sénégal sous les présidences de Senghor (1960-1980) et de Diouf (1980-2000)

2-1-1 De Senghor à Diouf : une succession au sein du PS

Lors du référendum constitutionnel du 28 Septembre 1958, le Sénégal se prononce en faveur d'une évolution vers l'indépendance et dès 1960, le Soudan et le Sénégal y accèdent en effet, avant de se constituer tous deux en « Fédération du Mali ». Pourtant, dès le mois d'Août de cette même année, des divergences les conduisent à se scinder en deux états distincts. Le 25 Août 1960, le Sénégal adopte ainsi une nouvelle constitution qui lui appartienne en propre. Léopold Sédar Senghor devient président de la République d'un régime de type parlementaire, avec Mamadou Dia à la tête du gouvernement.

Un peu plus de deux ans après, au mois de Décembre 1962, Senghor et Dia s'opposèrent sur un problème d'interprétation de la constitution (D. Lavroff, 2002 : 829) et Senghor finit par proposer un référendum qui permettra d'en adopter une nouvelle, qui instaure cette fois un régime présidentiel fort, qui lui assure l'essentiel du contrôle de l'Etat. Le parti au pouvoir, l'Union Progressiste Sénégalaise (UPS), domine alors la vie politique du pays. Par la suite, les diverses réformes constitutionnelles suivront la voie d'un parlementarisme et d'un pluralisme politique accrus, d'une démocratisation progressive. Au moment de l'indépendance et pendant la décennie qui suit, l'existence de plusieurs partis

politiques était juridiquement reconnue mais *de facto*, l'UPS n'avait aucun adversaire réel, et une véritable censure s'exerçait sur les partis les plus subversifs. D'après Lavroff, le plus radical des partis d'opposition fut interdit pour cause d'appel à la violence. En Mars 1976, la révision constitutionnelle permit l'établissement de trois partis correspondant aux trois principales tendances politiques de l'époque : marxiste-léniniste (Parti africain de l'indépendance), socialiste-libérale (Parti Socialiste, qui est la nouvelle dénomination de l'UPS) et libérale (Parti Démocratique Sénégalais). Déjà à la fin des années 70, les principaux représentants de l'intelligentsia de gauche parmi lesquels Cheikh Anta Diop, Mamadou Dia ou Abdoulaye Bathily, ainsi que d'autres militants révolutionnaires moins connus réclamaient avec force le rétablissement d'un vrai multipartisme (Diop & Diouf, p.144). Pourtant, ce n'est qu'à l'accession d'Abdou Diouf au pouvoir en 1981, prenant ainsi prématurément la suite de Léopold Sédar Senghor ayant démissionné avant la fin de son mandat, que la loi de révision constitutionnelle du 6 Mai 1981 supprime toutes les limitations concernant les partis politiques : le pluralisme était enfin acquis.

Ainsi, la première décennie des indépendances a été le théâtre d'affrontements au sein de la classe dirigeante sénégalaise, et fut marquée par d'importantes confrontations entre celle-ci et les partis d'opposition, les syndicats d'étudiants (Diop M-C., 1992) et d'enseignants (Diallo, 1986). L'autoritarisme prononcé du régime de Senghor est à la fois l'une des causes principales et une réponse à des émeutes et des grèves de grande envergure en 1963, puis en 1968-69. Senghor procède à une véritable réorganisation de l'Etat, et à des « tentatives de neutralisation des foyers de refus, de contestation et de dissidence, soit par la répression, soit par la cooptation de certains opposants » (Momar-Coumba Diop et Mamadou Diouf, 1990). Face à la série de grèves menée en Juin 1969 par les employés des banques, de l'Office des Postes et Télécommunications (OPT), de ceux du secteur du pétrole et de ceux de l'Office National pour la Commercialisation et l'Assistance pour le Développement (ONCAD), le premier président de la République sénégalaise instaura un syndicalisme intégré au système politique, de manière à exercer un contrôle accru sur ces forces subversives : en Août 1969, il crée la CNTS, la Confédération Nationale des Travailleurs du Sénégal. C'est ce qui incita Abdoulaye Ly à décrire le système mis en place par Senghor comme « un système politique nouveau qui n'allait laisser survivre aucune force politique ou syndicale en dehors de son sillage » (Ly, 1992 : 319).

Durant la deuxième décennie des indépendances, la dégradation de la situation économique conduit Senghor à avoir recours à des opérations de décompression politique et syndicale, ainsi qu'à des procédures de technocratisation du pouvoir. Ces mesures permettent

l'ascension de jeunes cadres parmi lesquels on trouve Abdou Diouf, nommé Premier Ministre en Février 1970. Parallèlement, Senghor a maintenu une politique clientéliste qui lui assure des soutiens financiers et lui permet de faire fonctionner son système du « soutien mercenaire »²³. Mais le contexte économique sénégalais se dégrade de façon alarmante²⁴, et les mouvements de contestation se font de plus en plus nombreux, les principaux étant ceux à l'initiative des syndicats d'enseignants et d'étudiants.

Le train de vie élevé de l'Etat, en contradiction avec la rapide détérioration de la situation économique, et la défection croissante de certains soutiens traditionnels tels que les dignitaires mourides -qui prennent la défense des paysans contre l'Administration-, conduisent Léopold Sédar Senghor à présenter sa démission, avant même d'attendre la fin de son mandat. Dans son message à la nation du 03 Avril 1980, Senghor reconnaît publiquement que « la fête africaine est finie » (*Le Soleil*, 8 Avril 1980 : 1).

Le bilan de ces vingt années passées au pouvoir témoigne d'une « extension considérable de la sphère d'intervention étatique », notamment avec la création de nombreuses entreprises publiques et parapubliques : « dans le 'socialisme' de Léopold Sedar Senghor, l'Etat était le plus important centre de pouvoir, car étant investi d'un rôle privilégié dans le changement économique » (Diop & Diouf, 1990 : 145). L'idéologie senghorienne s'organisait en trois tableaux : la négritude, la francophonie et le socialisme africain. La transition incarnée par la présidence d'Abdou Diouf se révélera assez différente, répondant à d'autres exigences, à un esprit beaucoup plus technocratique et à une pensée économique d'obédience libérale ; mais ces deux historiens sénégalais reconnaissent cependant à ces présidents successifs un point commun : « une culture de la gestion des conflits sociaux ne reposant pas sur l'usage exclusif de la force et dans une profonde connaissance des sociétés sénégalaises » (Diop & Diouf, 1990 : 147). Nous reviendrons sur cette question importante lorsque nous décrirons les mouvements sociaux de ces dernières décennies, afin de mieux comprendre quelles ont pu être les conditions d'émergence du rap à Dakar et dans les autres grandes villes du Sénégal.

²³ Momar-Coumba Diop et Mamadou Diouf précisent que ces nouvelles dispositions ont également permis de pillar « certaines sociétés nationales comme l'ONCAD, dont le rôle dans la consolidation du système politique de Senghor a été primordial » (Diop & Diouf, 1990 : 142).

²⁴ M-C Diop et M. Diouf expliquent cette situation économique difficile par « la soumission de l'activité économique nationale aux objectifs de pacification sociale et politique du régime, (...) à l'adversité des facteurs naturels (sécheresses de la fin des années 60 et du début des années 70) et aux fluctuations des prix des matières premières sur le marché mondial, notamment les chocs pétroliers » (1990 : 142).

2-1-2 La lente dégradation de la situation socio-économique sous Abdou Diouf.

2-1-2-1 Un régime technocratique et libéral.

Si Abdou Diouf partait avec des handicaps auxquels son prédécesseur échappait²⁵, il a su prouver à ceux qui doutaient de ses capacités de gouverneur qu'il était au contraire un fin stratège, doué d'une grande autorité. Héritant d'un pays plongé dans une crise économique croissante, le nouveau président va engager des réformes que Senghor aurait eu du mal ne serait-ce qu'à envisager, par souci de cohérence avec sa ligne de conduite passée. Diouf va ainsi procéder à une « désenghorisation » de l'Etat. Sur le plan politique, l'idéologie de la *négritude* chère à l'ancien président va être délaissée au profit d'une nouvelle doctrine : le « sursaut national »²⁶.

Cette expression, à la définition très imprécise, repose sur différentes orientations prises par les nouveaux dirigeants. Le caractère présidentiel du régime est renforcé, avec la suppression du poste de Premier ministre –réforme datant de 1984; le contrôle exercé sur les appareils politico-administratifs est resserré. En ce qui concerne les pôles de contestation et les contre-pouvoirs classiques de l'Etat, le président opère des manœuvres efficaces de manière à neutraliser au maximum les forces d'opposition: il réactive les comités d'entreprises créés dans les années 60, dans l'objectif de réduire l'influence des leaders syndicaux, et rééquilibre les relations de l'Etat avec le CNTS (Confédération Nationale des Travailleurs du Sénégal). Pour répondre aux accusations prononcées au sujet de la corruption de l'Etat et des élites dirigeantes, il fait voter (loi du 10 Juillet 1981) une loi contre « l'enrichissement illicite »²⁷. Enfin, Abdou Diouf sait s'assurer la fidélité des chefs de confréries, personnages clés des réseaux clientélistes de l'Etat en milieu rural, ainsi que de personnes du monde politique et économique, en favorisant la création des « groupes de soutien » ; ces nouvelles formes de clientélisme sont constituées par la cooptation de l'élite nationaliste, que le PS éprouvait alors du mal à rallier à sa cause. D'une manière générale, Diouf a recours à des stratégies de négociation et d'achats d'allégeances d'individus et de groupes, pour pallier à une croissante faiblesse de la légitimité de l'Etat. C'est ce que Sandbrook (1985) appelle « le soutien mercenaire ».

²⁵ « Abdou Diouf ne disposait pas du réseau d'alliances avec les notables qui ont rendu opératoire la politique senghorienne : ses relations avec les chefs religieux étaient difficiles et parfois tendues du côté de Touba. (...) Diouf ne disposait ni des talents oratoires ni du charisme de Senghor (...) » Diop et Diouf, 1990 : 147.

²⁶ Cette expression a été utilisée par Abdou Diouf lui-même dans son discours d'investiture du 1^{er} Janvier 1981.

²⁷ Loi qui selon Momar-Coumba Diop et Mamadou Diouf visait surtout à calmer les esprits, et qui sera rapidement oubliée par la suite...

Conjointement à cette longue série de remaniements et d'alliances politiques, le nouveau président initie un vaste mouvement de réformes économiques et sociales, en étroite collaboration avec le FMI et la Banque mondiale. Ces dernières sont menées dans l'idée évidente de rétablir le libéralisme économique. Le soutien financier des bailleurs de fonds lui sont essentiels pour consolider son pouvoir, même si la contrepartie est une perte d'autonomie importante. Momar-Coumba Diop et Mamadou Diouf remarquent que contrairement aux autres pays africains placés sous ajustement structurel, où ont lieu des émeutes urbaines répétées, le pouvoir sénégalais parvient quant à lui à contenir le mécontentement populaire par des procédés dont Senghor ne savait que très peu user à son époque. Diouf renoue en effet avec une certaine idée de « l'Africanité », « vécue et non imaginée », si l'on en croit les propos des dirigeants du PS, rapportés par ces deux auteurs. Le président sait entretenir un rapport privilégié avec la tradition et le folklore historique sénégalais, et notamment celui *wolof*. Il crée un espace libre pour le griot (« l'école nouvelle ») ainsi que le CONAGRISAPAD (Comité national des griots pour le soutien à l'action du président Abdou Diouf) ; il fait la promotion des jeux et des sports traditionnels, réhabilite certaines valeurs dites ancestrales et multiplie les marques de sympathie à l'endroit des marabouts, mourides notamment. Ainsi, si Abdou Diouf aspire à une modernité économique, il confirme cependant son attachement profond à la tradition sénégalaise et à ses alliances coutumières. La conséquence de toutes ces mesures est qu'il réussit à maintenir une stabilité politique remarquable entre 1980 et 1988.

En 1988 cependant, l'échéance des élections de Février amorce un cycle d'instabilité, marqué notamment par les émeutes de fin Février 1988, les conflits frontaliers avec la Mauritanie et la Guinée-Bissau, ainsi qu'un contentieux politique avec la Gambie. Les émeutes urbaines ont pour effet d'aggraver la situation économique et sociale déjà très défavorable. Pendant la campagne électorale, les affrontements se substituent aux débats d'idées et aux programmes présidentiels concrets. Les militants les plus déterminés de l'opposition se heurtent aux forces de l'ordre, déchaînant un flot de violence rarement observé au Sénégal depuis l'indépendance. Le PDS (Parti Démocratique Sénégalais) critique avec virulence le PS, ainsi plongé dans une crise sans précédent ; en 1962-63 et en 1968-69, il avait en effet déjà connu des difficultés préoccupantes, mais qui restent moindres qu'en 1988.

« En 1988, l'amointrissement des possibilités de restructuration politique et les difficultés économiques ont installé le Sénégal dans une période de troubles politiques dont les émeutes de Février n'étaient que la première étape » (Diouf & Diop, 1990 : 157).

Le PDS dénonce la corruption de l'Etat, et son manque d'intérêt avéré pour la population locale. Exprimant dans ses discours les inquiétudes des gens modestes, le parti d'opposition réclamait la baisse des prix des produits de première nécessité. Ainsi, « à plusieurs reprises, ils ont déclaré que le kilogramme de riz, principale denrée consommée au Sénégal, pouvait être vendue à 60 FCFA et non à 120 FCFA » (Diouf & Diop, 1990 : 157). En outre, la régularité des résultats sera fortement remise en question à l'issue du scrutin.

Dans ce climat d'une extrême hostilité, le PS a par conséquent préféré, lui qui n'avait jusqu'alors été que très peu conciliant avec les forces d'opposition, opter pour des solutions négociées des conflits. Au mois de Mars 91, Abdou Diouf mène des opérations politiques de grande envergure. D'une part, il cherche à amadouer les chefs de l'opposition en les intégrant au sein de la structure de l'Etat (Le Soleil, 10 Avril 1991) et encourage également les alliances entre certains syndicats dits autonomes ou même avec la CNTS ; d'autre part, il décide une réforme constitutionnelle : parmi les décisions prises, le poste de Premier ministre -supprimé en 1984- est restauré, et le mandat du président de l'Assemblée nationale est rétabli à 5 ans²⁸ (Le Soleil, 22 Mars 1991). Une réforme du Code électoral est également rendue possible grâce à l'initiative d'Abdou Diouf, qui tient davantage compte des revendications de l'opposition et intègre dans son gouvernement cinq ministres de partis divergents ; parmi eux comptent Abdoulaye Wade, dirigeant du PDS, et Amath Dansokho, secrétaire général du PIT. L'acceptation de ce gouvernement de coalition n'allait pas sans un notable affaiblissement des contre-pouvoirs existants et des possibilités de contestation. Selon M.C. Diop et M. Diouf, l'association du PDS et du PIT au gouvernement « manifeste, très clairement, l'idée que le peuple sénégalais n'est pas encore prêt pour sanctionner par le vote le PS » (1990 : 162).

En 1993, de nouvelles irrégularités dans les élections présidentielles confirment le fait que la fraude électorale fait résolument partie de la culture d'une partie du personnel politique. Malgré la précédente réforme du Code électoral, les partis d'opposition n'ont pas eu la possibilité d'effectuer un contrôle des procédures d'inscription des électeurs, et celui-ci s'est avéré très insuffisant dans les campagnes, ou des « bourrages d'urnes » ont eu lieu en faveur du pouvoir en place. A l'issue du scrutin présidentiel du 21 Février 1993, une virulente polémique a été soulevée, ayant pour conséquence un blocage des résultats, qui ne furent communiqués publiquement que le 13 Mars 1993 : Abdou Diouf menait son adversaire du

²⁸ La motion de censure et la possibilité de dissoudre l'Assemblée nationale sont elles aussi rétablies.

PDS de 58,4% contre 32,03%. En revanche, il a été battu à Dakar. La contestation des résultats a une nouvelle fois entraîné des actes de violence tels que l'incendie de maisons appartenant à des personnalités du PS, ou, pire encore, l'assassinat du vice-président du Conseil constitutionnel. Les conditions du crime demeurent mal éclaircies, même si des accusations officielles ont été dirigées contre le PDS. Finalement, un gouvernement dit « de rassemblement » est formé, qui comprend cinq ministres issus de l'opposition mais qui exclut le PDS en raison des événements qui ont précédés.

Par la suite, l'ensemble des échéances électorales sera accompagné de contestations et de revendications en faveur d'une plus grande transparence dans les scrutins et le décompte des résultats. Lors des élections de Novembre 1996, le bilan est à nouveau très controversé, et les différents partis d'opposition, le PDS en tête, réclament une réforme concernant l'organisation des élections, ainsi que la mise en place d'une Commission Electorale Nationale Indépendante (CENI). Dans les premiers temps, Diouf rechigne à accepter, mais devant la gravité des faits qui l'accablent, sera finalement contraint de trouver un compromis. Car il est important de noter que depuis la libéralisation des ondes dans le pays en 1994, les radios privées exercent elles aussi une pression croissante sur le gouvernement pour le forcer à respecter les règles démocratiques essentielles. En 1996, la radio *Sud FM* a d'ailleurs contrecarré les manœuvres du PS en déclarant que le scrutin avait été une nouvelle fois entaché d'irrégularités.

C'est la raison pour laquelle Abdou Diouf a été contraint de céder, et d'œuvrer à la création de l'ONEL (Observatoire national chargé des élections) pour satisfaire l'opposition. Pourtant, une partie de celle-ci ne fut pas dupe, il s'agissait avant tout pour le Président d'éviter la poursuite des affrontements tout en court-circuitant une demande de CENI²⁹. Ce nouvel arrangement n'empêcha d'ailleurs pas que d'autres problèmes surgissent lors des élections de Mai 1998.

A l'approche de l'an 2000, un gouvernement d'« alliance conflictuelle » ne pouvait plus subsister, et dans ce climat d'intense contestation contre le pouvoir en place, deux partis d'opposition se sont très nettement démarqués des autres : le PDS, dirigé par Abdoulaye Wade, et le « Renouveau Démocratique » mené par Djibo Kâ. Une situation économique alarmante³⁰, des stratégies politiques de maintien au pouvoir dans le mépris des

²⁹ Le parti *Ande Jef* comptait parmi les plus fervents défenseurs d'une CENI, refusant le compromis avantageux pour le PS que constituait l'ONEL.

³⁰ Les plans d'ajustement structurel, la privatisation de l'économie conjugée au désengagement de l'Etat ont conduit à une paupérisation de la population sénégalaise, rurale et urbaine. Enfin, la dévaluation du franc CFA a considérablement aggravé un bilan déjà peu rassurant.

populations et la corruption à peine dissimulée des élites dirigeantes ont fini par avoir raison du PS, ayant perdu toute crédibilité :

« L'ampleur de la crise économique et sociale, le renforcement des mécanismes d'exclusion, l'importance des recompositions politiques en cours, dont l'issue est difficilement prévisible, la dégradation de l'environnement, la crise morale des familles, le chômage et le profond désespoir des jeunes constituent autant de questions qui interpellent la classe dirigeante, de plus en plus rivée sur la gestion à court terme. Il serait peu réaliste de croire qu'à elles seules, les capacités de manœuvre du Président Diouf –qui a fait la démonstration, depuis sa prise de fonction, de sa profonde connaissance des sociétés sénégalaises- pourront continuer à venir à bout de cette situation difficile. » (Diop & Diouf, 1990 : 182).

2-1-2-2 Les Plans d'ajustement structurel

« Au moment de l'indépendance, le Sénégal hérite d'une situation économique relativement bonne », déclare Makhtar Diouf (1992 : 62). Ce n'est que progressivement que la situation se dégrade au cours des décennies suivantes, alors que le pays était considéré comme un exemple de réussite pour les autres pays d'Afrique francophone. Il montrait tous les signes d'une croissance et d'un développement socio-économique durables, et c'est avec une grande déception que les Sénégalais ainsi que les observateurs extérieurs constatèrent les stigmates d'une profonde régression. La situation se dégrade au début des années 70 : vers 71 selon Makhtar Diouf, en 72 selon Adrien Benga (2001 : 169). Durant cette période, le PIB n'augmente pas autant que la consommation nationale, ce qui a des effets néfastes sur l'épargne et les importations (les Sénégalais ne produisent ce qu'ils consomment que pour une très faible part). En 1979, la population consomme 99% du PIB, ce qui constitue un problème majeur pour l'avenir économique du pays.

Ainsi, c'est dans un contexte passablement défavorable qu'est amorcée la politique d'ajustement structurel. Makhtar Diouf précise qu'au début (1979-1980), il n'est pas encore question d'*ajustement structurel* mais simplement d'*ajustement conjoncturel*, *ajustement* remplaçant le terme d'*équilibre* dans le jargon des économistes. Avec ces programmes commence l'intervention du FMI et de la Banque mondiale sur la scène locale, les objectifs invoqués étant « le rétablissement des grands équilibres : stabilité des prix,

équilibre des finances publiques et de la balance des paiements, croissance économique, plein emploi » (Diouf Makhtar, 1994 : 63).

Les premières mesures de redressement sont prises en 1979, avec un Plan de stabilisation d'une durée d'un an. Il est suivi de 1980 à 1985 par un Plan de redressement économique et financier (PREF), qui se donne plusieurs objectifs à moyen terme : stabiliser la situation financière de l'Etat, augmenter l'épargne publique, orienter l'investissement dans les secteurs productifs, réduire l'intervention de l'Etat dans l'économie et restructurer le secteur parapublic. Makhtar Diouf note par exemple la dissolution de l'ONCAD (Office national de coopération et d'assistance au développement), qui employait pourtant un minimum de 5000 personnes³¹. Ce plan est suivi par un autre, appelé Plan d'ajustement économique et financier à moyen et long terme (PAML) de 1985 à 1992. Dans un article d'IMF Survey de Mai 1988, le Sénégal est présenté comme « le bon élève de l'ajustement », mais il est difficile de se satisfaire d'une telle conclusion :

- Tout d'abord, les bons résultats ont été contestés, souvent revus à la baisse par d'autres sources.
- Ensuite, Makhtar Diouf rappelle à juste titre qu'au Sénégal comme dans les autres pays africains, « *la conjoncture économique est surtout tributaire de facteurs exogènes, sans rapport aucun avec les mesures de politique économique (Diouf, 1992 : 258-260). Ici, la croissance économique se maintient à un niveau satisfaisant tant que la pluviométrie est bonne et que les cours de l'arachide et des phosphates ne se détériorent pas trop* » (Diouf, Makhtar, 1994 : 69).
- Enfin, et c'est ce dernier point qui nous intéresse le plus pour comprendre les conditions de vie de la jeunesse dakaroise dans les années qui suivent, les programmes d'ajustement structurel auront eu sur la population sénégalaise des incidences sociales particulièrement néfastes (comme cela s'avère être invariablement le cas, surtout dans les pays les plus déshérités).

La situation de l'emploi, qui était déjà défavorable avant les programmes d'ajustement, va encore se dégrader considérablement avec l'application de ceux-ci. Au milieu des années 80, on estime le nombre de chômeurs à environ 20 % de la population

³¹ Auparavant, L.S. Senghor avait déjà déclaré : « les entreprises publiques à caractère industriel et commercial ainsi que les sociétés d'économie mixte qui persisteront à faire des déficits seront supprimées ou privatisées » in *Afrique Industrie*, 1,1976. Après la dissolution de l'ONCAD, le gouvernement mettra en place une structure plus allégée pour la remplacer.

active. Cette situation s'est beaucoup détériorée à cause du manque de dynamisme du secteur industriel; seul le recrutement dans la fonction publique venait compenser ce phénomène, et a permis d'absorber pendant longtemps les jeunes diplômés qui arrivaient sur le marché de l'emploi. Dans le privé, les entreprises ont procédé à des suppressions d'emplois massives, souvent à cause de leur fermeture ou de leur restructuration. Le secteur social est également cruellement touché (moins de postes de médecins, de dentistes, ...), mais les conséquences les plus graves sont dues aux suppressions d'emplois dans le secteur public. Malgré quelques tentatives avortées de l'Etat pour pallier à ce problème (GOPEC, SONAGA, AGETIP), ces bouleversements sont désastreux sur le plan de l'emploi, et notamment pour les jeunes, diplômés ou non, qui sont les plus fragilisés par cette détérioration.

Conjointement, le pouvoir d'achat des Sénégalais va sensiblement baisser, au point de devenir préoccupant. Le prix des denrées alimentaires de première nécessité comme le riz, l'huile ou le sucre augmente de façon très significative : la hausse survenue en 1979 sur le prix de l'huile est de 22 %, celle sur le sucre de 15 %, tandis que les salaires ne connaissent qu'une faible augmentation de 4,5 %. Ce décalage est accentué par le poids des impôts sur le revenu des ménages, que l'Etat augmente eux aussi. Ainsi, il arrive qu'un travailleur voit son salaire réévalué à la hausse, tout en subissant une baisse de son pouvoir d'achat (du fait de la hausse des impôts).

Le plus alarmant est, comme l'explique Makhtar Diouf, que « *l'incidence marginale nette des mesures d'austérité tombe surtout sur les économiquement faibles : ce sont eux qui supportent pour l'essentiel le coût social de l'ajustement* » (Diouf Makhtar, 1994 : 76). Les partisans des programmes d'ajustement structurel ne se soucient que très peu de cette chute du pouvoir d'achat, considérant que les salaires sont déjà bien assez élevés compte tenu de la faible productivité du travail au Sénégal. Ainsi, ces mesures entraînent une paupérisation de la population, qui ne tarde pas à montrer sa réprobation. Celle-ci prend la forme de manifestations et de grèves multiples qui, malgré quelques améliorations finalement considérées comme insuffisantes, vont par conséquent se pérenniser, voire se durcir pendant plusieurs années.

2-2 Approche diachronique des mouvements sociaux et culturels de la jeunesse dakaroise

2-2-1 Sous Léopold Sedar Senghor

2-2-1-1 La place prépondérante des étudiants dans les mouvements sociaux de la jeunesse sénégalaise sous Senghor

La jeunesse sénégalaise a toujours inspiré aux gouvernements successifs une attitude pour le moins ambivalente, oscillant entre la séduction et la répression. Elle fait ainsi régulièrement l'objet de tentatives de récupération, d'une incitation au clientélisme ou à d'autres formes de corruption ; mais la plupart du temps, elle manifeste une grande volonté d'indépendance, voire même de défiance à l'égard des institutions. Mamadou Diouf a produit un bref historique des mouvements de jeunes au Sénégal (2002), sur une période s'étendant de 1960 jusqu'à aujourd'hui. Et quelle que soit l'orientation qu'aient prise ces mouvements selon les époques et les circonstances, cet auteur remarque qu'il existe une « vitalité de la jeunesse africaine dans le champ politique », et que celle-ci peut être interprétée comme « des signes manifestes de la rupture des sociétés africaines avec les entreprises autoritaires inaugurées par les classes dirigeantes au lendemain des indépendances » (Diouf Mamadou, 2002 : 157). C'est notamment le cas du Sénégal, qui représente incontestablement l'un des meilleurs exemples de cette libéralisation relative des organes publics, des médias et des moyens d'expression en général ; de façon beaucoup plus éloquente en tout cas que l'Afrique décrite par le Camerounais Achille Mbembé dans *Les jeunes et l'ordre politique en Afrique noire* (1985).

Mamadou Diouf ajoute que les problématiques de « la ville » et de « la jeunesse » ont été amenées par une anthropologie postcoloniale qui associe invariablement ces notions aux idées de désordre et d'anomie, de perte de règles et de valeurs morales d'inspiration traditionnelle. Ce n'est que depuis assez récemment que la jeunesse jouit d'une autre perception, se concentrant davantage sur les dynamiques en oeuvre dans les discours qu'elle tient, dans ses actions, mais aussi dans ses facultés d'adaptation ou d'organisation face au contexte défavorable qui l'accable depuis plusieurs décennies. Dans ce contexte, Jean-François Bayart nous invite à parler de « politique par le bas », ce qui permet d'envisager les mouvements de jeunes, ces « cadets sociaux » et générationnels, autrement que sous l'angle

des nationalismes étatiques, des relations à l'Etat et aux institutions, ou de leur position subalterne dans les décisions politiques officielles (Bayart, Mbembé, Toulabor, 1992).

Durant les deux premières décennies de l'indépendance, de 1960 à 1980, le gouvernement ne propose rien de très attractif aux jeunes, élèves ou étudiants, chômeurs ou apprentis du secteur informel, si ce n'est des associations sportives sans grand intérêt. Les jeunes citadins s'investissent alors dans la création et le fonctionnement d'organisations indépendantes, sont souvent impliqués dans un militantisme de gauche, notamment marxiste. Ils se rapprochent ainsi des partis d'opposition, d'abord rares et non autorisés, puis officiels avec l'ouverture démocratique initiée en 1974 sous le gouvernement de Léopold Sédar Senghor. Ce n'est qu'en 1981, avec l'instauration d'un véritable multipartisme lors de l'accession d'Abdou Diouf au pouvoir, que les organisations d'élèves et d'étudiants, jusqu'alors proches des partis d'opposition, s'éloignent progressivement de la politique « stricto sensu » pour se concentrer davantage sur l'amélioration de leurs conditions de vie et d'études.

La permanence des mouvements sociaux menés par la jeunesse sénégalaise est analysée dans un grand nombre d'ouvrages relatant les événements de la période qui suit l'accession du pays à l'indépendance, et ce jusqu'à la période actuelle. Durant les vingt années de présidence de Senghor, les jeunes furent très actifs, à plus forte raison dans les principales villes du Sénégal telles que Dakar, mais aussi Saint-Louis, Thiès, Kaolack, Rufisque ou encore Ziguinchor, en Casamance. Mais la question cruciale est de savoir quels étaient les jeunes mobilisés au sein de ces mouvements, et quelle fraction de l'ensemble de la population jeune cela représentait-il ? Car si les témoignages nous font part de la mobilisation des syndicats d'élèves et d'étudiants, de ceux de jeunes travailleurs, ainsi que de l'activité de la jeunesse militante des partis politiques, nous ne disposons en revanche que de peu d'informations sur la jeunesse dans sa globalité. En effet, la définition de celle-ci comprend également les jeunes déscolarisés et désœuvrés qui viennent grossir les rangs des chômeurs ou des employés précaires, certes bien souvent rejetés en marge de la société, mais qui n'en sont pas moins nombreux. Ces jeunes sont perdus dans le tumulte de la ville, cherchent à subvenir à leurs besoins en ayant pour cela recours à des substituts, des emplois issus du secteur informel, tout en étant condamnés à rester vivre dans leur famille sans aucune ressource personnelle ; à défaut, les plus isolés ou marginalisés survivent grâce à des larcins et autres actes délictueux³². Nous constaterons à cette occasion de quelle façon le rap sénégalais

³² ... Volontiers appelés « petits business » dans leur propre jargon.

est venu offrir la parole à la majorité silencieuse des jeunes n'appartenant à aucune des structures évoquées plus haut, et englobe d'une manière inédite, par son ampleur et par son empreinte, une large proportion de la population jeune, remarquable dans sa diversité socioculturelle.

Pourtant, malgré ces remarques préliminaires qui pourraient avoir pour effet de creuser un fossé entre les mouvements sociaux issus de la jeunesse scolarisée du pays et ceux des autres, exclus de cette minorité « privilégiée », certains auteurs nous permettent de nuancer ce jugement en mettant en exergue le fait que la plupart des mouvements sociaux ont été menés conjointement par ces deux catégories de jeunes, les premiers incitant le plus souvent les seconds à passer à l'action, à se mobiliser à leurs côtés. Tel fut le cas des événements de Mai 68 au Sénégal, qu'Abdoulaye Bathily notamment relate dans un ouvrage intitulé *Mai 68 à Dakar ou la révolte universitaire et la démocratie* (Bathily, 1992). Cet ancien leader étudiant, fortement impliqué dans les manifestations qui se déroulèrent pendant ce mois d'effervescence, insiste sur le fait que si les étudiants, et dans une certaine mesure les élèves du secondaire, ont eu une influence déterminante sur l'importance et la tournure que prirent les événements, les travailleurs et les jeunes des rues de Dakar prirent ensuite le relais avec une rage jusqu'alors jamais observée dans le pays.

2-2-1-2 Les événements de Mai 68 à Dakar

Selon Abdoulaye Bathily, le Mai 68 sénégalais fut « (...) *l'aboutissement logique des transformations subies par le Sénégal au cours de la première décennie de l'indépendance. Le mouvement étudiant de Dakar fut le détonateur de la crise économique, sociale et politique qui secouait alors le pays* » (Bathily, 1992 : 19). D'après cet auteur, les causes de Mai 68 sont multiples et profondes, de telle manière que si le fracas provoqué par les manifestations fut inattendu, le fait qu'il ait pu se produire n'étonna que très peu les observateurs quelque peu avertis de la situation socio-économique du Sénégal. En effet, le pays traversait une période marquée par de graves difficultés d'ordre économique, accompagnée par une explosion sociale de grande envergure. Rappelons-le, l'économie du Sénégal est, depuis la colonisation française, essentiellement tournée vers la culture de l'arachide, ne manquant pas de générer un déséquilibre dangereux pour l'économie nationale. Or, la succession de mauvaises récoltes et la chute des cours provoquée par la suppression de la protection sur le marché français a conduit le monde paysan dans une mauvaise passe :

endettés, souffrant de disette, les *baycatt* (paysans) furent de surcroît persécutés par le gouvernement qui les tenait en partie pour responsables. De son côté, l'industrie ne se portait guère mieux, mais ce que dénoncèrent avant tout les étudiants mobilisés dans les manifestations de Mai 68 était la mainmise de la France sur l'économie sénégalaise : le secteur tertiaire était « la chasse gardée des non-nationaux » (Bathily, 1992 : 22), et les Sénégalais étaient relégués à 80% au domaine pauvre de l'agriculture. L'historien insiste ainsi sur l'accentuation des inégalités sociales, en remarquant que les étrangers (français, libano-syriens au premier plan) s'enrichissaient toujours davantage, tandis que les nationaux les plus déshérités continuaient à s'appauvrir. Le mécontentement grondait de façon croissante, et les sentiments anti-français se propageaient aussi bien dans le monde du travail qu'au sein de l'intelligentsia ou des milieux d'affaires locaux. Cette défiance à l'égard des Français se doublait d'une hostilité envers le gouvernement ; Senghor notamment était largement tenu pour responsable de cette emprise de la France, était perçu comme l'une des principales personnalités oeuvrant pour le maintien de la dépendance du Sénégal face à son ancien colonisateur.

D'autres causes doivent également être invoquées pour mieux comprendre la dégradation de la relative stabilité sociale dont jouissait jusqu'à présent le pays : tout d'abord, la baisse du pouvoir d'achat, accentuée par la paupérisation des populations se réfugiant en ville, pour finalement s'amasser dans des banlieues constituées de quartiers spontanés où règne un chômage endémique. Ensuite, la radicalité des luttes syndicales, pour la plupart menées par l'UNTS, qui réussit à introduire un nombre croissant d'éléments progressistes, voire révolutionnaires ; la corruption avérée de l'élite dirigeante, régulièrement éclaboussée par des scandales politiques et financiers ; enfin l'absence de probité et d'intérêt pour les plus défavorisés de la part de cette même élite. Tous ces facteurs expliquent l'abstention massive des électeurs lors des élections présidentielles et législatives de Février 1968. Enfin, une crise scolaire et universitaire de grande envergure se produisit, servant de déclencheur aux événements de Mai 68. Le rôle de premier plan que ces jeunes ont joué n'est que très peu surprenant si l'on considère que depuis les débuts de l'indépendance, le système éducatif est apparu comme l'un des secteurs les plus réactifs, que le nouvel Etat éprouvait de la peine à contenir. En outre, depuis l'époque coloniale, l'école était considérée comme le principal instrument de promotion sociale (Bathily, 1992 : 35) et jouait un rôle stratégique dans les dynamiques sociales en oeuvre.

« Par ses orientations, ses structures et ses résultats, le système éducatif était profondément inadapté aux réalités du pays et aux aspirations populaires » [Bathily, 1992 : 36].

En l'occurrence, les jeunes diplômés, autrefois insérés dans le secteur tertiaire ou dans la fonction publique, sont désormais en bonne partie privés de l'ascension sociale dont jouissaient leurs prédécesseurs, et la majorité d'entre eux se retrouve par conséquent au chômage. Outre ce problème majeur, celui du manque cruel de moyens alloués à l'enseignement supérieur³³ et du retard accumulé dans l'africanisation des programmes et du personnel engendraient un mécontentement croissant de la population étudiante, de Dakar et de Saint-Louis notamment.

2-2-2 Sous Abdou Diouf

Reprenant à son compte le préjugé selon lequel en ville, la famille subirait de regrettables mutations parmi lesquelles une démission des parents dans l'éducation de leurs enfants, l'Etat prétend se substituer à l'autorité des aînés en se faisant à la fois répressif et moralisateur à l'égard des jeunes. Cette tendance se traduit par une expulsion des marginaux, taxés d'« encombrement humain », et une mise au pas du reste de la jeunesse. Dans un tel contexte, de surcroît très défavorable sur le plan de l'emploi, les jeunes Dakarois s'organisent de diverses manières et cherchent à pallier les défaillances des services publics : face au désengagement de l'Etat dans les hôpitaux, les écoles ou les services de nettoyage, ceux-ci décident de se prendre en main et se font les gardiens d'une moralité d'obédience musulmane: Mamadou Diouf explique par exemple qu'à cette période, des opérations de ratissage et des expéditions punitives avaient régulièrement lieu, destinées à se débarrasser des voleurs, des drogués et des prostituées, autant de marginaux considérés comme nuisant à l'ordre moral de Dakar et de sa banlieue³⁴. L'un des exemples les plus éloquents de cette prise en charge des jeunes par eux-mêmes est la création par la suite couronnée de succès des « Associations culturelles et sportives » ou « ASC », toujours très dynamiques à l'heure actuelle. Celles-ci, grâce à leur forte indépendance, leur refus du clientélisme et l'adoption de logiques nouvelles,

³³ En effet, L.S. Senghor avait décidé d'accorder la priorité à l'enseignement élémentaire, au détriment du secondaire et plus encore du supérieur.

³⁴ Ces actions se déroulaient souvent dans les banlieues de Pikine ou Guédiawaye.

traduisent cette défiance des jeunes à l'égard du gouvernement. Rompant avec un nationalisme étatique orienté sur l'unité du pays, les ASC recentrent leurs activités et leur système de références sur le quartier, espace urbain beaucoup plus restreint, mais qui correspond davantage aux aspirations et aux modes de vie des jeunes citoyens. Nous retrouverons d'ailleurs cette thématique du quartier dans le *Set/Setal* (années 88-90), puis dans le rap (années 90-2000), avec l'instauration de nouvelles pratiques identitaires.

« Les associations culturelles et sportives animent une vie culturelle, sociale et sportive d'une très grande intensité. Elles organisent des opérations d'assainissement, des cours de vacances pour les enfants, etc. Progressivement, suite aux opérations de collecte des ordures (...), les jeunes engagent de plus en plus des épreuves de force contre les pouvoirs et établissements publics (sociétés d'électricité, d'eau et de transport). Certaines de ces associations tentent aujourd'hui des expériences originales de bibliothèques publiques et de centres de formation professionnelle. Une lente évolution à orientation fortement économique se dessine, avec des structures comme les groupements d'intérêt économique (GIE) et les petites et moyennes entreprises (PME), en raison de l'accentuation du chômage des jeunes » (Diouf, 2002 : 160-61)

L'installation d'Abdou Diouf au pouvoir, la mise en place d'une politique d'ajustement structurel qui s'avèrera désastreuse (Diouf Makhtar, 1992) et la crise économique qui l'accompagne va inciter les jeunes, scolarisés ou non, à durcir leur mouvement de protestation, et à multiplier les formes de lutte contre le pouvoir. En 1983, le résultat des élections présidentielles est très contesté, et ne fait qu'attiser un climat de grèves, de manifestations déjà amorcé. Ces mouvements de jeunes savent quelles stratégies développer pour échapper aux manipulations et à la répression : les groupements étudiants³⁵ adoptent une direction tournante ; ils ont régulièrement recours à la presse indépendante pour diffuser leurs opinions contestataires ; une tendance croissante à la confrontation plutôt qu'à la compromission conduira progressivement à ce que l'on nomme « l'année blanche » de 1987-1988, année de paralysie totale du système éducatif sénégalais³⁶. Cette année correspond à une intense période de grèves et de manifestations menées par des jeunes d'autant plus déterminés que s'annonçaient déjà les élections législatives et présidentielles de 1988. Cette extraordinaire vitalité du mouvement a ainsi contraint le gouvernement à négocier

³⁵ Parmi les groupements scolaires, on compte notamment la « Coordination des élèves du Sénégal » ou la « Coordination des étudiants de Dakar », précise Mamadou Diouf dans ce même texte.

³⁶ A l'exception du secteur privé.

avec la jeunesse dakaroise, et à lui accorder certaines choses que n'auraient certainement pas pu obtenir les autres acteurs sociaux³⁷.

2-2-2-1 « Nous allons tout casser pour mieux reconstruire »...³⁸

De violentes émeutes ont eu lieu avant, pendant et dans les jours qui suivirent les élections présidentielles de 1988, menées essentiellement par de jeunes citadins, scolarisés ou marginaux, qui se sont joints au mouvement du *Sopi*³⁹, sans pour autant être « récupérés » par celui-ci, précise Mamadou Diouf. Cette violence⁴⁰, qui peut paraître surprenante, signifie sans aucun doute que les jeunes refusent de jouer le jeu des élites dirigeantes, selon lequel l'ascension sociale et l'obtention de faveurs dépendent du respect de règles clientélistes. Ils réclament ainsi l'immédiateté, et la remise en question radicale des modes d'action politique.

« La stabilité de la configuration politique, combinée à la reconduction sans dommage pour le régime politique des programmes d'ajustement structurel, détourne définitivement certains acteurs politiques vers des chemins de traverse, des voies obliques, pour prendre la parole, une parole réfractaire à la sociabilité postcoloniale et à ses logiques de compromis et compromissions »⁴¹.

Cette année de protestation se conclut par un échec puisque Abdou Diouf est finalement réélu, mais Jean-François Havard remarque que son impact n'en est pas moins important sur le plan symbolique. L'« année blanche » reste en effet présente dans tous les esprits et a joué un rôle prépondérant en tant que « mémoire collective et stratification de l'imaginaire politique de la jeunesse » (Havard, 2005 : 190).

³⁷ Lors de mes enquêtes, mes interlocuteurs, et notamment Didier Awadi, se sont étonnés de cette tolérance particulière accordée aux rappers (qui représentent une grande partie de la jeunesse) par rapport à toutes autres personnes contestataires à l'égard du gouvernement, tels que les journalistes par exemple. Nous tenterons d'analyser cette relation ambiguë des jeunes rappers à l'Etat dans la II^e partie.

³⁸ Phrase d'un lycéen de 17 ans, lors des émeutes urbaines dites « du Sopi » en 1988 ; cité par Mamadou Diouf 2002 : 163.

³⁹ « Sopi » : signifie « changement » en wolof ; c'est le slogan du PDS, Parti Démocratique Sénégalais dirigé par Abdoulaye Wade.

⁴⁰ Cf. Le Soleil, n° Spécial Urnes 88, 1^o Mars 1988, pp.11-13.

⁴¹ Mamadou Diouf, 2002 : 163.

2-2-2-2 Le *Set Setal*

Si l'on a tendance à considérer le mouvement *Set Setal* comme le précurseur des grands mouvements de jeunes du Sénégal décolonisé, Mamadou Diouf rappelle que celui-ci a connu des antécédents dès la première décennie de l'indépendance sénégalaise, sous le nom d'« investissements humains ». Mais les années 88 et 89 représentent cependant un véritable tournant ; de manière soudaine⁴², elles ont vu apparaître sur les murs de la capitale et de sa banlieue des fresques représentant une nouvelle conception de la mémoire historique du pays, « désireuse de rompre avec celle qui a accompagné l'ascension de la génération nationaliste, à la fin de la seconde guerre mondiale »⁴³. L'historien sénégalais précise qu'il ne s'agit pas d'une rupture brutale, mais que ces manifestations attestent d'une réorganisation/recomposition des héritages historiques (Diouf Mamadou, 1992 : 41).

Littéralement, *Set* signifie « propre » et *Setal* « rendre propre », « nettoyer ». Cette double appellation renvoie aux notions d'ordre et de « propreté morale » face à la corruption de la classe dirigeante. Une étude de Enda Tiers-Monde, ONG très active à Dakar et dont l'action est notamment orientée vers les jeunes, déclare que la première motivation du *Set Setal* était en effet la lutte contre la saleté, au sens propre et au sens figuré, et qu'il s'inscrit à ce titre dans la continuité d'autres mouvements qui l'ont précédé, du moins dans ses manifestations concrètes. Comme le nous rappelle Mamadou Diouf, la généalogie du *Set Setal* « renvoie à l'épisode nationaliste et volontariste de la première décennie de la postcolonie sénégalaise » (Diouf Mamadou, 2002 : 266). Il fait référence au *Set Weec*⁴⁴ et aux « opérations Augias » qui « ont été l'occasion renouvelée, pour la classe dirigeante, d'afficher sa munificence, son autorité incontestable et son autorité sur des populations enserrées dans le maillage de l'encadrement politique » (Diouf, 2002 : 268). Consistant aussi en des opérations de nettoyage collectif de l'espace public, ces « opérations Augias » étaient donc, commente cette fois Jean-François Havard, « organisées sur l'initiative du pouvoir et s'inscrivaient dans un projet politique plus global de façonnement des imaginaires populaires : glorification du mouvement nationaliste, de l'indépendance, du socialisme... Dans l'euphorie de l'Indépendance, elles ont d'abord été accueillies avec enthousiasme et dans une ambiance festive par les populations » (Havard, 2005 : 191). Néanmoins, les dernières

⁴² C'est d'ailleurs le terme choisi par Jacques Bugnicourt pour évoquer ce phénomène : Bugnicourt J., « La jeunesse contre le désordre urbain ; soudain, les murs de Dakar fleurirent sous les fresques », in *Le Monde diplomatique*, Avril 1991, p.28.

⁴³ Mamadou Diouf, « Représentations historiques et légitimités politiques au Sénégal (1960-1987) », *Revue de la BN*, n°34, Hiver 1989, pp.14-24.

⁴⁴ « Set Weec » signifie littéralement « vraiment propre » en wolof.

opérations de ce type dans les années 1970 auraient été caractérisées par une « *profonde désillusion, l'enfermement autoritaire et les violentes réactions des groupes populaires et de la petite bourgeoisie* ».

Des jeunes de l'UPS⁴⁵ avaient répondu positivement à l'appel de Mamadou Dia (alors président du Conseil de l'indépendance, avant d'être écarté du pouvoir) pour tenter de suppléer aux carences des services publics en matière d'assainissement et de répression des comportements jugés immoraux⁴⁶. Ainsi, les délinquants furent poursuivis, les prostituées furent raflées, parfois même mariées de force à d'anciens combattants.

Le mouvement *Set Setal* commence en 1988, à la suite des crises provoquées par le déroulement de la campagne et des élections qui ont lieu cette même année. La réélection d'Abdou Diouf en dépit d'une attente de *Sopi* engendre un fort mécontentement de la part des jeunes, qui se traduit par de violentes manifestations d'hostilité à l'égard du pouvoir en place. Le mouvement se donne pour mission d'améliorer le cadre de vie des citoyens en enlevant les saletés et les détrit⁴⁷, en réhabilitant des lieux publics (tels que les jardins ou les places par exemple), en peignant des fresques sur les murs, parfois même en érigeant des monuments, toujours dans l'objectif de décorer l'environnement, de rendre beau ce qui était dégradé et laissé à l'abandon par la population ou par l'Etat. Youssou N'Dour accompagna ce mouvement en chantant « Set », l'un de ses plus grands succès :

*« Ainsi, je t'encourage,
Propreté, oh, propreté
Propreté dans ton âme
Propreté dans ton corps
Propreté dans tes paroles
Propreté parmi tes compagnons
Set, set, set, set, set, set, set, set setal! »⁴⁸*

Trois auteurs, dont l'écrivain et journaliste Boubacar Boris Diop ont été inspirés par ce thème inédit du *Set Setal*, et expriment la façon dont ils l'ont perçu à l'époque :

⁴⁵ UPS : « Union Progressiste Sénégalaise ».

⁴⁶ ENDA Tiers-Monde, *Set, des murs qui parlent... Nouvelle culture urbaine à Dakar*, Dakar, ENDA, 1991 : 7-8

⁴⁷ Un observateur extérieur, le journaliste Jacques Bugnicourt décrit en effet la situation en ces termes : « La saleté, il est vrai, était omniprésente. Ordures qui s'entassaient, immondices où pataugent les jeunes enfants, où pullulent rats, mouches et moustiques : la saleté a investi tout le paysage urbain, elle s'insinue dans les logis, sur les habits, sur le corps (...) » : Bugnicourt, « La jeunesse contre le désordre urbain. Soudain, les murs de Dakar fleurirent sous les fresques », in *Le Monde diplomatique*, Avril 1991 : 28.

⁴⁸ Traduction d'ENDA de la chanson « Set », Virgin Music, 1990.

« Chasseurs de Mauritaniens, des groupes de jeunes mettent en œuvre leur nouveau credo : ordre et propreté. La ville la plus horrible du continent, la plus infestée d'irréguliers et d'embouteillages est nettoyée de fond en comble. Les jardins publics qui n'étaient plus que de sordides pissotières sont rendus à leur vocation originelle, réaménagés et décorés »⁴⁹. « (...) Sous les yeux des adultes médusés, les ci-devant.»

Le *Set Setal* est aussi une opération d'assainissement des mœurs, politiques et sociales (Mamadou Diouf, 1992 : 42). Un témoignage rapporté par Mamadou Diouf exprime la complexité des dynamiques qui animent ce mouvement :

« Le Set Setal est dans l'esprit et dans le cœur de tous les jeunes. Si les gens pensent que faire du Set Setal, c'est uniquement balayer les rues et peindre les murs, ils se sont trompés puisqu'il y a des gens payés pour ça. On ne peut pas faire de tous les jeunes des balayeurs de rue. Les autorités n'ont rien compris. Elles ne savent pas écouter. Faire du Set Setal, c'est se débarrasser de tout cet héritage colonial régulant notre façon d'être, de concevoir les choses. Le Set Setal c'est une obligation absolue de se débrouiller et cette nécessité de s'exprimer selon de nouveaux concepts et dans un langage nouveau, dans cette bataille pour vivre ».

Le *Set Setal* est donc bien davantage que la simple réplique des « opérations Augias » initiées par l'Etat des années auparavant ; non seulement il s'inscrit en faux par rapport à l'esprit de celles-ci, mais en outre, il va bien au-delà de ces simples manifestations physiques : il revendique l'assainissement de la corruption dans la vie publique, et traduit l'émergence d'un nouveau nationalisme. La profusion de fresques⁵⁰, dévoile une récurrence dans le choix des thèmes abordés : selon ENDA, un grand nombre d'entre elles font référence à de grandes figures historiques et religieuses parmi lesquelles on retrouve fréquemment Cheikh Ahmadou Bamba, El Hadj Malick Sy, Cheikh Ibra Fall ou encore Lat Dior, Cheikh Anta Diop ou Nelson Mandela ; d'autres dépeignent des opérations de sensibilisation et d'actions pour faire face aux grands problèmes sociaux : campagnes d'alphabétisation, lutte contre la prostitution, protection de l'environnement notamment.

Le *Set Setal* se présente ainsi comme une entreprise de déconstruction de ce que S. Wilenz appelle des « master fictions » (« grandes fables ») (1985 : 4), érigées par tout pouvoir politique comme des vérités incontestables. Le socialisme senghorien, suivi par celui

⁴⁹ J.C. Niane, V. Savané et Boubacar Boris Diop, *Set Setal. La seconde génération des barricades*, Dakar, Sud Editions, 1991.

⁵⁰ ENDA Tiers-Monde en a étudié trois-cent trente-quatre mais Jacques Bugnicourt, du *Monde Diplomatique* en aurait dénombré six cents.

d'Abdou Diouf, a élaboré un symbolisme politique fondé sur une certaine idée du nationalisme, et pour les exclus du champ politique, il s'avérait nécessaire de créer d'autres références symboliques qui leur appartiennent en propre, de manière à s'inscrire eux aussi dans la société civile en tant que sujets politiques. Mamadou Diouf explique que Senghor, dans son double projet de négritude et de nationalisme, ne laissait rien lui échapper, que cela soit sur le plan idéologique ou artistique⁵¹. Par la suite, à partir de la période d'ajustement structurel et la suppression des subventions étatiques, les pratiques artistiques prennent une tout autre tournure, et créent une nouvelle esthétique caractérisée par la récupération de matériaux et par l'art du bricolage⁵² ; « (...) *Et c'est ce retrait de la sphère culturelle officielle qui met le plus en évidence le travail de déconstruction de la mémoire nationaliste* » (Diouf Mamadou, 1992 : 48). Ces pratiques traduisent également une évolution des rapports de sociabilité, qui s'organisent désormais plus volontiers autour du quartier qu'autour des appartenances ethniques ou religieuses, qui primaient auparavant.

Enfin, le *Set Setal* peut être perçu comme une réaction au désengagement récent de l'Etat dans les affaires culturelles du pays (Havard, 2005 : 194) ; en effet, si Senghor était déjà vivement critiqué à l'époque, force était de reconnaître son implication réelle dans le développement culturel de son pays. Or, si l'on en croit Tracy D. Snipes (1998), « l'homme de culture » qu'était Senghor a fait place à « l'homme de technique » qu'était Abdou Diouf, et dès son accession au pouvoir, celui-ci a fait en sorte que l'Etat se détourne des préoccupations d'ordre culturel au niveau national⁵³.

En ce qui concerne la période actuelle, il serait tentant de conclure que le *Set Setal* est désormais relégué au passé, tant ses manifestations semblent rares⁵⁴, mais un témoignage de Jean-François Havard attire notre attention sur le fait que l'on peut, jusque dans les années 2000, observer ça et là des activités qui relèvent de ce mouvement, et de l'esprit qu'il véhicule. Enquêtant au sein d'une association de jeunes dans le quartier de *Grand-Dakar* et connue sous le nom de *Wa ñak Jariiño*, il remarque que ses jeunes membres se livrent à des activités de nettoyage et d'embellissement de type *Set Setal*. Ces activités ne sont pas pour

⁵¹ C'est la période des « Beaux-Arts » par exemple.

⁵² De nombreux auteurs se sont intéressés à cette esthétique, qui s'est généralisée en Afrique. Citons notamment Agier M. & Ricard A., *Les arts de la rue dans les sociétés du Sud*, Paris, Editions de l'Aube, 1997.

⁵³ J.F.Havard évoque l'absence de « nouvelles constructions d'espaces culturels, le mauvais entretien des structures existantes, la diminution du soutien aux artistes et aux compagnies nationales ». Il ajoute que « toutes les institutions culturelles ont souffert de ce désengagement, qu'il s'agisse du théâtre Daniel Sorano, du Conservatoire National d'Art Dramatique ou de l'Ecole Nationale des Arts. Plusieurs salles de cinéma ont été abandonnées, fermées ou transformées en centres commerciaux alors que dans le domaine de l'édition, les Nouvelles Editions Africaines (NEA) étaient elles aussi en crise (...) », 2005 : 195.

⁵⁴ Personnellement, je n'ai que très rarement eu l'occasion d'en entendre parler, et jamais eu l'occasion de l'observer.

autant anachroniques, puisqu'elles coexistent chez ces jeunes avec un fort sentiment d'appartenance au mouvement *Bul Faale*, qui lui succède chronologiquement, mais aussi au rap, qui fait son apparition pendant les années *Bul Faale* mais lui survivra jusqu'à la période actuelle.

2-2-2-3 Du Bul Faale au rap

Le *Bul Faale*⁵⁵, qui suit de près le *Set Setal*, est difficile à définir, de même que l'expression est malaisée à traduire : littéralement, *Bul Faale* signifie « n'y prête pas d'attention », « t'occupes pas »⁵⁶, mais étant donné l'usage peu restrictif qu'en font les Sénégalais, il peut également être considéré comme proche du fameux « *Don't worry* » des townships sud-africains, titre qui avait résonné dans le monde entier comme un appel à la sagesse et à la paix. Introduite par les *Positive Black Soul*, dans leur album et chanson éponyme « *Boul Falé* », Doug E-Tee, l'un des membres du groupe, explique alors le sens de l'expression *bul faale* en ces termes :

« *C'est l'équivalent de laisse béton. Boul est une négation, ne pas, falé c'est prêter attention. C'est une formule que nous avons inventée. Dans le langage populaire, on dit boul ko falé (ne fait pas attention à lui) ou boul falé li (ne fais pas attention à ça). Nous avons mis à la mode l'expression boul falé, qui résume une attitude. Dans la chanson, on parle du matérialisme, du stress ressenti par les gens face à la crise économique. Notre message c'est un peu : Prends la vie du bon côté malgré les embûches, goûte la, travaille et boul falé Oublie et avance* » (Bensignor, 1994).

Bul Faale est ainsi devenu la devise de toute une génération de Sénégalais qui, lasse de croire en la classe politique de son pays, décide d'adopter une attitude qu'elle qualifie à la fois de « *cool* » et de « *consciente* ». Il s'agit d'ailleurs d'une attitude qui rompt délibérément avec « le mythe de l'intellectuel » évoqué par Jean-François Havard⁵⁷, aussi

⁵⁵ Mamadou Diouf l'orthographe *Boul Falé*.

⁵⁶ C'est la traduction que choisit Jean-François Havard, dans « Ethos bul faale et nouvelles figures de la réussite au Sénégal », in *Politique africaine*, Juin 2001, 82 : 63-77.

⁵⁷ Selon lui, ce mythe est incarné par le modèle senghorien et représente aux yeux de la jeune génération déçue l'Africain « complexé », enfermé dans un carcan occidental quelque peu factice, et qui doit à jamais renoncer à n'être d'aucun des deux bords.

bien qu'avec la désinvolture ignorante de l'amateur de *mbalax*⁵⁸, ne songeant qu'à se divertir ou à parader en public.

Le *Bul Faale* naît au début des années 90, et devient rapidement le vecteur d'expression des mécontentements, mais aussi d'un « *éthos* » nouveau propre à la jeunesse sénégalaise de l'époque. Ce mouvement se caractérise à la fois par sa jeunesse et par son urbanité, et si l'on se souvient avant tout de son aspect culturel, il comporte également une dimension physique et sportive, à travers l'exemple de la lutte sénégalaise notamment. En effet, les processus d'individuation en œuvre dans le *Bul Faale* s'appuient sur différents modèles que Jean-François Havard appelle des « figures de la réussite », et qui sont incarnés par le lutteur « Tyson » d'une part, et par un certain nombre de rappeurs d'autre part. Cet auteur cite les groupes *PBS* (Positive Black Soul) et *Rap'Adio*, mais nous en découvrirons d'autres lorsque j'aborderai le thème du rap en particulier. En effet, le *Bul Faale* et le rap s'interpénètrent sans se confondre réellement, tout au moins pendant la première moitié des années 90. En effet, Jean-François Havard, qui a enquêté auprès d'une association de *Grand-Dakar*, a recueilli des propos de jeunes du quartier, qui témoignent non seulement de l'esprit du *Bul Faale*, mais également de la continuité qui peut exister entre les problématiques de ce mouvement avec celui du rap. Par exemple, l'un de ces jeunes déplore l'amalgame qui peut être fait entre un mode de vie plus libre et un quelconque relâchement des mœurs ou de la paresse :

- « [...] *Tu sais, Abdou Diouf avait dit qu'on était une « jeunesse malsaine ». Nous au contraire, on a montré qu'on était une jeunesse qui prend notre avenir en main. C'est ça la génération bul faale ! Bul faale, ça veut dire qu'on s'en fout, quoi, on avance... On est aussi une génération de noctambules...*

- C'est-à-dire ?

- *Bien sûr on travaille car bul faale, ça veut dire aussi qu'on ne peut réussir qu'en travaillant. D'ailleurs, si on s'appelle Wa ñak Jariiño⁵⁹, ça veut dire qu'il faut transpirer si on veut réussir. Ca, toi-même tu le sais. Comme Tyson quoi ! Mais on se retrouve aussi tous les soirs pour boire le thé avec nos amis. C'est là qu'on parle de nos problèmes et qu'on essaie de trouver des solutions. Il y a des vieux qui disent qu'on est des agresseurs⁶⁰ parce que qu'ils nous voient dans la rue quelques fois très tard. Mais ils ont rien compris ! [...] » (Havard, 2005 : 343)*

⁵⁸ Le *mbalax* est la musique la plus populaire au Sénégal, et représente un mélange de musiques traditionnelles et de musiques acoustiques de type occidental. Un chapitre de la deuxième partie est consacré aux rapports qu'entretient le rap avec cette musique.

⁵⁹ « *Wa ñak jariiño* » : « Seule la sueur paie ».

⁶⁰ Terme généralement utilisé pour désigner les délinquants.

Or, nous verrons en deuxième partie que les rappeurs seront, surtout dans les premiers temps, stigmatisés pour leur allure, leur apparence physique ou leur mode de vie, alors que leurs intentions et leur état d'esprit sont d'une nature radicalement différente. En effet, Jean-François Havard commente, en rapportant les slogans dessinés sur les murs du quartier :

Il est ainsi fait référence à la nécessité de maintenir « un esprit sain dans un corps sain » : « Celui qui se respecte, ne se détruit ni par le tabac, ni par l'alcool, ni par la drogue...ni par toutes autres formes de vices ». Cette question du rapport au corps est ici centrale. Il est à la fois compris comme don de Dieu et comme force de travail. Pour ces deux raisons, il doit donc être respecté et entretenu. Cette exigence est encore formulée sur une des bornes à l'entrée de la rue : « Non à la drogue, non aux agressions, non à la débauche ». (Havard, 2005 : 351).

L'étude du mouvement *Bul Faale* méritait un long travail de recueil d'archives et de témoignages, une description des processus individuels et collectifs mis en œuvre par les jeunes citoyens qui y participent, ainsi qu'une analyse approfondie des valeurs et des projets que ce mouvement véhicule à travers ses différentes formes d'expression, musicale, sportive, ou graphique notamment. C'est la raison pour laquelle je ne m'étendrai pas davantage sur le sujet, et j'encouragerai le lecteur à se reporter à la thèse de doctorat de Jean-François Havard (2005), qui lui est consacrée, ainsi qu'aux travaux de Mamadou Diouf, recensés dans ma bibliographie. J'insiste pourtant une nouvelle fois sur la continuité, et même les imbrications récurrentes qui existent entre les deux mouvements, et sur le fait qu'il est impossible de penser l'un sans l'autre. Je consacre ma thèse à la présentation du rap sénégalais, et celle-ci sera par conséquent traversée de bout en bout par l'esprit *Bul Faale*.

Chapitre 3 : l'apparition du rap à Dakar

3-1 Naissance et épanouissement du rap dans le monde:

3-1-1 L'émergence du rap américain

Avant de se concentrer exclusivement sur le contexte sénégalais, il s'avère essentiel de faire un tour d'horizon du rap dans le monde, pour ensuite mieux saisir quels sont les caractéristiques et les enjeux du rap à Dakar. Né aux Etats-Unis, le rap s'épanouit aujourd'hui dans la plupart des capitales mondiales, avec quelques centres privilégiés : en Europe, il occupe une grande place dans la vie musicale en France, en Allemagne ou en Angleterre par exemple. Ailleurs, il revêt des formes particulières, influencé par des milieux socio-culturels différents de celui que nous connaissons en tant qu'occidentaux, en Asie, en Amérique du Sud... et surtout en Afrique. Musique noire à l'origine, le rap suscite un vif engouement auprès des jeunes citadins africains, qu'ils soient Tanzaniens⁶¹, Ivoiriens, Algériens⁶², Gabonais ou Sénégalais. En Afrique du Sud, pays à la fois très urbanisé et profondément marqué par des tensions raciales et sociales, le cadre était propice à l'émergence du rap, notamment dans les banlieues noires déshéritées de Johannesburg ou du Cap ; mais c'est finalement une autre forme musicale, le *kwaiito*, très proche du rap dans sa scansion et dans le contenu de ses textes qui l'a largement emporté, au point de devenir l'une des musiques les plus populaires du pays.

Tous les auteurs s'accordent sur le fait que le rap puise ses sources dans les tréfonds de la musique noire américaine⁶³. Héritier d'une profusion de sons, le rap doit beaucoup à la musique qui l'a précédée. Et si l'héritage est vaste, il témoigne d'une grande cohérence d'ensemble, car toutes ces musiques sont nées dans une même souffrance du peuple noir, exilé de force du continent africain et brusquement plongé dans l'esclavage, en Amérique et aux Caraïbes. Tandis que Christian Béthune (1999) insiste sur les influences du

⁶¹ Le rap tanzanien est plus connu sous le nom de *Bongo Flava*. Sur ce sujet, on peut se reporter aux travaux de Birgit Englert, et de Alice Bancet, référencés dans la bibliographie.

⁶² Lire à ce sujet l'article de El Hadj Miliani, « Culture planétaire et identités frontalières. A propos du rap en Algérie », in *Cahiers d'études africaines*, 2002, n°168 : 763-776.

⁶³ ... et même avant cela de la musique africaine comme nous le verrons ultérieurement au sujet des correspondances entre l'art du rappeur et celui du griot au Sénégal.

jazz64, Philippe Rousselot et Georges Lapassade évoquent celles du blues, des Last Poets, du funk, du preaching des Eglises ou du Gospel, de la musique jamaïcaine, pour ne citer que quelques-unes des principales.

La dernière citée, la musique jamaïcaine propose une éloquente illustration de la réflexion visionnaire de Walter Benjamin en 1930, au sujet de la reproductibilité technique de l'art :

« Avec le XX^e siècle, les techniques de reproduction ont atteint à un tel niveau qu'elles vont être en mesure désormais, non seulement de s'appliquer à toutes les œuvres d'art du passé et d'en modifier, de façon très profonde, les modes d'influence, mais de s'imposer elles-mêmes comme des formes originales d'art »⁶⁵.

L'auteur de ces lignes pensait davantage à l'époque à la photographie ou au cinéma, mais son propos préfigure de manière étonnante l'éclosion de la musique jamaïcaine dans les années 70, puis du rap dans les années 80. Car avant même que le rap ne fasse son apparition, il existait en Jamaïque une pratique connue sous le nom de *Dubbing* ou de *Toasting*. Notons d'ailleurs qu'elle précède également le *reggae*, version la plus connue de la musique jamaïcaine et de loin la plus médiatisée, et qu'elle correspond davantage à une tradition des campagnes de cette île. Le *Dubbing* devient très vite un art populaire, qui revient à re-crée à partir d'un fond musical préexistant, en insufflant une nouvelle coloration à la musique et en improvisant dessus oralement. Cette forme est ensuite introduite dans les ghettos noirs américains, et les rappers s'emparent de ces techniques de piratage sonore ou de mixage pour l'améliorer et la personnaliser. Cela devient le *Sound-System*. L'américanisation de cette technique conduit à instaurer un duel entre le *Selector* (ou DJ) qui passe les disques, et le *MC, Maître de Cérémonie*, qui dit ses textes ou improvise.

Dans cette lignée, *Kool Herc*, alias Clive Campbell, introduit le *toaster* dans la culture noire new-yorkaise en 1973 ; c'est à ce célèbre DJ originaire de Kingston que l'on attribue la paternité des premières formes de rap (Lapassade & Rousselot, 1998). Il américanise la diction en substituant le langage américain au pidjin jamaïcain. Dans le contexte de la musique de cette époque, force est donc de constater une certaine parenté entre

⁶⁴ « (...) Si le jazz excelle, le rap en est l'étincelle » dit MC Solaar dans son morceau « *A dix de mes disciples* », dans l'album « *Prose Combat* », Polydor, 1994.

⁶⁵ Benjamin Walter, *L'œuvre d'art à l'heure de sa reproductibilité technique* (1936) cité par Christian Béthune, 1999 : 9.

les deux formes, mais si l'on en croit *Kool Herc* lui-même, il serait abusif d'établir des comparaisons trop étroites :

« *Entre le rap et le reggae, il n'y a aucun rapport. On ne peut implanter le son jamaïcain dans le Bronx, personne ne l'aurait accepté. Aux origines du rap sont James Brown et le disque Hustler's convention des Last Poets* »⁶⁶.

Lapassade et Rousselot insistent pourtant sur leur ressemblance et résumant à trois les principaux points de convergence entre le reggae et le rap (1998 : 66) : le premier est le goût pour les joutes verbales, et la pratique de l'*ego trip* (vantardise et mise en scène de soi-même) ; un autre est l'idée d'une Afrique perdue idéalisée, voire mythifiée, que l'on rêve de retrouver, tout au moins dans ses fantasmes ; le troisième est le *sound-system*, grâce à quoi la musique sans musiciens est inventée. C'est une esthétique du collage, ou du « bricolage » pour reprendre le terme de Roger Bastide sur lequel j'aurai l'occasion de revenir dans la troisième partie de cette thèse.

Le rap est également souvent comparé au blues, à cause de ce que ces deux musiques véhiculent, et le contexte d'oppression du peuple noir dans lequel elles s'inscrivent toutes deux. Si l'on se réfère au *Peuple du blues* de LeRoi-Jones (1997), la comparaison est évidente (le blues devient alors une sorte de symbole élargi de la musique noire américaine), mais une analyse plus précise incite à davantage de réserves. L'ouvrage *Fonctions sociales du blues*, de Robert Springer (1999), détaille les fonctions essentielles que son auteur dégage de cette musique, et à la lecture de cet ouvrage, nous nous apercevons des nombreuses divergences qui peuvent exister avec le rap, sans qu'il soit ici utile de s'y attarder davantage.

Nous pourrions continuer sur la même lancée et comparer le rap avec la musique *soul*, ou le *funk*. Mais je choisis de façon délibérée de ne pas insister davantage sur les liens de parenté qui existent entre le rap et toutes les autres musiques américano-caribéennes, tant ce sujet a fait l'objet d'études nombreuses et approfondies, dans le domaine anglo-saxon mais aussi dans les ouvrages auxquels nous nous référons en ce moment, à savoir celui de Lapassade et Rousselot, celui de Christian Béthune ou encore celui traduit de l'américain de S.H. Fernando JR intitulé *The new-beats ; Culture, musique et attitudes du hip hop* (2000). Retenons seulement qu'il existe de grandes corrélations entre elles, même si chacune correspond à une période donnée et aux aspirations qui l'accompagnent. « *A chaque phase, les Noirs ont créé le genre de musique que leur dictait leur milieu social et*

⁶⁶ Ils rapportent ici les propos de : Hager S., *Hip Hop*, New-York, St Martin's Press, 1984, p.32.

psychologique » écrit LeRoi Jones (Amiri Baraka) dans *Le peuple du blues* (1997 : 105). On peut considérer que le rap correspond lui aussi à un contexte spatio-temporel particulier, même s'il a su, peut-être plus que tout autre, s'implanter ailleurs en prenant des visages différents.

Le premier enregistrement de musique rap date de 1979 : c'est le « *Rapper's delight* » des *Sugarhill Gang*. Nous sommes encore très loin du rap radical et revendicatif qui va suivre un peu plus tard. Dans ce titre, c'est le sens de la fête qui se dégage le plus clairement. La musique est assez rudimentaire, mais très entraînante, et les paroles ne communiquent rien de plus qu'une glorification du rap ou du rappeur lui-même. Il transmet avant tout une irrésistible envie de danser, et une incitation à la virtuosité, dans le verbe et dans le mouvement du corps des danseurs.

« Rapper's delight est finalement la reconnaissance par le vinyle d'un mouvement qui depuis dix ans se forgeait une personnalité dans les lieux publics divers, et où Afrika Bambaataa, Kurtis Blow, Spoonie Gee, Mlle Mel et Kool Herc s'étaient fait une réputation de vedettes de quartiers ».
(Lapassade & Rousselot, 1998 : 30)

Cette période du rap festif, conçu pour briller le temps d'une soirée et non pour être enregistré, trouve ainsi son origine dans les premiers essais de *Kool Herc* et précède la période actuelle du rap comme art et comme industrie, avec un discours beaucoup plus politisé et chargé de sens.

Cette forte charge idéologique, de même que la dextérité dans le champ de la poésie orale sont cependant préfigurées par les créations d'un groupe devenu emblématique : les *Last Poets*. S'installant sur les trottoirs des ghettos, ces jeunes Noirs chantent des litanies sur un accompagnement musical extrêmement épuré, qui se résume à quelques percussions, et occasionnellement à un saxophone. Le rythme réside avant tout dans la scansion des textes, et leur créativité se concentre sur les mots et le message qu'ils véhiculent plus que sur la forme musicale. Tous les thèmes qui seront abordés dans le rap sont déjà présents dans ces productions, très novatrices et surprenantes pour l'époque :

« (...) La ville considérée comme jungle, l'homme noir en quête d'une dignité perdue, le choix d'un lexique qui est celui du ghetto, l'abondance d'argot et de jurons, l'appel à la révolte, à la prise de conscience ; enfin, les noms patronymiques des Last Poets, Alafia Pudim, Omar Ben Hassen, Abiodun Oyewole se donnent comme le signe d'un rejet de l'américanité au

profit d'une Afrique et d'un Islam considérés comme les racines du noir américain » (1998 : 32-33).

3-1-2 “Wake up, niggers!” (The Last Poets)

A l’instar des *Last Poets*, les premiers rappeurs des années 80 furent des poètes de rue. Cependant, on ne ressentit véritablement leur influence qu’avec un léger décalage, ce n’est qu’à retardement que le rap prit des allures autres que festives et légères. Dans *Les Amériques noires* (1967), Roger Bastide évoque les difficultés que rencontrent les Noirs dans les villes américaines, plus encore que tout autre communauté émigrée. Il parle de l’existence d’un esprit de classe, proche d’un esprit de race.

Dans les années 70 pourtant, la situation avait tendance à s’être améliorée, une ère plus démocrate avait semblé s’instaurer, fruit d’une longue lutte de personnes ou de groupes tels que Martin Luther King ou les *Black Panthers*. Le contexte se dégrade à l’arrivée de Ronald Reagan à la Maison-Blanche, expliquent Philippe Rousselot et Georges Lapassade, et avec elle on assiste au retour à des valeurs plus traditionalistes, empreintes d’un « puritanisme blanc », ainsi qu’à une politique économique libérale qui mit définitivement les pauvres au banc de la société. Cela accrut considérablement la tendance des Noirs à être marginalisés au sein de la population américaine. « *Ce revirement de situation particulièrement cruel créa une prise de conscience, dont le rap est l’une des manifestations. Désormais, les textes décriront la vie au ghetto (...). En 1982, le rap devient un message. D’abord dance-music, il muta en protest-song* » (Lapassade & Rousselot, 1998 : 36).

C’est en effet en 1982 que *Grandmaster Flash* écrit ce qui symbolisera les débuts du rap « à texte » : « *The Message* »⁶⁷. Plus sophistiqué qu’à l’accoutumée dans la musique, le caractère novateur est avant tout dans le texte. Je reviendrai sur ce texte dans ma troisième partie, lorsque j’aborde le caractère religieux que certains rappeurs insufflent au rap, souvent même teinté d’un accent prophétique. L’artiste se fait l’énonciateur d’un « message », de la même façon que dans l’Islam, *Mohammed* est aussi le « messenger ». Dans le cas présent, le texte décrit la vie du ghetto, en développant des thématiques que nous retrouverons par la suite presque invariablement dans le rap sénégalais. Pour la première fois, le rappeur ne parle pas de lui, mais s’adresse à l’auditeur prit individuellement (« you »), ce qui contribue à donner plus de force aux propos. Contrairement au reggae qui véhicule un message d’espoir,

⁶⁷ Grandmaster Flash and the Furious Five, White lines (Don’t don’t do it), Sugarhill, Vogue, VG 503 722001.

le texte de *Grandmaster Flash* ne laisse rien entrevoir de bon. Il se montre très moralisateur, et le ton oscille entre le désespoir et les recommandations : les conseils prononcés sont destinés à dissuader les jeunes de s'engager sur le mauvais chemin. Après *Grandmaster Flash*, d'autres groupes apparaissent parmi lesquels *Public Enemy* et leur « *Don't believe the Hype* », qui ont eux aussi largement inspiré toute la génération de rappeurs qui va suivre, aux Etats-Unis comme au Sénégal.

3-1-3 Le rap français et son influence sur le rap en Afrique francophone

On ne pourrait non plus se passer de faire rapidement référence à l'influence que le rap français des années 80-90 a eu sur l'épanouissement du rap au Sénégal. *MC Solaar*, qui fut le premier en France à rendre le rap véritablement populaire, fut aussi celui qui initia les jeunes Sénégalais à cet art jusqu'alors méconnu. *Didier Awadi*, pionnier du rap sénégalais, avait d'ailleurs sympathisé avec le rappeur français et lui proposa de participer à l'un des albums de son groupe *Positive Black Soul*. L'aisance de *MC Solar* à l'oral, ses qualités de poète et de rhéteur furent immédiatement appréciées des jeunes Sénégalais, tout autant que le respect et la douceur qu'il affichait, et qui l'ont toujours démarqué de ses homologues plus violents, comme *NTM*⁶⁸ ou *Assassins* par exemple. En ce qui concerne ces deux derniers groupes, leur influence est également indéniable, mais seulement quelques années plus tard. En effet, ce n'est qu'au terme d'une maturation progressive que le public sénégalais s'est accoutumé à une plus grande radicalité de style et de discours, et qu'il a su percevoir le potentiel d'un rap qualifié de *hardcore*.

De la même façon que dans le cas du rap américain, le rap français s'importait dans le pays par le biais des aînés exilés à l'étranger, qui faisaient parvenir des cassettes à leurs frères restés sur place. La popularisation de la télévision, sans oublier celle antérieure de la radio contribua elle aussi à mieux faire connaître les grandes figures du rap français, à diffuser leurs clips, leurs interviews, et à prendre la mesure du succès que celles-ci pouvaient

⁶⁸ « Nique ta mère ». Ce groupe, composé de Joe Starr et de Kool Shen, est l'un des groupes phares des années 90 en France. Au Sénégal, il suscite des sentiments ambivalents : les rappeurs admirent leur verve, leur énergie et leur engagement, tout en rejetant souvent la violence de leurs propos, se montrent choqués par leur langage, qu'ils jugent trop cru.

remporter dans un pays comme la France. Ceci ne manqua pas de susciter des vocations et de jouer un rôle important dans l'éclosion du rap au Sénégal⁶⁹.

3-2 L'apparition du hip-hop à Dakar : *breakdance*, *graff* et *rap*

Il est assez difficile de fournir des dates précises pour définir le moment précis de l'apparition du rap au Sénégal, tant celui-ci s'est installé de manière progressive dans le paysage urbain. Son introduction est tout d'abord due au nombre croissant d'auditeurs de rap américain et français parmi les jeunes dakarois : ceux-ci se faisaient envoyer des cassettes audio d'Europe ou des Etats-Unis par leurs grands frères, leurs cousins ou amis émigrés, ou bien achetaient pour moins de 1000 CFA⁷⁰ des copies piratées des dernières nouveautés de rap et de R'NB. Les commerçants se procurent celles-ci sous forme de « compact disc » en un nombre réduit d'exemplaires, pour ensuite les dupliquer des dizaines ou des centaines de fois selon la demande. Au tout début, durant la première moitié des années 80 (vers 1984/85 selon Didier Awadi), ce type d'auditeurs se trouvait être essentiellement des jeunes issus de la petite et moyenne bourgeoisie, fils de cadres du secteur privé et de fonctionnaires du service public.

« A cette époque (...), remarque Abdoulaye Niang, ceux qui pouvaient accéder aux disques, clips... étaient ceux-là même ayant la possibilité de se les faire envoyer ou fréquentant tout au moins les cercles très fermés de la jet-set locale (...) » (Niang, 2001 : 75).

Didier Awadi précise :

« C'étaient des copains qui voyageaient, des copains qui étaient fils de riches. Comme on était dans une école où il y avait un peu toutes ces classes, autant des classes basses que des classes de riches, donc on allait voir les fils de riches, ils ramenaient ça et puis ben il suffisait d'être dans un milieu branché » (Niang, 2001 : 75).

⁶⁹ Il serait bien entendu intéressant de revenir sur les modalités et chronologies précises, mais cela reviendrait à produire un historique du rap dans ces deux pays, ce qui m'éloignerait de ce qui m'occupe dans cette thèse. Comme je l'ai précisé en introduction, je ne me destine pas ici à faire une discographie, à retracer chaque étape dans l'évolution musicale du rap au Sénégal. Mon dessein est de nature anthropologique, et je souhaite ne pas m'en écarter outre mesure.

⁷⁰ Elles valaient au moment de l'enquête entre 1000 et 1500 CFA environ, selon la boutique et surtout le prix initial du CD à partir duquel est copiée la cassette. Le prix des cassettes de rap local était quant à lui fixé à 1000 CFA, tout au moins à Dakar (il arrivait que les cassettes soient légèrement moins chères dans les principales villes des régions).

Il existe ainsi plusieurs facteurs d'explication : ces jeunes d'origine aisée sont ceux qui ont le plus d'ouverture vers l'extérieur, soit que des membres de leur famille voyagent régulièrement à l'étranger, soit qu'ils possèdent un téléviseur équipé du câble, à partir duquel sont diffusées les principales chaînes internationales accessibles depuis Dakar⁷¹. Pour eux, le monde ne se réduit pas à la vie de leur quartier, de leur ville ou de leur région ; ils vivent aussi virtuellement dans un espace global, à travers certaines représentations qui leur sont devenues familières et qui entrent en jeu dans la construction de leur personnalité. Plus tard, lorsque j'ai commencé mes recherches de terrain, ces modes de diffusion s'étaient démocratisés, au point de toucher quasiment la totalité des citoyens : lorsque l'un d'entre eux possède le câble ou des enregistrements musicaux, les jeunes qui font partie du même cercle d'amis vont en profiter par la même occasion ; il est extrêmement rare de voir une seule personne devant la télé, la radio ou un poste de lecteur-cassettes : une foule de parents, d'amis ou de voisins peuvent venir à tout moment s'installer et partager ces moments devenus quotidiens.

Mais, comme me le rappellera l'ensemble des rappeurs que j'ai eu l'occasion d'interroger sur le sujet, le hip hop ne s'est pas popularisé à Dakar par le biais de sa seule musique, à savoir le rap, mais surtout par celui de sa forme dansée, le *smurf*, puis la *breakdance*. D'ailleurs, le rap ne suscitait presque aucun enthousiasme à l'époque, si ce n'est auprès d'une très faible proportion de jeunes maîtrisant l'anglais, et particulièrement en contact avec cette nouvelle expression vocale. Pour le plus grand nombre, la danse représentait une mode beaucoup plus accessible et spectaculaire, et par conséquent beaucoup plus attractive. Les collégiens et lycéens des établissements situés dans les quartiers aisés, comme celui de « Sacré Cœur » par exemple, qui va d'ailleurs jouer un rôle phare dans l'émergence du rap à Dakar, se retrouvent dès la fin des cours dans la cour de récréation, au mieux dans une salle qui leur a été provisoirement cédée pour s'exercer au *smurf*, devenu une véritable passion. Des groupes se forment, des compétitions sont organisées et chacun rivalise d'ingéniosité et d'audace pour réaliser les figures les plus complexes possible.

« Vers 83-84, tout ça, ça a commencé par la danse, par le smurf. Donc on était danseurs, on faisait des spectacles à l'école, dans les écoles. Les grandes écoles où y'avait des spectacles, c'était le collège Sacré-Cœur, là où moi j'étais ; sinon, il y avait le lycée

⁷¹ Depuis quelques années, citons notamment : TV5 Afrique, avec de nombreux programmes de France 2 (...), ou MCM, chaîne musicale qui diffuse une profusion de clips occidentaux, d'émissions de promotion et de concerts.

Delafosse, Blaise Diagne, euh, Lamine Gueye, ... »⁷², se souvient *Didier Awadi*, dont le groupe *Positive Black Soul* est considéré comme le précurseur, et encore à l'heure actuelle comme l'un des groupes majeurs⁷³. Rappelant ses souvenirs personnels, il insiste sur le fait que le milieu scolaire a joué un rôle de première importance dans l'éclosion du hip hop dakarois.

*« Ouais, c'est là que ça se passait quoi. Les spectacles de danse, c'était d'abord des spectacles de danse et puis nous, on a commencé à animer les spectacles de danse avec du rap. Donc on rappait, on présentait un peu à la Sydney, Afrika Bambaata, tout ça »*⁷⁴.

Lors de l'entretien, je tente d'apporter une petite correction sur le fait que les années 80 étaient envahies par la salsa et la salsa-mbalax plutôt que par le funk auquel il fait référence, mais *Awadi* reste intraitable ; certainement a-t-il occulté la génération qui précède parce que je lui ai demandé de me parler des jeunes citadins, la classe d'âge des 20-30 ans de l'époque :

*« Ah Ouais, c'était le smurf hein ?! Tout le monde était smurf ici. Tout le monde était en jogging, les « top ten », ou bien les « Nastaz », les « Stan Smith », ou bien après c'était « Nike », avec toutes les imitations qu'il fallait. Dans les écoles on amenait nos tapis et on les mettait par terre avec une petite radio, ouais. Quand on terminait les cours à 17h, de 17h30 à 19h, le surveillant, le préfet à l'école, il nous laissait prendre une classe, on poussait tous les bancs pour danser là-bas quoi. Parce que pour lui c'était mieux qu'on danse dans l'école plutôt qu'on aille dehors faire des bêtises, donc il nous laissait, on poussait les bancs et puis voilà quoi »*⁷⁵.

Tous les rappeurs de plus de 25 ans en l'an 2000 m'ont fait part de leurs souvenirs de danseurs, ont témoigné avoir activement participé à cette période qu'*Awadi* situe entre 1982 et 1988-89, et qui reste pleine d'enthousiasme et d'insouciance à leurs yeux.

Progressivement pourtant, quelques rappeurs disséminés çà et là font leur apparition à l'arrière de la scène, derrière les danseurs-vedettes. Ils prennent le micro, davantage alors dans le but de s'amuser que d'énoncer un réel discours. Les sons diffusés sont des titres fameux de groupes de rap américains dont peu de jeunes, sur scène comme dans le public, sont en mesure de comprendre les textes. Ceux qui s'improvisent rappeurs se

⁷² Entretien avec *Didier Awadi* : 1.

⁷³ A l'heure actuelle, le groupe est dissout, et *Awadi* évolue en solo sur la scène nationale et internationale.

⁷⁴ *Awadi* : 1.

⁷⁵ *Awadi* : 1.

contentent alors de plagier approximativement ces paroles argotiques dont le sens leur échappe en grande partie, de manière à donner l'illusion de parler couramment l'américain. Par la suite, la langue se précise, grâce à un effort d'apprentissage et de traduction, sans pour autant laisser place à la créativité. Comme le déclare Awadi :

« On s'est mis à recopier les textes et à faire une traduction, ensuite, c'était... on prenait le même style et on adoptait des paroles françaises mais au début, c'était vraiment singé quoi ! (...) Quelquefois dans nos spectacles, on te répétait exactement le texte en anglais »⁷⁶.

Pendant cette période, le hip hop est encore loin d'être considéré avec sérieux, ni par ses acteurs, ni par son public. Il est une simple mode qui dispense un amusement collectif et l'occasion de se réunir hors des cours ; mieux : de monter sur scène et de se donner en spectacle⁷⁷ sans que cela soit perçu comme une transgression par leurs aînés. Certains rappers, pourtant aujourd'hui très investis dans leur mission dite de « conscientisation », avouent avec le sourire que leurs motivations étaient beaucoup plus superficielles à l'époque ; les plus anciens se souviennent que le *smurf* était avant tout une façon de « se montrer », de s'ériger en vedette... et de plaire aux filles. En effet, à chaque descente de scène, une foule de jeunes élèves accouraient pour accoster leur danseur ou chanteur favori, obtenir son numéro de téléphone, et parfois lui faire des avances coquines. Pour ces garçons de 15-20 ans, il s'agissait du moyen idéal pour « devenir quelqu'un » à peu de frais, et pour attirer l'attention des jeunes filles dans leur direction.

Ce n'est qu'ultérieurement que des groupes se forment, cette fois exclusivement composés de rappers. Parmi les premiers groupes à s'être distingués, beaucoup sont oubliés aujourd'hui, faisant partie de la *old school* dont seulement les plus anciens se souviennent aujourd'hui. Un grand nombre d'entre eux se sont disloqués, leurs membres se désolidarisant progressivement de leur groupe pour faire alliance ailleurs ; d'autres encore ont tout bonnement abandonné le rap une fois passés à l'âge adulte ; enfin, une poignée, parmi lesquels le *PBS*, ont traversé la décennie avec brio, et sont désormais gravés dans la mémoire du pays tout entier, sont respectés et reconnus au-delà des frontières nationales. Le *PBS* s'est

⁷⁶ Entretien avec Awadi.

⁷⁷ Les jeunes n'ont que très peu l'occasion de monter des spectacles. Ce privilège est presque exclusivement réservé aux artistes-griots et aux classes d'âge antérieures ; prenons l'exemple des musiciens de *mbalax*, musique de variété éminemment populaire au Sénégal : ils sont souvent trentenaires, quadragénaires ou plus. Les jeunes sont ainsi écartés de la scène publique, et n'ont que peu l'occasion de s'exprimer, même pour quelque chose qui soit de l'ordre du divertissement.

ensuite lui-même disloqué, et les deux membres qui le composaient, *Didier Awadi* et *Doug E-Tee*, évoluent désormais séparément⁷⁸.

3-3 L'« année blanche » et l'évolution du rap vers un mouvement contestataire

Par la suite, la situation va rapidement évoluer, sous l'effet de la dégradation du contexte socio-politique du pays. L'arrivée du rap, note Abdoulaye Niang, a coïncidé avec « *les premières années d'application de ce qui sera ensuite une cohorte de Programmes d'Ajustement Structurel (PAS) qui ont donné lieu à une aggravation de la précarité des conditions de vie qui sévissait déjà, et les rappeurs vont prendre conscience des larges possibilités d'expression offertes par le hip hop* » (Niang, 2001 : 75).

Abdou Diouf, qui a pris la place de Léopold Sédar Senghor à la tête du pouvoir en 1981, met en effet en place des programmes d'ajustement structurel⁷⁹ qui s'avèreront rapidement désastreux sur le plan socio-économique⁸⁰, mais qui n'en seront pas moins maintenus pendant de longues années. Encouragé par la France, le gouvernement d'Abdou Diouf entreprend donc une libéralisation, souvent non maîtrisée, de l'économie, et un « dégraissage » de la fonction publique. Ces mesures aboutissent sur une suppression massive des emplois tertiaires dans les administrations et les services publics, qui constituaient pourtant le principal débouché des jeunes diplômés depuis des décennies. Il en découle une grave recrudescence du chômage, l'augmentation de jeunes désabusés qui n'ont plus le cœur à poursuivre leurs études, ainsi qu'une paupérisation généralisée de la société sénégalaise.

Par ailleurs, comme nous l'avons dit précédemment, la politique que pratique l'Etat à l'endroit de la jeunesse est ambiguë, oscillant constamment entre des tentatives de séduction et une répression violente. Les jeunes représentent une classe d'âge qui peut paraître paradoxale, à la fois la plus importante sur le plan démographique, et la plus négligée, la plus bridée sur les plans social et moral. Les moins de 25 ans constituent la plus large part de la population (75% de la population est âgée de moins de 30 ans en 2000 d'après Adrien

⁷⁸ Avant de se rencontrer, les deux anciens leaders du *PBS* jouaient au sein de groupes distincts : *Didier Awadi* faisait partie de *Syndicate*, tandis qu'Amadou Barry, alias *Doug E-Tee* appartenait aux *King MC's*.

⁷⁹ Ceci constitue un rappel d'un chapitre qui précède, consacré au contexte socio-politique du Sénégal pendant les « années Diouf ».

⁸⁰ Ndiouga Adrien Benga note cependant une détérioration de l'économie nationale depuis 1972. Ndiouga Adrien Benga, « Entre Jérusalem et Babylone : jeunes et espace public à Dakar » in : *Les jeunes, hantise de l'espace public dans les sociétés du Sud ?* Paris, Editions de l'Aube, collect. Autrepart/ IRD, 2001 : 169.

Benga⁸¹), alors qu'ils sont tenus à distance des principaux modes de représentation et d'action politiques officiellement reconnus. L'opportunité offerte par le rap ne saurait dans un tel contexte être laissée de côté, et peu à peu, les groupes de danseurs se transforment en groupes de rappeurs⁸² « posses » ou « crew », ceci dès l'aube des années 90. Du stade d'imitation, le rap accède à un stade de création et se montre à la recherche d'une identité propre. Les plus novateurs réalisent à quel point il serait regrettable de continuer à n'utiliser que la langue américaine ou le français dans les textes, alors que la plupart des jeunes s'expriment surtout en wolof, parfois même exclusivement, dans le cas des non-scolarisés.

Chapitre 4 : Méthodologie et présentation du terrain

4-1 Méthodologie ethnographique et l'état de la question

L'une des premières questions qui s'est posée à moi lorsque j'ai choisi de travailler sur le territoire dakarois est la façon dont j'allais aborder le contexte urbain, autant d'un point de vue pratique que théorique. La ville et son agglomération abritent plusieurs millions d'habitants, s'étendent sur un espace à la fois vaste et dense, et dès les premiers jours, je compris qu'il me faudrait aménager mes recherches en fonction de ces paramètres. Les transports en commun les plus répandus, malgré leur dénomination de « cars rapides »⁸³, se montrent d'une efficacité très aléatoire : outre la présence pléthorique d'arrêts définis⁸⁴, ces voitures freinent de façon incessante pour prendre au vol des personnes leur faisant de grands signes. A l'intérieur de ceux-ci, jusqu'à vingt-cinq personnes peuvent s'entasser sur les bancs de fortune de ces vieilles « fourgonnettes » Renault aménagées à cet effet. Il n'y a plus de vitres aux fenêtres, et les passagers doivent subir la chaleur, le vent de sable et la pollution

⁸¹ Benga Ndiouga Adrien, 2001: 169.

⁸² Ils sont également appelés dans le hip-hop : *Posses* ou *crews*.

⁸³ Les Dakarois s'amusent aussi à les appeler « la mort rapide », tant ceux-ci s'avèrent peu sûrs ; les chauffeurs conduisent à grande vitesse dans des rues encombrées, et des connaissances m'ont confié que pour tenir les cadences infernales de travail, un grand nombre d'entre eux prenaient des psychotropes altérant leur vigilance. Enfin, il arrive que ces véhicules n'aient plus de freins et soient simplement équipés de fines cordes censées les remplacer.

⁸⁴ Ces arrêts ne sont cependant pas signalés ; il s'agit donc de les connaître, ou de découvrir où ceux-ci se trouvent.

intense qui sévit à Dakar. Les autres transports possibles sont les bus⁸⁵, sur un nombre de trajets limité, et les taxis ou « clandos » (taxis non déclarés), beaucoup plus onéreux pour la population. En ce qui me concerne, je ne les utilisais que le soir, une fois la nuit tombée. Le reste du temps, je circulais en « car rapide » et chacun de mes déplacements constituait une fatigue supplémentaire. Je devais donc organiser mes journées en fonction de ces contraintes, et j'essayais autant que possible de limiter mes visites à deux ou trois dans la journée. De surcroît, lorsque je me trouvais en banlieue, je choisisais presque systématiquement d'y séjourner plusieurs jours de suite, de manière à éviter de longs et pénibles va-et-vient. Au fur et à mesure, je compris pourquoi les Dakarois économisaient leurs déplacements et se limitaient à ceux strictement nécessaires ; dans les premiers temps, mon ami *Habib* m'appelait « mon pied la route », expression servant à désigner les personnes toujours sur le départ. Mais peu à peu, j'appris à être plus sédentaire, à tirer profit du moment présent et des opportunités que celui-ci m'offrait, sans chercher à cumuler les rendez-vous.

D'un point de vue plus théorique, une analyse ethnographique ayant pour théâtre une capitale africaine se distingue sensiblement d'une étude monographique au sein d'une population restreinte dans un espace bien délimité. C'est dans ce contexte que la plupart des recherches en anthropologie étaient réalisées autrefois, selon la tradition malinovskienne ; le scientifique s'installait dans un village donné et y séjournait de manière prolongée, afin d'enquêter sur l'ensemble des aspects de la société et de la culture de l'ethnie observée. Aujourd'hui, ces conditions de travail de terrain ne sont plus ni toujours souhaitables, ni envisageables. Le continent africain, qui nous intéresse ici, est un continent traversé par de profonds bouleversements, occasionnant une reconfiguration de l'espace et des dynamiques sociales ; un nombre croissant de personnes résident en ville, ce qui entraîne l'émergence de nouveaux modes de vie et identités. Dans le cas du rap à Dakar, il me fallait tenir compte de ces données spatiales, dans la mesure où celles-ci influaient de manière significative sur les styles de rap rencontrés. En fonction du lieu de résidence, je me trouvais confrontée à différentes pratiques et représentations chez les rappeurs auprès de qui j'enquêtais. J'ai d'ailleurs intégré ce paramètre dans le choix de mon échantillon de groupes : certains des groupes de mon corpus sont implantés en banlieue, d'autres à Dakar ; certains sont issus de quartiers aisés ou résidentiels, d'autres de quartiers populaires. Il existe également d'autres critères, que je décris dans la première partie de cette thèse.

Par ailleurs, la littérature concernant l'anthropologie urbaine est dense, et analysée

⁸⁵ Aussi appelés « *Dem dik* », de l'expression wolof signifiant en français « aller et retour ».

de façon satisfaisante dans bien des ouvrages ; je ne me livrerai par conséquent pas à l'exercice de produire une synthèse bibliographique sur le sujet. Je noterai simplement que l'anthropologie urbaine française a longtemps accusé un important retard par rapport à celle anglo-saxonne, et surtout américaine, comme je l'ai évoqué dans l'introduction. Jean-François Havard rappelle que P.C.W. Gutkind a constitué une bibliographie thématique en anthropologie urbaine « qui fait état de plus de 900 références » (Havard, 2005 : 34). Plus récemment, Ulf Hannerz (1983) a également produit un ouvrage exhaustif sur le sujet, qu'il est éminemment utile de consulter, même s'il est suffisamment spécialisé pour qu'il ne soit pas strictement nécessaire de tout prendre en compte. En réalité, j'ai jugé davantage pertinent de me concentrer sur une bibliographie sélective, certes restreinte, mais qui m'assurait à la fois une méthode d'approche et des indications précieuses pour mieux cerner le cadre de mon étude.

Un premier élément de ma sélection se trouve être un ouvrage déjà ancien, mais dont la lecture s'est révélée particulièrement profitable : il s'agit de *Street Corner Society*, de William Foote Whyte (1943). A la moitié du XXe siècle, il existe une tradition de recherches en milieu populaire urbain, une « sociologie immergée » dans la vie des quartiers pauvres qui rassemblent des universitaires et des philanthropes (institutions philanthropiques) à l'esprit réformateur. L'Ecole de Chicago⁸⁶ est née de cet esprit-là. Les chercheurs y font des problèmes de délinquance, de « désorganisation sociale » et de « pathologie sociale » l'une de leurs problématiques essentielles, et prônent le travail de terrain et l'observation directe sous le tutorat intellectuel de Robert Park (1864-1944). Le présent ouvrage que William Foote Whyte a tiré de sa thèse est souvent cité comme un exemple de l'Ecole de Chicago, alors qu'il n'en fait pourtant pas réellement partie. Il s'en distingue même à plusieurs égards, et notamment dans son refus de considérer la situation des quartiers pauvres et peuplés de minorités ethniques en termes de « désordre » et de « désorganisation ». Il prend même le contre-pied de cette analyse en tentant de saisir l'ordre sous-jacent qui régit la vie de ces quartiers.

L'une des grandes particularités de *Street Corner Society* est la façon dont son auteur a réalisé son enquête de terrain. Celle-ci s'est étendue sur une période de dix-huit mois, sans interruption et en immersion totale. Il décida de s'installer avec son épouse en plein cœur de son lieu de terrain, misant sur une intégration maximale. Son ambition finale était de réaliser une monographie complète d'un sujet dans un contexte donné, et dans le cas présent

⁸⁶ Grafmeyer Yves / Issac Joseph. *L'école de Chicago. Naissance de l'écologie urbaine.*

de décrire le parcours de jeunes italo-américains dans un quartier de Boston, *Cornerville*, en insistant sur certains aspects de leur vie, d'autres ayant été volontairement occultés ou traités plus superficiellement.

Sur le terrain, William Foote Whyte combine les méthodes d'un enquêteur traditionnel et les stratégies ordinaires d'un citoyen étranger qui souhaite s'intégrer dans un nouveau milieu. Il deviendra à ce titre un participant actif de la vie des groupes qu'il a choisi d'étudier. Il instaure un rapport de proximité très supérieur à l'habitude, tout en dévoilant systématiquement son statut de chercheur et la raison de sa présence sur le terrain. Il prend des rendez-vous formels, réalise de longs entretiens qu'il retranscrit sur le papier et qui prennent la forme de témoignages, d'histoires de vie... tout en s'insérant dans la vie du quartier, ce qui le conduit à avoir de multiples discussions informelles et à s'impliquer dans les actions quotidiennes de la communauté. Il prend alors des notes dès que cela lui est possible en s'enfermant dans les toilettes, griffonne de rapides petits schémas indiquant la position spatiale de chacun des acteurs de la scène décrite. Chaque soir enfin, il tape ses notes manuscrites à la machine.

Son « schème central », pour reprendre le terme de Henri Peretz, qui a rédigé la préface à l'édition française, est l'interprétation des interactions individuelles en s'intéressant aux « problèmes, aux intérêts et aux activités de jeunes hommes sans travail », ceci en organisant son étude sur deux niveaux : un micro-niveau qui est constitué par des individus qui entrent dans des interactions au sein de groupes informels ; un niveau intermédiaire qui est représenté par les institutions sociales de *Cornerville*, et leur interaction avec les jeunes du quartier (sur le plan social, mais aussi politique). Précédant Goffman et son approche de la « mise en scène de la vie quotidienne »⁸⁷, William Foote Whyte instaure un mode d'analyse de type interactionniste en étudiant minutieusement les dynamiques internes au sein des groupes de jeunes, les initiatives de chaque individu qui les composent en même temps que les pressions exercées et les devoirs mutuels qu'exigent la préservation d'un groupe solidaire, les positions hiérarchiques qui s'expriment dans leurs actes et l'attitude de leurs leaders notamment.

D'aucuns ont mis en question la réelle intégration de Foote Whyte dans son milieu, le taxant d'utopiste et lui refusant la possibilité d'avoir été un véritable *insider* au sein de la communauté italo-américaine. La qualité de cette intégration est difficile à juger, mais il

⁸⁷ Goffman Erwin. La mise en scène de la vie quotidienne. Tome1 : La présentation de soi. Tome 2 : Les relations en public. Paris, les Editions de minuit, collection « le sens commun », 1973.

semblerait qu'elle ait pourtant été satisfaisante si l'on en croit les témoignages des membres de la communauté, ainsi que celui de l'auteur.

De cet ouvrage, j'ai tiré deux enseignements qui me paraissent essentiels :

- le premier est la méthode d'enquête, qui me semble éminemment complète et qui se distingue encore aujourd'hui par sa longue durée et les moyens mis en œuvre pour sa réalisation : Foote Whyte ne cache à personne qu'il est issu de la moyenne bourgeoisie américaine, d'un milieu universitaire relativement élitiste et qu'il est à ce titre sociologiquement éloigné du contexte qu'il se propose d'étudier. Pour remédier à cette distance de fait, il n'a pas hésité à déménager avec son épouse en plein cœur de *Cornerville*, se mettant ainsi en situation d'immersion totale pendant dix-huit mois. Cette contrainte, qu'il s'est imposé à lui-même et à laquelle il n'a pas cherché à échapper par la suite, lui a permis de comprendre certaines tensions, d'appréhender des dynamiques sociales et humaines qu'il n'aurait certainement pas pu ne serait-ce qu'entrevoir en faisant des va-et-vient entre ce quartier et son lieu de résidence habituel. Ainsi, même lorsqu'il n'était pas en situation d'enquête formelle, il observait et participait à une foule de petites choses qui auraient pu paraître anodines, mais qui à mon sens font pourtant toute la différence avec une observation classique. J'ai par la suite eu l'occasion de remarquer que c'est souvent lorsque l'on n'est pas en position d'observation avérée qu'il se passe quelque chose de significatif, ou que l'on entend un détail, une remarque édifiante pour l'avancement d'une recherche. Alain Touraine évoque, au sujet du travail d'enquête de William Foote Whyte, « la compréhension de l'autre dans le partage d'une condition commune »⁸⁸. Par ailleurs, la constance dont il a fait preuve dans sa prise de notes me paraît également remarquable.

- Le deuxième point réside dans le choix de sa problématique, et dans sa compréhension originale des faits : bien avant Balandier et l'approche de nature dynamiste que celui-ci va développer autour des notions d'ordre et de désordre (1988), Foote Whyte sait voir autre chose qu'un simple « chaos social » dans la structure de *son* quartier italo-américain. Georges Balandier l'indique lui-même dans la quatrième de couverture de l'édition de La Découverte de 1996 :

« C'est l'étude exemplaire d'une enclave pauvre dans un univers de modernité ; c'est l'accès à la connaissance concrète d'une culture et d'une organisation qui ne sont pas le négatif noirci d'une société

⁸⁸ Touraine Alain. Quatrième de couverture de William Foote Whyte, *Street Corner Society*, Paris, La découverte, 1996.

convenable. La leçon nous concerne, elle éclaire autrement les marginalités ».

Ce type de problématique est précisément celui que je souhaiterais adopter dans le cadre de ma thèse, et notons que s'il s'avérait inédit en 1943 aux Etats-Unis, il reste encore trop marginal à l'heure actuelle, et notamment en Afrique noire sur laquelle plane toujours un vent d'« afro pessimisme », dans l'opinion publique comme chez les chercheurs, qu'ils soient urbanistes, géographes, économistes ou sociologues. Seule peut-être une nouvelle génération d'anthropologues tente d'instaurer un nouveau positionnement scientifique destiné à faire changer de perception sur ce que la plupart jugent « chaos » ou « marasme ».

Dans un esprit proche de celui de *Street Corner Society*, mais bien plus récent et inscrit cette fois-ci dans le contexte dakarois, l'ouvrage de Jean-François Werner, *Marges, sexe et drogues à Dakar* (1993) a particulièrement retenu mon attention. A la fois médecin et anthropologue, ce chercheur a réalisé son étude dans le cadre de l'ORSTOM⁸⁹, tout en mettant en pratique une méthode, une *éthique* de terrain pourrais-je même dire assez inhabituelle au sein de la communauté scientifique. Témoignant d'un engagement personnel comparable à celui de William Foote Whyte, il choisit, malgré le confortable logement de fonction qu'il se voyait attribué, de résider au beau milieu de ce qui faisait l'objet de son terrain, au cœur même des quartiers déshérités de Pikine, l'une des banlieues de Dakar. En dépit des problèmes que ce contexte de travail a pu occasionner (bruit, agitation, prosmicité, pressions de toutes sortes, voire dangerosité à certains moments), il décida de persévérer jusqu'au terme de son étude ; or, c'est certainement cette détermination qui lui a permis de mener à bien son enquête et de nous livrer un résultat aussi riche, sur le plan scientifique aussi bien qu'humain.

Au cours de son analyse, il développe ce qu'il appelle lui-même la métaphore du « tas de sable », et qui lui permet de conceptualiser une nouvelle représentation de l'espace social dans les villes contemporaines, en Afrique notamment. Pour cela, il s'inspire de l'œuvre de Georges Balandier, qui me semble particulièrement propice à l'appréhension de ces nouveaux terrains, en même temps qu'à la définition de nouvelles manières d'aborder l'enquête ethnographique en général :

« C'est une description du monde différente qu'il convient à présent de produire, dans laquelle la considération du mouvement et de ses fluctuations l'emporte sur celles des structures, des organisations, des

⁸⁹ Aujourd'hui rebaptisé IRD, Institut de Recherche pour le développement.

permanences. La clé en est une autre dynamique, qualifiée de non linéaire, qui ouvre l'accès à la logique des phénomènes apparemment les moins ordonnés » (Balandier, 1988 : 10).

Ainsi, déclare en substance Jean-François Werner, il ne peut plus être considéré comme pertinent d'envisager le terrain d'une manière purement structuraliste, sans tenir compte, et même accorder un intérêt tout particulier à ce qui constitue les *interstices* de la société étudiée, qui révèlent autant de choses sur sa nature, son fonctionnement et ses représentations que les catégories sociales pré-établies. En ce qui concerne la métaphore qu'il propose et que j'évoquais plus haut, il déclare s'inspirer de la « dynamique du tas de sable » de Evesque et Rajchenbach :

« Curieux objets que les grains (de sable). Suivant que nous les considérons individuellement ou collectivement, leur comportement s'apparente à celui d'un solide ou d'un liquide » (Evesque et Rajchenbach, 1988 : 1528).

Il part de cette conception pour définir la sienne propre :

« (...) Je voudrais souligner pourtant la façon dont elle (la métaphore du tas de sable) m'a permis de jouer avec les notions de fluidité et de solidité, deux attributs dont la mise en relation de façon complexe est caractéristique de la société pikinoise. Ainsi, on peut utiliser cette métaphore de deux façons. Soit en adoptant le point de vue du grain de sable, et alors les individus gagnent en solidité et la structure en souplesse. C'est donner la primauté à l'acteur sur le système. Soit en adoptant le point de vue de la dune de sable dont la morphologie et les déplacements vont dépendre des forces qui la travaillent (l'océan, le vent, la main de l'homme). Et, en l'occurrence, la société sénégalaise dans son ensemble apparaît modelée par les vents du large, du fait de sa dépendance économique et politique vis-à-vis des puissances industrielles du Nord, de même que chaque individu est déterminé en partie par les contraintes structurelles qui s'exercent sur lui ». (Werner, 1993 : 56-57)

Marqué par la pertinence de cette métaphore, Jean-François Havard (2005) remarque à quel point le sable, au sens propre du terme, occupe en effet une place déterminante dans la vie quotidienne des Dakarais. Aussi est-il intéressant de se servir de cet élément à la fois omniprésent et fortement symbolique pour représenter les mouvements qui sont en jeu dans les relations collectives et interindividuelles.

Enfin, j'ai accordé un grand intérêt à un livre édité sous la direction de Michel Agier et intitulé *Anthropologues en danger; l'engagement sur le terrain* (1997), qui aborde de

façon très intéressante les questions posées « par » et « lors de » la présence de l'anthropologue sur son terrain. L'expression choisie d'« anthropologues en danger » est particulièrement éloquente sur les problèmes épistémologiques désignés dans l'ouvrage, et donne toute sa mesure aux risques, essentiellement d'ordre idéologique, qui viennent menacer la discipline à moyen terme si celle-ci ne sait pas s'en protéger.

Tout d'abord se pose la question du positionnement affectif et moral du chercheur sur un terrain où il est amené à résider, à vivre en interaction avec son environnement, humain notamment, pendant une période relativement prolongée. Cette interaction d'un individu avec d'autres, avant même celle d'un enquêteur avec ses enquêtés, implique une proximité, variable certes, mais quasiment inévitable, souhaitable même dans une certaine mesure. Comment concevoir en effet que l'on puisse réaliser un travail de recherche riche et approfondi sans s'investir un tant soit peu dans la relation qui se tisse avec les enquêtés ? Une distance excessive n'est certainement pas souhaitable, et hypothèquerait à mon sens une partie non négligeable de l'enquête, durant laquelle une relation de confiance se construit, et qui seule permettra d'obtenir des témoignages sincères.

Une fois ce principe admis, la difficulté devient alors de savoir garder une distance critique qui garantisse la validité de la recherche scientifique, sans se perdre dans les méandres des affects et des affinités électives... Pour ma part, j'ai éprouvé un certain mal à respecter cette distance, ceci à plusieurs égards : le premier est que j'ai rencontré celui qui devait plus tard devenir mon mari au cours de mon travail de terrain, dès la phase prospective de ce dernier. Malgré toutes les précautions que j'ai pu prendre pour éviter que ces deux aspects de mon quotidien ne soient trop imbriqués l'un dans l'autre, il était presque impossible de les isoler totalement, d'autant plus que cette personne se trouve être lui-même un rappeur. Je dus par conséquent aménager mon travail et ma réflexion de façon à ce que cette liaison entrave le moins possible mon travail ethnographique. C'est d'ailleurs l'une des raisons pour lesquelles je ne me suis qu'assez peu servi de son cas particulier dans le cadre de ma thèse.

Le second est qu'il se pourrait également, malgré toutes ces précautions, qu'au cœur de la thèse transparaisse un certain sentiment de connivence avec les rappeurs, une complicité particulière due au fort degré d'implication dont j'ai pu faire preuve tout au long de ces années. Ceci est notamment dû au fait que j'avais délibérément décidé de ne travailler qu'avec un petit nombre de groupes de rap, ceci dans un souci de précision, mais aussi en raison d'une nette préférence pour la micro-observation. Dans le contexte présent, il aurait en effet été facile de se laisser griser par la présence pléthorique de groupes de rap à Dakar, et de

choisir de procéder par questionnaires ou échantillonnages, de manière à obtenir une vision plus générale. Mais j'ai jugé préférable de ne me concentrer que sur une quinzaine de personnes –même si j'en ai observé bien davantage-, plutôt que de chercher à dresser un panorama général du rap à Dakar.

Le rap sénégalais est, depuis la fin des années quatre-vingt-dix, devenu un sujet affecté des journalistes issus de divers pays occidentaux, qu'ils soient européens ou nord-américains. Ceux-ci se distinguent des anthropologues par leur exigence d'efficacité et de rapidité, leur désir de « photographier » la réalité, de saisir le mouvement rap dans ses grandes lignes, en dessinant ses principales tendances ou en brossant le portrait de ses principales égéries. Dans un tel climat d'engouement, l'anthropologue se doit d'imposer sa spécificité, ses exigences propres. Comme Michel Agier le remarque dans *Anthropologues en danger*, à l'ère du tourisme, l'anthropologue n'a plus l'exclusivité de voyager à l'étranger et d'approcher la population ; sa seule distinction est alors incarnée par les compétences dont il se doit de faire preuve sur le terrain.

Un autre phénomène distingue encore l'anthropologue du journaliste : son rapport à l'évènementiel :

« Le rapport du chercheur à l'événement (...) ne prend pas un sens tout entier dans l'événement lui-même, sur lequel il faudrait nécessairement dire quelque chose (cela, c'est l'obligation du journaliste) » (Agier, 1997 : 27)

On comprend aisément en quoi il peut être éminemment dangereux pour un anthropologue de vouloir traiter scientifiquement d'un événement en cours, ou qui vient de se produire. L'absence de distance critique, le manque de perspective nuisent considérablement à l'analyse qui peut être produite, tendent à atténuer de façon préjudiciable la frontière entre le travail de l'anthropologue et celui du journaliste. Ainsi pouvait-il en être des recherches que j'ai menées sur le rap dakarois entre début 1999 et fin 2002. Un contexte social et politique particulièrement riche en événements, en bouleversements et en débats publics a rendu cette recherche à la fois captivante et paradoxalement, difficile à « capturer », à saisir dans toute sa complexité. En 1999, le rap sénégalais était déjà vieux d'une dizaine d'années, mais l'influence croissante du *rap hardcore* sur la société sénégalaise commençait seulement à devenir véritablement tangible, après la sortie de l'album *Ku weet xam sa bop* du groupe *Rap'Adio* en 1998. Les témoignages, tout autant que les moments que j'étais en train de vivre auprès des rappeurs dakarois étaient ainsi fatalement empreints d'une certaine excitation, d'un

élan dynamique propre à ce que l'on appelle communément « le feu de l'action ». Mais Michel Agier poursuit, en nous permettant de sortir de cette aporie :

« Alors que la trop grande proximité de l'événement rend très vite l'analyse caduque, au contraire le chercheur reconstruit le sens des événements observés à partir d'une problématique dont la portée est beaucoup plus large. C'est cette distance, permise par une logique scientifique productrice de ses propres questions, qui permet au chercheur en sciences sociales d'apporter une participation originale à la compréhension des dynamiques sociales et une explication précisément contextualisée à leurs manifestations ponctuelles » (Agier, 1997 : 27).

Enfin, un autre écueil éminemment difficile à écarter est celui du parti-pris, celui de la défense de la cause des enquêtés. Si Oscar Lewis, l'auteur de l'illustre monographie *Les enfants de Sanchez* (1963), prétend que l'anthropologue doit être « à la fois le chercheur et le porte-parole de la culture des pauvres », il semble pourtant dangereux d'aller trop avant dans cette intention. Certes, cela peut s'avérer tentant, d'autant plus que la présence d'un chercheur sur un terrain particulier n'est que très rarement le fait du hasard... il existe souvent une empathie à l'égard des enquêtés et de leur histoire personnelle qui permet à l'anthropologue de séjourner suffisamment longtemps sur place pour ensuite écrire sur le sujet durant des mois, voire des années. Cette forte implication est assez comparable à l'écrivain qui entame la rédaction d'un ouvrage et avec lequel il s'apprête à vivre pendant toute une période de sa vie, au point d'être habité par celui-ci. De la même façon qu'Oscar Lewis se sentait probablement rempli d'affection pour la cause des Mexicains auprès desquels il a vécu, je me suis liée d'une profonde amitié avec certains des rappers que j'ai connus, et leurs revendications me paraissaient le plus souvent très légitimes ; plus encore, je les partageais souvent pleinement, et leurs convictions politiques ou sociales se révélaient être remarquablement proches des miennes. Fort de la conscience de ce phénomène, Jean-Pierre Olivier de Sardan nous met en garde contre les débordements que pourraient provoquer cette « découverte plus ou moins émerveillée du peuple par les intellectuels » (1995 : 96, 19). L'engagement du chercheur sur son terrain ne doit pas se confondre avec un engagement purement militant, un témoignage de sympathie pour une cause populaire. Dans la tradition française, l'intellectuel a souvent tendance à être associé à un certain idéal démocratique, voire, disons-le, à une sensibilité de gauche. L'anthropologie moderne, libérée de ses anciennes accointances dans le milieu colonial, est encore davantage associée à ces aspirations idéologiques. Ainsi, le fait de sympathiser avec les rappers exigeait en contrepartie un surcroît d'esprit critique et de recul.

Ce recul était bien entendu plus aisé à observer dans les moments où j'éprouvais un sentiment de lassitude passager à l'égard de ma vie à Dakar, et de toutes ses vicissitudes.

« Cette double posture critique suppose tout à la fois l'acceptation par le chercheur d'un certain inconfort de l'enquête de terrain, et par ses interlocuteurs d'un décalage permanent du chercheur vis-à-vis d'eux. Sans cette indépendance critique, le chercheur risque de disparaître entièrement derrière l'expert en développement, l'assesseur ethnique, le travailleur social ou le conseiller psychologique » (Agier, 1997 : 27).

Pourtant, en dépit de toutes ces mises en garde, Michel Agier conclut par un appel à la nuance, visant à relativiser le défaitisme des post-modernes ; selon ces derniers en effet, commente l'auteur, l'expérience de terrain est réduite à un simple procédé de légitimation héritée de l'ethnologie classique, en l'absence de critères de vérification des enquêtes et des interprétations. Alors « transformés en écrivains, les ethnologues ne pourraient se sauver qu'en annexant leur parole à celle des interlocuteurs, donnant ainsi satisfaction à ceux qui en appelaient autrefois à la « fin de l'anthropologie » (Agier, 1997 : 28⁹⁰).

4-2 Présentation du terrain et considérations d'ordre heuristique

4-2-1 L'arrivée sur le terrain

Ma première venue sur le terrain date de 1999, qui correspond à l'année de mon DEA. Pour la première fois, je partais en Afrique, sans repère bien précis si ce n'est deux adresses que j'avais recueillies auprès de vagues connaissances. L'une était celle de deux étudiantes nantaises, dont l'une avait suivi les cours de maîtrise d'ethnologie avec moi à Bordeaux II ; elle souhaitait réaliser des recherches à l'université Cheikh Anta Diop de Dakar, et devait passer le plus clair de son temps aux archives de l'IFAN⁹¹ en compagnie d'une amie, étudiante en histoire. La deuxième adresse était celle encore plus incertaine de l'ancienne présidente de l'association « l'Autre », association des étudiants en ethnologie de Bordeaux II, qui avait décidé de résider quelque temps à Dakar ... Je ne la connaissais que très peu

⁹⁰ L'auteur fait ici référence à James Clifford, *Malaise dans la culture : l'ethnographie, la littérature et l'art au XX^e siècle*, Paris, Ecole Nationale supérieure des Beaux-Arts, 1996.

(nous avons dû nous rencontrer deux ou trois fois tout au plus) mais elle m'avait toutefois donné son contact à Dakar, apparemment décidée à m'aider à m'installer à mon arrivée.

C'est donc en Avril 1999 que je pris pour la première fois l'avion en direction du Sénégal, avec le sentiment aussi excitant qu'angoissant de réaliser un rêve déjà ancien et de vivre une expérience qui bouleverserait ma vie. Après une arrivée quelque peu mouvementée, je finis par aménager dans la maison où SD résidait depuis déjà plusieurs mois. Elle me présenta aux personnes travaillant au « Centre Culturel Blaise Senghor », au sein duquel elle avait réalisé un stage de deux mois au cours de l'année précédente, et ces contacts me servirent presque immédiatement. Ne voulais-je pas initialement travailler sur les formes culturelles existantes en milieu urbain ? Des troupes de théâtre, des ballets de danse traditionnelle répétaient quotidiennement ; des plasticiens occupaient les salles annexes aménagées en ateliers, quand ils ne s'installaient pas dehors, dans la cour ou à proximité du petit café en plein air situé dans l'enceinte même du centre culturel. Cet endroit, où tous les artistes aimaient particulièrement se retrouver, était aussi celui où répétaient des musiciens, tous styles confondus, et notamment Souleymane Faye⁹², tout au moins au cours de la période pendant laquelle j'ai fréquenté assidûment ce lieu.

4-2-2 La situation de l'enquête

J'avais vingt-six ans lorsque j'ai commencé mes recherches de terrain, et vingt-neuf lorsque je suis arrivée à leur terme. Je suis une fille, Française, blanche, étudiante, et je disposais alors d'une allocation de recherche, ce qui me conférait un statut de salariée. Les rappeurs sont jeunes⁹³, Sénégalais de toutes ethnies, confessions et milieux sociaux confondus. Rappelons toutefois que la plupart jouissent d'un assez bon niveau scolaire, et que beaucoup d'entre eux ont fréquenté l'université, ou tout au moins le Lycée. Ma position comportait donc des avantages et des inconvénients, à peu près équilibrés : jeune, je passais très rapidement pour une amie des rappeurs, ce qui a facilité mon intégration et légitimait ma présence, sans que je sois sans cesse tenue d'expliquer ma position d'anthropologue. Par

⁹¹ Ancien « Institut français d'Afrique noire » devenu « Institut fondamental d'Afrique noire ».

⁹² Souleymane Faye est l'un des artistes de musique folk les plus connus au Sénégal ; chanteur à textes, il est aussi l'un des plus respectés par les rappeurs.

⁹³ Je reviendrai plus longuement –en deuxième partie- sur ce que j'entends par « jeune », mais je peux préciser dès maintenant que la plupart des rappeurs avaient entre vingt et trente ans à l'époque de mon enquête. Aujourd'hui, la moyenne d'âge s'est légèrement déplacée vers le haut, puisque de nombreux groupes des années 90 continuent à se produire, dont les membres ont actuellement la trentaine.

contre, en tant qu'étudiante européenne, je pouvais parfois pâtir de ma différence, soit que les rappers se montrent méfiants ou sarcastiques à l'égard des *toubabs*⁹⁴, soit que ceux-ci n'apprécient guère les gens uniquement présents pour observer et commenter leurs pratiques sans être véritablement dans l'action⁹⁵. En outre, je me trouvais là seule, sans mari ni enfant ; je n'étais ni touriste, ni journaliste, encore moins coopérante. Je résidais durablement sur place tout en continuant à avoir un logement en France, et à y retourner tous les quatre mois environ. Tous ces positionnements, qui pouvaient être facilement perçus comme ambivalents, généraient très certainement des interrogations dans l'esprit des gens que je côtoyais, tout au moins au début.

Ainsi, il me fallut plusieurs mois avant de véritablement gagner la confiance des rappers auprès de qui j'enquêtais, ou pour qu'ils soient intimement convaincus que je n'étais pas une journaliste de plus ; en effet, étant donné le succès et le rayonnement croissants du rap sénégalais dans le monde, la presse internationale se montrait très présente et il n'était pas rare que je sois amenée à côtoyer un chroniqueur hollandais, allemand ou américain, sur place pendant quelques jours dans le but de rédiger un article pour son journal. Ces va-et-vient continuels contribuaient à faire également de moi une personne avide d'obtenir le maximum d'informations en un minimum de temps, et qui disparaîtrait sous peu sans plus laisser de traces. Mais force était de constater que je restais là, plusieurs mois sans interruption, et que chaque promesse de retour se vérifiait dans la réalité. Les premières fois, tous affichèrent une grande suspicion à ce sujet, chacun étant persuadé qu'il me voyait pour la dernière fois et que le fruit de mes enquêtes leur échapperait pour toujours. Aussi, à chacune de mes arrivées, la confiance grandissait, en même temps que notre complicité.

Un dernier point mérite à mon sens d'être souligné : le temps passé sur le terrain génère également des situations au caractère exceptionnel, tantôt réjouissantes et tantôt douloureuses, mais toujours propices à fédérer ceux qui les vivent. Le fait que j'ai été témoin de certains de leurs moments de création, de concerts qu'ils jugent jusqu'à l'heure actuelle mémorables, ou encore de moments difficiles traversés ensemble fait désormais de moi beaucoup plus qu'une enquêtrice, mais davantage une proche. Lorsque j'ai contracté une crise de paludisme, alors que je séjournais à Dakar au beau milieu de la saison des pluies de 2001, un grand nombre d'entre eux sont venus me rendre visite, et quelques-uns m'ont réellement assistée. Réciproquement, il m'est arrivé d'être prise à partie lors de crises familiales, de

⁹⁴ C'est ainsi que l'on nomme les Blancs au Sénégal, ainsi que dans un certain nombre de pays d'Afrique de l'Ouest.

⁹⁵ Ils étaient en effet accoutumés à collaborer avec des artistes occidentaux, des producteurs ou tout autre type de personnes impliqués dans le milieu musical.

conflits au sein d'un couple, ou de leur venir en aide s'ils étaient en difficulté. Lorsque Momo apprit que la compagne avec laquelle il était depuis sept ans allait être contrainte à se marier avec l'un de ses cousins, mandingue comme elle, il sombra dans un profond désespoir. Je fus alors témoin des projets de fuite du couple hors du pays, des accès d'agressivité ou de douleur que cette situation suscitait chez lui. Les exemples sont nombreux et je ne les relaterai pas ici ; retenons simplement que quatorze mois passés à Dakar, seule avec eux, ont fortement contribué à ce qu'un lien se tisse entre nous de façon durable.

Hormis une chambre chez l'habitant que je louais pour m'assurer un peu d'intimité, je ne disposais pas de cadre de vie stable. Je résidais le plus souvent au sein même des familles de rappers, et mon temps de recherche n'était donc que très peu sectionné : pendant les moments de repos, je continuais à observer et à vivre des événements significatifs pour mon étude, mais sans toujours les noter. Inversement, pendant les moments de travail, je n'avais pas l'impression d'une rupture brutale avec le quotidien, dans la mesure où cela se passait presque toujours avec des personnes que je côtoyais en permanence (ou tout au moins régulièrement), et qui étaient devenues des connaissances, voire des amis. Cette spécificité dans la façon de réaliser mon terrain m'a permis de passer autant de temps avec les rappers autant pendant leurs activités liées au rap que dans leur contexte quotidien, au sein de leurs familles ou de leurs groupes d'amis par exemple. Ce point me paraît très appréciable, et je constate que ma perception des faits a beaucoup évolué grâce à ce facteur ; cela m'a permis d'acquérir un regard et un jugement autrement aiguisés que si je m'étais contenté de ne travailler que ponctuellement avec les rappers, en des moments bien précis et circonscrits dans le temps. Cela m'a également permis de relativiser certains de leurs propos, qui s'avéraient parfois correspondre davantage à des postures qu'ils aimaient se donner qu'à de véritables points de vue ou comportements confirmés dans la pratique.

4-2-3 Mon intégration sur le terrain

Dans les premiers temps de mon travail, je prévoyais de ne pas excéder six mois de présence sur le terrain, considérant ce laps de temps comme suffisant pour un travail de thèse. Sachant que ma première année fut presque entièrement consacrée à un travail bibliographique : très peu d'écrits existaient alors sur le sujet, j'avais donc à approcher celui-ci progressivement, par cercles concentriques, de manière à avoir une certaine connaissance préalable du contexte dans lequel j'allais évoluer. Je ne commençai à aller régulièrement à

Dakar qu'au cours de l'année 2000-2001. Notons au passage que si cette première année passée en bibliothèque m'a permis une première appréhension, je me rendis compte dès le retour de mon premier terrain que la direction qu'avaient prise mes lectures était en partie mal adaptée, imprécise, ce qui peut être imputé à ma connaissance très approximative du Sénégal à ce moment là.

Ainsi, je me fixai ensuite un délai d'environ six mois. Aujourd'hui cette longue série de voyages arrivée à son terme⁹⁶, je m'aperçois que j'avais largement sous-estimé le temps qui m'était nécessaire. Pendant la rédaction de cette thèse, l'envie m'a poursuivie de repartir, pour éclairer certains aspects que j'estime insuffisamment traités, aller récolter de nouveaux textes sortis depuis mon dernier séjour, enquêter auprès de quelques groupes que j'ai négligé⁹⁷. Ici encore, je suis redevable à mon directeur de thèse qui, connaissant bien cet « appel irrésistible du terrain », a su fermement me retenir et me conseiller de rédiger dès à présent à partir des matériaux récoltés. Une thèse n'étant en aucun cas une « fin en soi », une « somme » destinée à rendre compte de manière exhaustive de tous les aspects d'un sujet choisi, je fais amende honorable et accepte aujourd'hui de ne produire qu'une interprétation partielle du thème que constitue le rap à Dakar.

4-2-3-1 La journée d'un rappeur

Mais revenons-en à notre propos : six mois, disais-je, suffiraient à me fournir les données nécessaires à la rédaction de ma thèse. Mais c'était sans compter les aléas du terrain, si nombreux qu'ils nous semblent parfois absorber l'essentiel de notre énergie. C'était sans compter également le rythme considérablement plus lent des gens dont j'ai partagé la vie pendant de longs mois, leur étonnement devant mon empressement à travailler avec eux, la « tyrannie » que je cherchais (souvent en vain !) à leur imposer pour retranscrire leurs textes et les traduire, alors qu'eux étaient déjà occupés à en écrire d'autres... Dans les premiers temps, j'avais tendance à me comporter de manière insistante, à chercher à être ce que l'on pourrait qualifier d'« efficace ». Mais force est de constater que la sacro-sainte notion d'efficacité si prisée en Occident ne correspondait pas exactement aux mêmes priorités dans l'esprit des jeunes rappeurs que je fréquentais et sollicitais. Un peu par résignation, et un peu

⁹⁶ Je fis six séjours au total, pour une durée de quatorze mois.

⁹⁷ ... non par manque d'intérêt mais par manque de temps, ou de ténacité à l'égard de certains groupes qui se montraient moins disponibles et patients que d'autres, malgré la sympathie qu'ils affichaient par ailleurs.

par principe ethnographique, je me résolus donc à ne plus chercher systématiquement à imposer mon rythme, mais à m'adapter au leur, qu'ils n'avaient en l'occurrence aucune raison de changer pour moi.

Par ailleurs, quel que soit le mode de vie des différents rappers avec qui j'étais en contact, tous étaient noctambules, peu enclins à se coucher avant le lever du jour, et à se lever avant le *agne*⁹⁸. Ce rythme de vie les isolait du reste de la maisonnée, au sein de laquelle les autres générations, tout au moins les membres de la famille de sexe féminin ne pouvaient en aucun cas se permettre de tels horaires. Que cela fut les enfants ou les adultes, tous se devaient de respecter des règles de vie plus strictes et matinales ; les enfants partaient à l'école, les hommes allaient au travail, à la prière de 6h du matin, appelée *Fadiar*, ou bien « en ville », afin de « régler des problèmes »⁹⁹. Les femmes quant à elles étaient occupées par les tâches ménagères dès le lever du jour : pendant qu'une ou deux d'entre elles allaient au marché, les autres nettoyaient la maison, s'occupaient des enfants ou lavaient le linge. Ainsi, nous étions accoutumés à dormir toute la matinée, bercés (ou réveillés brusquement !) par les sons familiers d'un balai qui frotte vigoureusement le sol de béton ou de terre battue, d'un bébé qui pleure derrière la porte de notre chambre, des femmes qui s'interpellent et plaisantent en faisant la lessive ou la cuisine. Ici, c'est chacun son rythme de vie, certes, mais le silence du dormeur n'a pas la même valeur que chez nous, loin s'en faut. Il n'est pas rare de voir quelqu'un dormir au beau milieu d'une assemblée de gens en train de parler fort, de rire ou d'écouter de la musique ; il n'était pas question non plus pour les gens plus matinaux de prendre garde à ne pas nous réveiller.

Les rappers avaient donc l'habitude de ne se réveiller que vers le début de l'après-midi, d'aller « prendre un bain »¹⁰⁰ et de s'habiller, de prendre le repas de midi en famille puis de s'installer dans une chambre pour passer l'après-midi. « Passer l'après-midi » ayant une signification bien particulière dans leur cas : en général, cela consiste à se cotiser pour avoir de quoi préparer l'*ataya*¹⁰¹ ; après quoi on envoie un enfant à la boutique¹⁰² du coin

⁹⁸ Nom wolof du déjeuner, c'est à dire vers 13h-14h.

⁹⁹ Ces expressions, très proches du français standard, sont pourtant remarquables pour la fréquence et la spécificité de leur utilisation. Elles revêtent souvent un sens légèrement différent du français parlé en France, et en deviennent à mon sens du « français sénégalais ». Voir Louis-Jean Calvet, 1994.

¹⁰⁰ « Prendre un bain » revient la plupart du temps au Sénégal à remplir un seau d'eau fraîche équipé d'un récipient plus petit, afin de se verser l'eau sur le corps, et de se laver ainsi à l'aide d'un morceau de savon, au mieux dans une cabine de douche, plus souvent dans les cabinets même.

¹⁰¹ *Ataya* est le terme wolof pour le thé : 100 CFA pour le thé, 125 CFA de morceaux de sucre, 25 à 50 CFA de « nana » -de menthe fraîche ou séchée-, et selon les possibilités financières du jour, des pastilles Valda pour renforcer le goût mentholé du deuxième et du troisième thé.

¹⁰² « Boutique » : à Dakar, une boutique est un petit commerce installé tantôt en dur (location d'une pièce seule ou extension d'une maison), tantôt dans un baraquement de tôles et de bois, où sont rassemblés les produits de

de la rue pour rassembler tous les précieux ingrédients. L'un des garçons, plus rarement une fille, se désigne ou est désigné pour présider la séance du jour : on lui apporte la bouteille de gaz, des allumettes, un plateau et un récipient rempli d'eau pour rincer les verres, sans oublier la *barada*, théière en métal que l'on place directement sur le bec de gaz. Rituellement (c'est au dosage et à la cuisson que la personne qui prépare le thé est jugée compétente ou non), on met une certaine quantité de thé et d'eau dans la *barada*, et on met celle-ci à chauffer. La première cuisson est la plus longue, destinée à « cuire » le thé, à le faire longuement macérer pour qu'il prenne un goût prononcé ; c'est ce qui fera que le *léwël* (nom que l'on donne au premier des trois thés au Sénégal) sera fort ou non, sa force ayant une connotation liée à la virilité, à la force de caractère de celui qui le prépare. Ceux qui ont le courage de le boire seront également considérés comme des gens résistants, qualité très importante au Sénégal, où il s'agit toujours de prouver que l'on ne craint rien, tous sexes confondus.

Ce temps de cuisson assez long laisse le temps aux habitués de venir s'installer les uns après les autres, de se saluer et de choisir la musique, qui sera souvent au centre des discussions. Selon l'heure, ils écouteront soit une cassette du marché local, soit l'une des nombreuses émissions de rap diffusées à Dakar. Cette séance est officieusement ouverte à tout le monde, et s'il peut être gênant d'arriver au beau milieu d'un repas¹⁰³, il n'est jamais embarrassant d'arriver pendant la séance de thé. Plus encore que la nourriture, l'*ataya* est un vrai symbole de convivialité et de sociabilité. Il est d'usage de ne pas parler outre mesure pendant que l'on mange : les repas se prennent rapidement, sans trop de discours ; c'est ainsi à l'heure du thé que l'on se retrouve pour discuter librement.

Une séance peut facilement durer plusieurs heures, voire être renouvelée si de nouveaux arrivants le réclament, ou si l'après-midi se prolonge sans que personne n'ait l'intention de partir. Dans ce cas, les jeunes peuvent rester dans la même pièce jusqu'à *Timiss*¹⁰⁴, ne commençant à se lever que pour prier, seuls ou en groupe. Les uns après les autres, ils sortent pour faire leurs ablutions dans la cour, puis installent leur tapis de prière dans un endroit de préférence retiré, à l'écart de l'agitation, ou parfois dans la pièce même où leurs amis continuent de discuter. Après quoi la tombée du jour correspond souvent au

consommation courante, alimentaires ou non, et qui ont la particularité de vendre à l'unité et en détail (on peut y acheter une cigarette, ou 50g de sucre, ou 100 CFA de pain baguette) ; elles sont aussi extrêmement nombreuses, tous les 30 ou 50M au moins. Ces deux avantages encouragent de constants va-et-vient entre la maison et la boutique, à tout moment de la journée (et cela souvent jusqu'à minuit ou plus).

¹⁰³ Les Sénégalais se défendent pourtant d'admettre cette gêne, arguant que la *teranga*, l'hospitalité sénégalaise est toujours vivace. Pourtant, force est de constater qu'elle s'est atténuée en ville, même si elle reste en effet réelle dans bien des cas.

¹⁰⁴ *Timiss* est le nom donné à l'une des heures pour prier dans la religion musulmane : c'est le moment où le jour décline, vers 18h30-19h environ.

moment où les rappeurs commencent à s'affairer, à se préparer pour les activités qu'ils ont en perspective.

Celles-ci sont variables, mais finalement assez répétitives. Ils peuvent sortir pour rendre visite à des amis, le plus souvent d'autres rappeurs, avec qui ils vont parler de leurs projets, répéter, confronter leurs nouveaux textes ou improviser sur un « instrumental »¹⁰⁵. Plus rarement, ils vont voir, individuellement ou à deux, leur petite amie, mais ce genre d'initiative n'est pas régulier, et ne prend que peu de temps en général. Les relations garçons-filles sont très disséminées dans le temps, et si l'un rend visite à l'autre chez lui, en présence des membres de la famille, l'entrevue n'est que très formelle et d'assez courte durée. Les rencontres plus intimes se font de préférence la nuit venue, en secret des plus vieux.

Certains soirs enfin, les rappeurs que je fréquentais, relativement actifs dans le milieu, avaient une émission de radio en prévision, soit qu'ils en soient les animateurs, soit les invités ; cela pouvait également être un concert de rap à Dakar ou en banlieue, pour lequel on espère leur participation. Les concerts de rap sont presque toujours collectifs¹⁰⁶ : ils sont organisés à l'initiative d'un ou plusieurs groupes, mais à l'exception des groupes les plus célèbres que sont *Positive Black Soul* ou *Daara J.*, qui financent parfois des concerts où ils sont les seuls à jouer, la plupart laissent monter sur scène une foule d'invités, qui ne jouent guère plus de un ou deux morceaux à chaque fois. C'est l'une des raisons pour laquelle les rappeurs les plus actifs du moment sont constamment sollicités, plusieurs jours par semaine, avec parfois plusieurs concerts dans la même journée, *a fortiori* le week-end ou pendant les vacances scolaires¹⁰⁷.

Enfin, de nombreuses journées ne comportent aucun programme particulier, et l'emploi du temps s'organise de façon aléatoire, selon les opportunités du moment. Je n'ai rencontré que peu de rappeurs occupés en permanence (c'était notamment le cas de *Khouman*, du groupe *Pee Froiss*, de Didier Awadi, des *Daara J.* ou de Manou/*Lyrical ceddou* des *BMG 44*), la plupart ne l'étant que par intermittence, avec de grands contrastes d'intensité selon les périodes : si l'un d'eux vient de sortir un titre, ou un album, la promotion va considérablement l'accaparer. Mais cela n'est pas toujours le cas, et tous les groupes ne sont pas concernés : beaucoup, moins chanceux, n'ont jamais rien sorti au grand jour et travaillent « dans l'ombre », dans l'*underground* diraient-ils. Les rappeurs sont ainsi beaucoup plus occupés que

¹⁰⁵ « Instrumental » : bande musicale dont on a ôté les paroles, et que les rappeurs affectionnent particulièrement pour répéter ou même pour les reprendre à leur propre compte, pour y greffer l'un de leurs textes.

¹⁰⁶ Dans la troisième partie de cette thèse, je décrirai plus longuement le déroulement des concerts de rap, à Dakar et en banlieue.

¹⁰⁷ En effet, les *nawetaan* sont une période très active pour les rappeurs, qui peuvent à l'occasion de ces « grandes vacances » d'été mobiliser le maximum de public, y compris parmi les plus jeunes.

les autres jeunes qui sont sans emploi, mais leur rythme de vie reste le plus souvent assez peu soutenu. J'ai passé des journées entières en leur compagnie à ne rien faire si ce n'est à bavarder et à échanger quelques idées, écouter de la musique ou regarder la télé.

La télévision constitue l'un des nouveaux pôles d'attraction des foyers en Afrique urbaine, et Dakar n'échappe pas à la règle. Quasiment chaque maison en est équipée, et sert à une multitude de personnes à chaque fois. Peu de gens sont fidélisés à un poste en particulier, la plupart s'installent là où ils se trouvent, chez des parents, des amis, pour regarder une émission quelconque. Si la famille ne dispose que de la RTS¹⁰⁸, l'attention sera moins grande, les Dakarais étant par trop accoutumés aux programmes répétitifs de leur seule chaîne nationale¹⁰⁹... A moins qu'il ne s'agisse des émissions les plus prisées de tous, parmi lesquelles *Goorgoorlu*. « *Goorgoorlu* », qui signifie littéralement « se débrouiller » en wolof, est ici le nom du protagoniste d'une série locale quotidienne, qui dure environ 5mns et qui est diffusée à plusieurs reprises tout au long de la journée. Ce personnage haut en couleur est un chef de famille quinquagénaire, marié à une femme dotée elle aussi d'un fort tempérament, et dont le principal problème est de réunir chaque jour la « DQ » ou « dépense quotidienne »¹¹⁰. Il est chaque fois victime de nouveaux déboires, et la façon souvent maladroite dont il tente de régler les problèmes qui l'assaillent rend hilares toute les générations, réunies pour l'occasion dans un même éclat de rire. Le journal télévisé lui aussi est assidûment suivi par le plus grand nombre, et fait l'objet de longues discussions, chacun donnant son point de vue sur tel ou tel fait de société ou décision gouvernementale.

En ce qui concerne plus précisément les rappeurs, il est incontestable que le câble offre un terrain beaucoup plus propice à l'inspiration et aux discussions. Une télévision équipée du câble est d'ailleurs déterminante dans le choix du lieu de rassemblement des jeunes rappeurs en un endroit précis. Cela leur permet d'accéder aux chaînes musicales telles que MCM, et par conséquent aux clips ou aux concerts de musique, de rap ou de tout autre musique. Il est d'ailleurs intéressant de noter le grand éclectisme dont ils font preuve pour tout ce qui concerne leurs goûts musicaux : s'ils affectionnent tout particulièrement le rap et le RN'B, nombreux sont ceux qui écoutent volontiers du reggae, du rock, du jazz, ou même de la pop. Certains m'ont également parlé de leur attrait pour la musique symphonique classique. Ce qui leur importe davantage est la qualité du clip ou du concert, le *feeling* qui

¹⁰⁸ Radio télévision sénégalaise.

¹⁰⁹ Au moment où j'écris ces lignes, le Sénégal compte cependant une deuxième chaîne nationale, consacrée aux clips musicaux : la RTS 2.

¹¹⁰ Ce terme, très utilisé dans les ménages dakarais, est employé avec une certaine ironie ; il fait référence à la dureté de la vie, à la difficulté pour les pères de famille de subvenir aux besoins de leurs familles élargies, mais avec un certain humour dont sont coutumiers les Sénégalais pour parler de l'âpreté de la vie.

s'en dégage et le pouvoir de séduction du morceau, plus d'ailleurs à mon sens que ses qualités intrinsèques. Ces chaînes câblées se révèlent être une grande source d'inspiration pour les rappeurs, avides de se tenir au courant des dernières nouveautés, et de se laisser griser par des sons qu'ils regrettent ne pas avoir les moyens de produire eux-mêmes au Sénégal.

Les autres chaînes permettent de suivre les informations internationales, les émissions de débats de la télévision française, ou les films étrangers, qui ne passent que très parcimonieusement sur la RTS, celle-ci n'investissant dans guère mieux que des *tele novelas* d'origine argentine ou mexicaine de qualité très médiocre, même si elles semblent pourtant captiver une large part de la population¹¹¹...

En ce qui me concerne, j'ai dû m'adapter à ce mode de vie si particulier des rappeurs, afin de pouvoir non seulement passer le maximum de temps avec eux sans être continuellement en décalage avec leurs horaires, mais aussi de leur montrer que j'en éprouvais un véritable plaisir, que je savais me fondre parmi eux sans que cela trahisse un sentiment de contrainte ou d'effort. Au cours des premières semaines, j'eus pourtant à légitimer ma présence en m'expliquant très précisément sur mes intentions. Leur esprit critique souvent aiguisé les incitait à me questionner sur les objectifs que je me fixais, sur la façon dont je souhaitais procéder, et sur les suites que je donnerais à ce travail de recherche. La perspective éventuelle que cela devienne une publication leur étant entièrement consacrée les stimulait, considérant la parution d'un livre comme bien plus gratifiante que la soutenance d'une thèse universitaire, dont la portée leur restait souvent peu évidente. Mais une fois ces discussions préliminaires passées, mon plus grand souci fut de réussir à me sentir à l'aise au sein de cercles de rappeurs habitués à se cotoyer, souvent depuis plusieurs années, et réunis de surcroît par leur même passion pour le rap. Pour ma part, je ne m'y intéressais jusqu'alors que de manière très lointaine, et faisais figure de novice face à eux. Je dus par conséquent trouver des subterfuges, puis de vrais arguments pour témoigner de ma volonté de m'intégrer à leur communauté.

¹¹¹ Certains rappeurs m'ont même avoué ne vouloir les manquer sous aucun prétexte ; d'autres m'expliquant qu'officieusement, les horaires des concerts organisés pendant l'après-midi et en début de soirée étaient calculés en fonction des horaires de la série du jour, disposition sans laquelle le public risquerait de manquer !

4-2-3-2 L'apprentissage de l'*ataya*

Dans les premiers temps, il me fut parfois difficile de justifier ma présence, tout au moins symboliquement. J'avais beau avoir facilité mon introduction par de longs dialogues ou discussions en groupe, je ressentais encore personnellement ma présence comme « illégitime », ce malgré les airs familiers que j'affichais, et le naturel avec lequel ils m'encourageaient à me sentir totalement à l'aise. Or, et c'est ce qui accéléra le plus mon intégration, j'eus rapidement l'idée d'apprendre à faire le thé, et j'y mis un tel enthousiasme qu'au bout de quelques semaines, je savais le faire « comme une Sénégalaise ». . . Au début, je les regardais faire, et leur posais mille et une questions à ce sujet. Mon appétit d'apprendre et mon approche théorique de cet apprentissage les faisaient beaucoup rire. « Au Sénégal, me disaient-ils, on n'explique pas les choses, on les *fait* ». Ce qui signifiait que la transmission passait par les actes et par l'observation, sans mode d'emploi particulier. Dès leur plus jeune âge, les enfants sont incités à réaliser toutes sortes de tâches ménagères, à leur rythme et selon leurs capacités. Une fois adolescents, ils ont déjà une bonne connaissance des principaux gestes que se doit de maîtriser un adulte dans la vie quotidienne.

Ainsi, j'appris de façon accélérée à préparer le thé, au point que cela devint un exercice quotidien, surtout pendant les premiers temps. Je me portais systématiquement volontaire, toujours dans les deux mêmes familles au début : l'une dans le quartier de *Médina*, l'autre à *Thiaroye*. Tout le monde finit par avoir confiance en moi, par ne plus douter de mes capacités à leur préparer un *ataya* digne de ce nom. Or, ce savoir-faire étant considéré comme la base de la vie sociale sénégalaise, je fus par conséquent considérée comme partiellement « intégrée » à la communauté, comme n'étant plus tout à fait une « toubab » juste débarquée de France.

Jean-François Havard, qui a vécu une expérience comparable lors de sa présence au sein de groupes de jeunes à Dakar dans le cadre de ses recherches de thèse, perçoit également d'autres dimensions, que, même si elles étaient présentes à mon esprit, je n'avais pas réellement formulées : selon lui, la séance de thé comporte une dimension économique, « car elle suppose, le plus souvent, que plusieurs personnes cotisent ensemble pour acheter les différents ingrédients nécessaires à sa préparation (...) ». Par ailleurs, « elle est encore chargée d'une dimension *politique*, dans la mesure où elle s'inscrit dans une mise en scène des rapports de pouvoir et d'autorité au sein même du groupe » (Havard, 2005 : 50-51). En effet, il est intéressant d'observer d'une part comment on désigne celui qui va faire le thé, d'autre part celui qui va le boire en premier ; cela révèle beaucoup sur les relations de pouvoir

explicites ou implicites qui sont en œuvre à l'intérieur du groupe. La séance de thé serait enfin beaucoup plus qu'un *rite de consommation*, et représenterait selon lui un *rite d'intégration*.

Ce fut en effet le cas pour moi, non seulement à partir du moment où je bus le thé avec eux, mais surtout dès que je fus chargée de le faire moi-même. Le simple fait de pouvoir prendre cette initiative me donnait une contenance, je pouvais tenir un rôle qui soit utile et agréable à tous, et dont tout le monde semblait satisfait. La famille ou les amis révélaient même cet atout avec une pointe de fierté à leur entourage, comme s'ils étaient gratifiés d'une telle chose, inédite à leurs yeux : leur hôte n'était pas n'importe laquelle, puisqu'elle « savait » préparer le thé... Ceci me permettait également de garder mes mains occupées, de rester assise dans une certaine position, et d'écouter les conversations en wolof sans avoir nécessairement à intervenir. Par la suite, ma propension naturelle à communiquer, pour ne pas dire à être loquace m'incita à prendre part aux discussions ; souvent, je saisisais de quoi il était question entre plusieurs locuteurs s'exprimant dans un wolof urbain rapide et chargé d'interjections, puis je répondais ou contestais en français, pour ne pas freiner le cours de notre pensée.

4-2-3-3 L'apprentissage du wolof

Je ne saisis qu'une fois seule sur le terrain le caractère indispensable de maîtriser le wolof ; en effet, si ce n'est par principe ethnographique, cela ne semblait pas évident au premier abord, tant les rappeurs que je fréquentais parlaient parfaitement, ou tout au moins de façon satisfaisante, le français. La plupart avaient fréquenté l'école, le lycée voire même pour certains l'université. Ils s'exprimaient dans un français qui leur permettait d'aborder n'importe quel thème de discussion, y compris ceux d'ordre religieux, philosophique ou politique. Je ne ressentais de barrières linguistiques qu'avec un petit nombre d'entre eux, et je pouvais alors y remédier en partie par des explications un peu plus longues, des périphrases ou des exemples. Eux faisaient de même et nous communiquions ainsi sans que cela pose trop de problèmes. Dans ce genre de situation, ce qui me déroutait le plus est ce que je jugeais être une « imprécision » de leur part dans leur discours : pour ce qui était de quantifier par exemple, de mesurer quelque chose ou de le dater. Modou/*Burba Djolof* pouvait très bien dire, sans avoir l'impression de se contredire, que tel événement s'était passé l'année dernière, puis à un autre moment de déclarer que cela datait d'il y a longtemps, de plusieurs années auparavant. Je finis par en conclure que cela ne revêtait qu'une très faible importance à ses

yeux, mais avant de me résigner sur ce point, je passais du temps à lui demander de confirmer chaque déclaration, en lui demandant avec insistance : « tu en es sûr ? »

En dehors de ces longs entretiens, formels ou informels, en tête à tête avec des rappers, les discussions en groupe se tenaient presque systématiquement en wolof, et j'étais donc amenée à m'adapter. Je me sentis isolée la première année, mais dès les séjours suivants, je commençai à comprendre suffisamment de mots et de sections de phrases pour suivre la plupart des conversations. Dès 1999, je me déplaçais avec un cahier de vocabulaire et d'expressions dans lequel je notais tous les nouveaux mots que j'avais rencontré au cours de ma journée. Toutes mes fréquentations étaient mises à contribution, à leur plus grand amusement. Devant tant d'enthousiasme pour apprendre leur langue, la plupart des personnes sollicitées étaient partagées entre l'étonnement et l'admiration. Tous prenaient ce rôle ponctuel au sérieux, et n'hésitaient pas à s'arrêter quelques minutes dans leur activité pour me répondre le plus précisément possible. Une fois revenue en France, j'ai enrichi mon matériel documentaire de deux dictionnaires Wolof-Français et Français-Wolof¹¹², d'une grammaire et d'une méthode d'apprentissage, dont je ne me suis du reste presque jamais servie. Il s'avéra que les tableaux de conjugaison de ma grammaire étaient assez différents de ceux connus des Dakarais, qu'il s'agisse de la prononciation ou du choix des temps. Je m'évertuais à apprendre certains temps de conjugaisons qui n'étaient jamais utilisés, et je finissais par ne plus m'y reconnaître ! Le même problème se posait pour le vocabulaire : j'apprenais des mots dans le dictionnaire et, par le simple fait de les utiliser, je devenais la risée de toute l'assemblée ! Ces mots étaient en effet très rares, désuets ou pompeux, en tout cas peu fréquents...

J'appris donc mes rudiments de wolof surtout en compagnie des Sénégalais eux-mêmes, et je dois dire qu'aujourd'hui, le wolof que je parle est un wolof éminemment urbain, et jeune avant tout. Il correspond au langage des rappers que je fréquentais quotidiennement, avec une forte présence de *code mixing*, de syncrétismes et d'argot¹¹³. C'est ce type de wolof qui m'a permis de participer aux longues conversations tenues à tout moment de la journée ou de la nuit, de suivre les émissions à la radio ou à la télévision, et surtout, de participer le plus activement possible à la traduction des textes de rap, en ayant une idée assez précise du ton adopté, du style, et des principaux champs sémantiques utilisés dans leur composition.

¹¹² Mamadou Cissé, 1998, et Arame Fal (et al.), 1990.

¹¹³ On peut se reporter pour tout ce qui concerne le wolof urbain au chapitre qui lui est consacré en première partie. Puis à l'approche ethnolinguistique des textes de rap, en troisième partie.

Hormis ces nécessités pratiques, le fait de parler wolof représentait un avantage considérable dans la qualité de mes contacts avec l'extérieur, lorsque j'étais sans personne de familier à mes côtés. Au marché par exemple, la différence de comportement de mes interlocuteurs était frappante : les premières fois, j'étais immédiatement repérée comme une « nouvelle venue », avec la peau pâle et ne m'exprimant qu'en français. Dès que je me mis à parler wolof avec les commerçants, ceux-ci changèrent radicalement d'attitude, certains s'excusèrent même d'avoir pu me prendre pour une touriste. Cette évolution avait quelque chose d'amusant et, bien entendu, de gratifiant. Bientôt, je fus même complètement épargnée par le harcèlement perpétuel dont souffrent les visiteurs occidentaux, de passage pour quelques jours dans la capitale. Les marchands m'avaient visualisée, et je pouvais traverser le marché en toute tranquillité. Dans les banlieues, cela représentait un atout encore plus précieux, permettant une plus grande sécurité, et garantissant la communication avec le maximum de gens. Peu d'entre eux pratiquent couramment le français, les femmes plus rarement encore ; le niveau de vie y est plus bas qu'en ville, et le niveau scolaire suit la même courbe descendante. Ainsi, dans certains secteurs à juste titre réputés comme dangereux, j'avais tout intérêt à mettre en avant ma connaissance du wolof, modeste compensation devant mon évidente origine occidentale et la provocation que constituait le matériel (lecteur mini disc, appareil photo, ...) que je portais presque toujours sur moi, dans une sacoche militaire en grosse toile kaki.

4-2-3-4 Les obstacles ou les « résistances invisibles »

Ces considérations me permettent d'aborder un autre problème crucial concernant l'intégration de l'anthropologue sur son terrain. En effet, il serait illusoire de croire qu'il suffit d'afficher sa jeunesse et une allure décontractée pour, sinon passer inaperçu, tout au moins se faire accepter de tous sans rencontrer d'obstacles ou de résistances. Ces dernières furent d'autant plus difficiles à combattre qu'elles cherchaient consciemment ou inconsciemment à se dissimuler derrière des attitudes presque invariablement courtoises et chaleureuses. Quiconque a voyagé au Sénégal pourra volontiers le confirmer : le premier abord avec les individus est la plupart du temps très positif, les Sénégalais faisant le plus souvent preuve d'une grande amabilité. Ce n'est qu'en séjournant de manière prolongée dans le pays que ces résistances apparaissent au grand jour, progressivement mais de manière tenace.

Un premier obstacle qui se pose est celui de la situation matérielle. Quel que soit l'état de vos finances en Europe, le simple fait de voyager jusqu'en Afrique et d'y résider sans avoir besoin de travailler constitue un privilège enviable aux yeux de la population. D'autant plus que je choisissais d'habiter dans des quartiers populaires, même s'ils ne comptaient pas parmi les plus pauvres. La SICAP *Rue 10, Amitié 2* ou *Liberté 5* représentaient des quartiers humbles mais paisibles, constitués de maisons bâties en dur et souvent dotées d'une cour ou d'un petit jardin. Autrefois, ceux-ci étaient occupés par une classe moyenne relativement aisée, de fonctionnaires employés par l'Etat, sous les présidences de Senghor puis de Diouf, avant que ce dernier ne décide d'une réduction massive des postes dans la fonction publique. Aujourd'hui, ces maisons ont tendance à se dégrader, et les familles qui y résident rencontrent pour la plupart des difficultés financières. Mais cette précarité relative n'est pas comparable avec celle bien plus alarmante des villes du département de *Pikine-Guediawaye*, à commencer par celle de *Thiaroye* que j'ai fréquentée assidûment.

Ainsi, aux yeux des personnes que j'étais amenée à côtoyer quotidiennement, je représentais à la fois un objet de convoitise et une manne financière. Chez nombre d'entre eux, faire partie de mon proche entourage pouvait assurer certains avantages, en pièces sonnantes et trébuchantes. Cet état de fait, contre lequel je me sentais d'abord impuissante, devint l'objet d'une lutte intérieure acharnée pour me départir de certains réflexes, de certaines réactions d'animosité, mais aussi d'une lutte plus subtile encore avec mes proches pour instaurer un autre type de relations, qui soit débarrassé de ces arrières-pensées. Ces réflexions sont communes à la plupart des voyageurs qui se trouvent confrontés au déséquilibre qui prévaut dans les relations nord-sud, d'une manière plus ou moins aigüe. Je pense ainsi à celles de Rémi Bordes, qui traduisent bien l'état de malaise que l'on peut ressentir dans ce genre de situation¹¹⁴ :

« Pour ma part, cet état de fait m'a souvent procuré un sentiment de nausée. Je me mettais alors à raisonner comme les villageois eux-mêmes et à faire l'ardoise que représentait ma présence: manipuler de telles sommes d'argent pour réaliser un travail aussi gratuit à propos de gens étranglés par les difficultés matérielles, me sembla souvent avoir quelque chose de très inconvenant, de presque obscène. » (Bordes, 2005 : 55).

« Heureusement, il y a bien des choses pour contrebalancer la prépondérance des relations money-oriented ou power-oriented. Tout le défi consiste alors à savoir les accepter pour pouvoir les dépasser. Quantité

¹¹⁴ Lui a mené son enquête dans l'ouest du Népal, et résidait dans un village éloigné, dont les habitants vivaient dans le dénuement. Se reporter à sa thèse de doctorat, référencée dans la bibliographie.

de possibles restent ouverts, quantité de portes qu'il suffit d'entrebâiller pour expérimenter autre chose. Aidés en cela par la symbiose assez déconcertante qui s'opère chez les Népalais entre un intérêt non déguisé et une amitié sincère, il est toujours possible se désolidariser de l'image stéréotypée de l'Occidental. A force de partager le quotidien, un beau jour, vous n'êtes plus du tout un réservoir à dollars, mais une personne, simplement. La richesse humaine qui point est alors formidable, même si elle est condamnée à n'être vécue que par une toute petite minorité de proches. Mais c'est dans l'espace ainsi libéré que se nouent les liens les plus forts et les plus indélébiles, ceux qui, à eux seuls, valent bien tous les billets d'avion du monde. » (Bordes, 2005 : 55).

4-2-3-5 Performance et work in progress

Au terme de ces remarques préliminaires, je souhaiterais enfin revenir sur un point qui me semble essentiel. Pour cela, je citerai Loïc Wacquant (2000), qui me permet d'insister sur le fait que dans le cas de la boxe comme du rap, tous deux vus sous l'angle de la *performance*, il ne s'agit pas de se contenter d'analyser les aspects les plus spectaculaires de ces activités, mais bien davantage de s'intéresser aux dessous de tables, aux coulisses, et de considérer avec autant de soin, si ce n'est plus, ce qui se passe *back stage* que sur la scène.

« D'emblée, il est apparu que, pour se donner quelque chance d'échapper à l'objet préconstruit de la mythologie collective, une sociologie de la boxe doit s'interdire le recours facile à l'exotisme préfabriqué du versant public et publié de l'institution – les combats, grands ou petits, l'héroïsme de l'ascension sociale du miraculé (...), la vie et la carrière hors du commun des champions. Elle doit appréhender la boxe par son côté le moins connu et le moins spectaculaire : la grise et lancinante routine des entraînements en salle, (...) » (Loïc Wacquant, 2000 : 9-10)

Par ailleurs, comme j'ai eu l'occasion de l'évoquer précédemment, l'un des avantages majeurs de l'observation participante¹¹⁵ pourrait être résumé par le fait que l'enquêteur ne se limite pas à recueillir les paroles plus ou moins policées d'enquêtés convoqués pour l'occasion. Ceux-ci sont par conséquent moins enclins à énoncer un discours réfléchi à l'avance, destiné à donner la meilleure image possible d'eux-mêmes et de leur discipline :

¹¹⁵ Loïc Wacquant, qui n'a quant à lui pas hésité à s'engager véritablement comme boxeur du club, s'astreignant aux entraînements puis aux combats au même titre que les autres, parle même de « participation observante ».

« les matériaux ainsi produits ne souffrent pas du parallogisme écologique qui affecte la plupart des études et récits disponibles sur le Noble Art. Ainsi, aucune des déclarations rapportées ici n'ont été expressément sollicitées : les comportements décrits sont ceux du boxeur dans son habitat naturel et non la (re)présentation théâtralisée et hautement codifiée qu'il affectionne de donner de soi en public, et que les reportages journalistiques et les romans retraduisent et magnifient selon leurs canons propres » (Wacquand, 2000 : 10).

4-3 Intérêt de la méthode biographique.

Franco Ferraroti, dans son ouvrage *Histoire et histoires de vie* (1990), à mon sens d'un grand intérêt d'un point de vue heuristique, met en exergue le « scandale » qu'a pu constituer pendant longtemps la méthode biographique en sciences sociales. Encore aujourd'hui, de nombreux courants de recherche éprouvent du mal à lui accorder un crédit véritable, à ne pas la suspecter à bien des égards... Le sociologue italien tente d'en expliquer les principales raisons ainsi :

« La méthode biographique prétend attribuer à la subjectivité une valeur de connaissance. Une biographie est subjective à plusieurs niveaux. Elle lit la réalité sociale du point de vue d'un individu historiquement spécifié. Elle se fonde sur des éléments et des matériaux qui sont pour la majeure partie autobiographiques, donc exposés aux innombrables déformations d'un sujet-objet qui s'observe et va au devant de lui-même » (Ferraroti, 1990 : 82).

Ainsi, la biographie est presque toujours recueillie dans le cadre d'un entretien ou d'une *interview*, ce qui implique de multiples interactions et des approximations inévitables : cooptation de l'observateur dans la vérité de l'observé, mécanismes manipulateurs réciproques difficilement contrôlables, absence de points de référence objectifs, etc. (Ferraroti, 1990 : 82).

« Subjective, qualitative, étrangère à un quelconque schéma d'hypothèse-vérification, la méthode biographique se projette d'emblée hors du cadre épistémologique établi par les sciences sociales ».

D'autres arguments font de la biographie un instrument de connaissance d'une faible valeur épistémologique en sciences sociales. L'un d'entre eux est celui de la réduction de la biographie à une série de fragments, à un ensemble de matériaux biographiques

juxtaposés. Une fois son unité rompue, qu'en est-il alors de sa validité en tant qu'élément scientifique ? D'une série de biographies réalisées dans le cadre d'un travail de recherche comme une thèse, on peut certes extraire des éléments d'information, des problèmes, des questions et des hypothèses, mais ceci ne constituera qu'une première étape avant l'élaboration d'un cadre interprétatif plus vaste, « *qu'une méthodologie réellement scientifique se chargera de vérifier* » (Ferrarotti, 1990 : 83). Un autre argument est selon le sociologue italien la réduction de la biographie à une simple « histoire de vie » qui n'aurait plus qu'une valeur d'exemple, servant tout bonnement à illustrer une analyse qui se situerait à un niveau plus élevé d'abstraction. Dans ce cas, dit Ferrarotti, l'exemple sert de validation à une typologie plus formelle, à une analyse qui ait une valeur générale ou qui y prétend. Réduite à une fonction de contrôle, elle ne nous enseigne rien qui ne soit déjà dans le modèle formel... Inversement, l'exemple ne sera retenu que s'il correspond à cette « épistémologie logico-formelle » (Ferrarotti, 1990 : 84), et l'on sélectionnera à l'intérieur de cet exemple, concret et particulier, les seuls éléments applicables à cette perspective théorique, en excluant le reste qui sera considéré comme un obstacle, et à ce titre relégué au rang de « résidu ».

« L'axiome aristotélicien – il n'existe pas de science qui ne soit science du général – détermine un modèle d'abstraction qui ravale dans le camp de l'irrationnel, du cas et de l'inconnaissable tout ce qui constitue la spécificité d'un événement quelconque et qui ne se reproduira pas. Seul ce qui est commun à d'autres événements ou actes du même ou d'un autre agent social est digne d'être connu scientifiquement » (Ferrarotti, 1990 : 84).

En conclusion, selon le jugement rendu par la plupart des sociologues ou chercheurs en sciences sociales : « *La subjectivité et l'exigence antinomothétique de la biographie définissent les limites de sa scientificité* » (Ferraroti, 1990 : 85). Pour pallier ces « manques », ceux-ci ont alors recours à des astuces, à des subterfuges destinés à rétablir une certaine qualité fonctionnelle dans un cadre d'analyse herméneutique. Pour cela, on utilise toujours plus les « techniques objectives », ou prétendues telles, de la sociologie traditionnelle, garantes de l'extériorité de l'observateur dans la neutralisation des matériaux. L'entretien est une véritable interaction entre l'enquêteur et l'enquêté, mais au lieu d'en saisir la richesse, on cherche à en extirper les moindres signes suspects de subjectivité. Ainsi, on recommande à l'enquêteur de renoncer à une attitude active et réflexive : Ferrarotti cite l'*American Sociological Association*, qui en vient même selon lui à conseiller « *une présence absente obscurément passive* », avec des stimulations verbales complètement factuelles (le

Who ?, Whom ?, When ?, Where ?) « et très brièvement le recours affecté au magnétophone et à d'autres gadgets de l'objectivité scientifique, etc. » (Ferrarotti, 1990 : 88). Ainsi, bon nombre de sociologues transcrivent le style vivant et personnel de l'entretien en une écriture neutre et conventionnelle, qui réduit la biographie à un simple compte rendu froid et stéréotypé, et qui occulte ce que le caractère authentique d'un entretien pourrait apporter d'original et de dynamique à la réflexion qui est en train de s'élaborer.

Un point qui me paraît intéressant est précisément le fait que Ferrarotti refuse d'adhérer à ces réticences d'ordre épistémologique, ainsi qu'à l'appropriation forcée de la biographie censée s'intégrer dans le cadre plus strict de la sociologie structurelle, qui se trouve accorder une affection particulière aux méthodes quantitatives. Il prétend au contraire respecter la nature unique et l'éminente historicité de la biographie, d'en saisir la complexité et les « aspérités », impropres à une quelconque généralisation. Cette pratique est certainement mieux acceptée en anthropologie qu'en sociologie, mais nous éviterons de réduire le débat à un tel dualisme entre les deux disciplines, mise en opposition qui pourrait s'avérer rapidement stérile d'un point de vue strictement scientifique. Notons simplement que l'auteur de cet ouvrage distingue les *matériaux biographiques primaires*¹¹⁶ des *matériaux biographiques secondaires*¹¹⁷, et rappelle que la recherche sociologique courante préfère de très loin les matériaux biographiques secondaires. S'il existe plusieurs raisons pour expliquer cela, il en dégage une essentielle :

« La véritable raison est que les matériaux biographiques primaires, à la différence des secondaires, impliquent nécessairement pour leur recueil dans des conditions acceptables, une situation et un statut de parité essentielle entre chercheurs et « objets » de la recherche qui est en soi suffisante pour remettre en question la notion traditionnelle de recherche scientifique en tant qu'opération de pouvoir » (1990 : 89).

Dans cette thèse au contraire, j'ai choisi de me servir avant tout des données primaires, des informations, des débats et des témoignages de première main à l'intérieur desquels je suis en interaction directe avec mon interlocuteur. Les entretiens sont retranscrits « en l'état », sans aucune correction de la langue, aucune réduction de discours et en mentionnant la totalité de mes propres remarques et questions. Cette intégrité du texte recueilli fait que la plupart de ces biographies et entretiens thématiques sont longs, difficilement

¹¹⁶ Matériaux biographiques primaires : récits autobiographiques directement recueillis par un chercheur dans le cadre d'une interaction « face to face ».

¹¹⁷ Matériaux biographiques secondaires : documents biographiques parmi lesquels des photos, des récits et des témoignages écrits, des documents officiels, des coupures de presse, etc.

transposables dans leur intégralité au sein de la thèse. Le lecteur en retrouvera donc une sélection en annexe, mais également sous forme de citations au fil du texte.

4-4 Présentation du corpus : la constitution de l'échantillon

Au terme de ces analyses préliminaires, il paraît dès lors indispensable de présenter de façon systématique les groupes auprès desquels j'ai choisi d'enquêter plus précisément. Il existe de nombreuses connexions entre les différents groupes du milieu hip-hop, qui forment ainsi un large réseau proche du rhizome deleuzien, décentré et fluctuant, dont les multiples ramifications s'agencent en se transformant mutuellement. Les concerts, les passages en radio, les festivals ou les conférences de presse sont autant d'occasions pour les groupes de se retrouver, de constituer des alliances (ou de développer des inimitiés), des filiations¹¹⁸, ou de s'organiser en cartels¹¹⁹ selon les cas.

Voici désormais la façon dont j'ai procédé pour sélectionner mon échantillon de groupes ou de rappers. Je fais bien la distinction entre ces unités collectives et individuelles, car dans certains cas, j'ai essentiellement fréquenté une partie du groupe, ou un rappeur isolé de ce groupe, à l'exclusion des autres membres. Il ne s'agit pas tellement d'un choix mentalement construit, mais plutôt des aléas de la vie, avec lequel l'anthropologue doit composer. Certains groupes ont particulièrement retenu mon attention, mais je ne me liais pas de la même façon avec chacun de leurs membres, et aucun ne se montrait disponible de la même façon. Tandis que je pouvais vivre pendant plusieurs jours, voire plusieurs semaines en continu avec certains d'entre eux, j'établissais des rapports plus « contractuels »¹²⁰ avec d'autres : soit que nous nous donnions rendez-vous, soit que nous définissions ensemble la nature et les modalités de notre travail, instaurant ainsi une sorte de collaboration qui ne dit pas vraiment son nom.

¹¹⁸ Ce que j'entends par « filiation » se traduit par le soutien, moral et financier, que des groupes déjà reconnus offrent à certains de leurs pairs, qui débute dans le milieu.

¹¹⁹ Les « cartels » sont des associations informelles de groupes qui décident de se fédérer, afin d'avoir davantage d'influence dans le milieu hip hop : cette alliance leur permet de financer des concerts, d'enregistrer des maquettes ou d'organiser des tournées.

¹²⁰ J'emploie ici le terme de « contractuel » en faisant référence à Marc Abélès parlant de « pacte » ou de « contrat » passé entre l'enquêteur et les enquêtés, souvent dans le cadre de ces « nouveaux terrains », caractérisés ici par la proximité géographique et par la position sociale et intellectuelle des sujets de l'enquête. En ce qui me concerne, il s'agit d'un terrain éloigné et de sujets relativement distincts de moi culturellement, mais dont le niveau d'instruction me conduisait parfois à devoir légitimer ma démarche et à être moi-même « observée » dans mon travail d'enquête. Le terme de « pacte », même si cela restait informel, convient alors à définir la nature de mes relations avec certains des rappers auprès de qui je travaillais.

Plusieurs critères m'ont paru importants dans cet exercice de sélection : la répartition spatiale, l'ancienneté du groupe, le style de rap pratiqué, le contenu des textes, la dimension locale ou internationale, l'origine sociologique et le niveau scolaire des rappeurs. Un autre critère, qui porte davantage à caution, est celui de l'*audience*, dans le vocabulaire anglo-saxon, ou de *public*. Je me souviens en effet d'un séminaire durant lequel un professeur m'avait interrogé sur le sujet qui nous occupe en ce moment, et je lui avais parlé d'*audience*; il avait rétorqué que ce critère n'était pas pertinent, dans la mesure où le succès d'un groupe de musique n'avait rien à voir avec une étude anthropologique. Pour lui, le concept d'audience comportait une dimension commerciale évidente, qui faussait considérablement toute évaluation rationnelle de la popularité éventuelle du groupe concerné. Je lui ai alors expliqué que non seulement j'utilisais ici ce terme dans l'acception anglophone, mais aussi qu'au Sénégal, le contexte était tout autre puisque à l'époque de mon enquête, le rap était encore moins un marché structuré et développé qu'il ne l'est à l'heure actuelle. Les radios diffusaient librement (et c'est encore souvent le cas) les morceaux ou *singles* d'un groupe qui venait de sortir un album, ou même une simple « maquette » d'un groupe qui n'a encore rien sorti. En ce qui concerne les concerts, la situation était comparable puisqu'il suffisait de demander l'autorisation à l'organisateur pour pouvoir monter sur scène ; soit que celui-ci soit un ami, soit qu'on l'ait simplement contacté quelque temps auparavant. Ce caractère informel garantissait le fait que si un groupe était plébiscité sur scène ou dans les médias, ce n'était pas en raison des investissements réalisés en amont mais tout simplement parce que son travail était considéré comme intéressant. Par la suite, si le public aimait, alors le morceau pouvait passer plusieurs fois par jour dans chacune des radios de la capitale ; sinon, il finissait par être retiré de la circulation. Le succès, ou pourrait-on dire, la popularité d'un groupe sur la scène locale a donc constitué pour moi un critère intéressant dans la sélection de mon échantillon.

En ce qui concerne la présentation des groupes auprès de qui j'ai enquêté, j'ai choisi de la reporter en annexe, dans le volume 3 ; en effet, cette mise en page me semble plus aisée pour le lecteur, qui pourra ainsi consulter cette présentation à tout moment de la lecture de la thèse.

II

Liminarité et contestation :

L'émergence d'une conscience et d'un mouvement contestataire au sein de la jeunesse dakaroise

« Le rap au Sénégal, c'est aujourd'hui près de 1500 groupes qui se cherchent... C'est le reflet d'une jeunesse déboussolée en qui on n'a pas su faire confiance et qui aujourd'hui, tout en fuyant les vices qui pourraient naître de l'inactivité, du chômage et de l'oisiveté, trouve son refuge dans cette musique qui rythme sa vie, qui narre sa vie, qui est en fait le journal de sa vie. Cette jeunesse aime le rap, s'exprime par le rap, car aujourd'hui, elle peut dire autre chose que Yama Nekh. Elle crie pacifiquement sa révolte et espère seulement qu'elle sera entendue par qui de droit... »

*PBS, extrait du livret de la compilation *Sénérap Free Style* n° 1.*

Tout au long de cette étude, je me servirai des notions développées par Victor Turner dans *Le phénomène rituel* (1969), à savoir celles de *structure*, de *liminarité* et de *communitas*. Lui-même est inspiré par l'anthropologue Arnold Van Gennep, qui emploie « deux ensembles de termes pour décrire les trois phases du passage d'un état ou d'un statut culturellement défini à un autre » (1990 : 161) : d'une part, il utilise celui de *séparation*, *marge* et *réagrégation*, et d'autre part, celui de *préliminaire*, *liminaire* et *postliminaire*. Dans le premier cas, Van Gennep insiste sur les « aspects structureaux du passage », tandis que dans le second, sa préoccupation principale « concerne alors des segments d'espace et de temps dans lesquels le comportement et le symbolisme sont momentanément affranchis des normes et des valeurs qui gouvernent la vie publique de ceux qui occupent des positions structurelles » (1990 : 161). Turner évoque au passage que, lorsqu'il énonce la notion de *structure*, c'est dans un sens différent de la *structure* lévi-straussienne ; sa définition britannique serait en effet la suivante : « un arrangement plus ou moins discriminant d'institutions spécialisées interdépendantes et l'organisation institutionnelle des positions et/ou des acteurs qu'elles impliquent ». Mais ce qui intéresse plus précisément les deux auteurs et nous-mêmes est l'utilisation des notions concomitantes de *liminarité* et de *communitas*. En effet, le rap à Dakar, dans la façon dont il se positionne dans l'espace public et dont il fonctionne sur le plan des valeurs et des modes de vie, rappelle à maints égards les phénomènes sociaux que décrit Turner dans son ouvrage à propos des rituels, mais également des formes plus contemporaines concernées par ces notions.

Dans cette deuxième partie, dont l'objectif est d'aborder le mouvement rap à Dakar sous l'angle de la contestation, en m'interrogeant notamment sur son éventuelle appartenance à la définition d'un *mouvement social*, je commence tout d'abord par analyser les correspondances qui peuvent exister entre les comportements de la jeunesse urbaine du Sénégal (et plus particulièrement ceux des rappers) et la *liminarité* turnérienne. Plusieurs facteurs me conduisent à effectuer une telle comparaison : le peu de place accordée aux jeunes Sénégalais, le fait qu'ils subissent le plus souvent le joug de leurs aînés, leur manque d'espace et de représentation dans la vie publique, ainsi que leur marginalisation économique liée à la crise constituent autant de *liminarités* à l'égard de la *structure*, de la société sénégalaise instituée. Mais il existe également d'autres facteurs qui accentuent la position de marge ou de *limen* (seuil) que peuvent, ou qu'ont pu connaître les rappers, puisque cette

situation a sensiblement évoluée depuis l'avènement du rap au Sénégal à la fin des années 80. Ainsi, nous verrons que le statut d'artiste (qui sera associé ici à celui de *griot*) tend lui-même à être à la fois admiré et stigmatisé, plaçant ceux qui s'adonnent à ce type d'activités dans une situation que l'on pourrait qualifier de paradoxale et d'ambivalente. Enfin, parmi les expressions artistiques, le rap a au début fait l'objet d'un surcroît de mépris pour deux raisons principales : tout d'abord, en raison de son caractère occidental, supposé être porteur de nouvelles formes d'acculturation ; ensuite, parce que son langage cru et contestataire s'inscrivait en rupture avec une culture du *massla*¹²¹ particulièrement vivace au Sénégal, et le manque d'implication de la musique populaire dans les affaires politiques ou publiques en général.

Mais pourquoi parler plus volontiers de *liminarité* que de *marginalité* ? A cela, il existe différentes raisons, la principale d'entre elles étant liée à la réalité originale que décrit la notion de *liminarité*. « (...) Si l'on considère la liminarité comme un temps et un lieu de retrait hors des modes normaux de l'action sociale, on peut l'envisager comme étant virtuellement un moment de vérification des valeurs et des axiomes essentiels de la culture où elle se présente » expose Victor Turner (1990 : 162). Il s'agit donc bien davantage d'une transition, d'un passage plutôt que d'une situation institutionnalisée et durable. Dans le temps, la *liminarité* ne représente qu'un moment d'une durée plus ou moins longue. Dans l'espace, elle est en même temps à proximité de la *structure* et légèrement à l'écart, investie provisoirement dans une autre réalité. Or, qu'est ce que la « jeunesse » si ce n'est une étape dans notre vie d'hommes et de femmes ? Bien souvent, les valeurs et les codes qui la régissent se démarquent de ceux de l'enfance, et plus encore peut-être de ceux de l'âge adulte. Et comment expliquer que dans un contexte où la supériorité des aînés prévaut dans presque tous les domaines de la vie sociale, culturelle ou religieuse, ce soit de jeunes rappeurs qui prennent la parole au nom des « sans-voix » du Sénégal ?

Par ailleurs, sans chercher à aller trop avant dans la comparaison avec les rituels que décrit Turner, il faut reconnaître que les deux types auxquels il s'intéresse comportent des ressemblances évidentes avec le mouvement rap au Sénégal. Il dégage ainsi de l'ensemble des rituels observés par les anthropologues deux catégories particulières : les *rituels d'élévation de statut* d'une part, et les *rituels d'inversion de statut* d'autre part. Dans le premier cas, « le sujet rituel ou le novice est transporté de façon irréversible d'une position inférieure à une

¹²¹ *Massla* : Conduite sociale qui vise à éviter les conflits entre individus par la conciliation et la tolérance. Le *massla* revient ainsi à éviter de dire ou de faire 'ce qui fâche', en passant sous silence les sujets susceptibles de provoquer des tensions.

position supérieure (...) », alors que dans le deuxième (l'exemple donné sont les rituels cycliques et calendaires), il est prescrit à des groupes de personnes de « bas statut » d'occuper « *une autorité rituelle sur leurs supérieurs* », qui doivent quant à eux « *accepter de bonne grâce leur destitution rituelle* ». Turner précise alors, et c'est sur ce point que je voudrais notamment insister, les *rituels d'inversion de statut* « *s'accompagnent souvent d'un comportement verbal et non-verbal vigoureux, dans lequel les inférieurs injurient et même maltraitent physiquement les supérieurs* » (Turner, 1990 : 162).

Dans les faits, le mouvement rap ne correspond exactement à aucun de ces deux cas de figures, mais se montre en revanche étonnamment proche simultanément des deux : l'élévation des rappers du statut de « sans-voix » à celui de « porte parole » les place durablement dans une position supérieure ; mais en même temps, la fougue, voire la véhémence dont ils font preuve dans leurs discours publics n'est pas systématiquement relayée dans leur vie quotidienne, et la plupart des rappers redeviennent de simples citoyens, subissent leur lot de frustrations ou de difficultés matérielles et morales dès qu'ils sont descendus de scène ou qu'ils n'apparaissent pas dans les médias. Ainsi, on pourrait rapprocher cette situation de supériorité, accompagnée d'un droit à l'insolence, à une inversion de statut¹²². Avant de rentrer dans leur famille, d'être à nouveau soumis à des règles strictes de respect, voire de soumission dans leur vie tant publique que privée, les rappers éprouvent un sentiment de liberté et de puissance qui leur octroie le droit de s'exprimer sans ambages, dans un langage sinon grossier, tout au moins familier et direct. Cela constitue sans nul doute un défoulement pour toute une jeunesse qui se décrit comme une « jeunesse sacrifiée » et bridée, mais il serait regrettable de n'y voir que cela : en réalité, je pense que cette libération ponctuelle insuffle aux jeunes qui sont concernés par le rap un esprit critique et une volonté d'émancipation durable et profonde, même si celle-ci s'avère progressive.

Enfin, dans un deuxième temps, je souhaite m'interroger sur l'adéquation du rap sénégalais avec la notion de « mouvement social », telle que cette dernière est définie par la sociologie contemporaine. Je tenterai ainsi d'analyser le présupposé, que j'ai eu l'occasion d'observer très fréquemment lors de mes lectures sur le rap, selon lequel cette forme d'expression revêtirait l'aspect d'un mouvement social. En effet, son caractère contestataire, voire revendicatif, encourage bon nombre de spécialistes à le penser. Mais peut-il y être pour autant assimilé ? Ces réflexions m'amèneront également à m'intéresser à la notion de *contre-pouvoir*, qui me permettra de replacer le rap dans la continuité d'autres formes d'organisation,

¹²² Si Turner n'étudie pas l'exemple du carnaval, il n'en correspond pas moins à un rituel d'inversion de statut. Il a en revanche été traité par Michel Agier dans « Anthropologie du carnaval » (2000) notamment.

formelles ou informelles, susceptibles de remplir des fonctions comparables ; les radios sont l'une d'entre elles.

Ainsi, la forte capacité de mobilisation du mouvement rap sera examinée, notamment à travers la description du rap *hardcore*, et fera l'objet d'une étude textuelle qui me permettra d'analyser de quelle manière, et selon quelles stratégies langagières les rappeurs se sont impliqués dans les processus électoraux de 2000, puis à nouveau engagés dans la contestation dans les années qui suivent l'alternance, sous la présidence d'Abdoulaye Wade.

Chapitre 1 : Liminarité du rap sénégalais

1-1 Liminarité de la jeunesse

1-1-1 Comment définir la jeunesse en Afrique noire ?

Catherine Coquery-Vidrovitch (1992) explique la carence d'études sur la jeunesse en Afrique par le fait que les anthropologues ont longtemps calqué leur pas sur la tradition, qui a nettement tendance à négliger cette classe d'âge, au profit des « anciens », plus valorisés. Le thème des « jeunes en Afrique » est donc un « thème jeune », qui connaît un engouement assez récent. Une deuxième raison qui doit être invoquée est celle de l'explosion démographique de la population africaine sub-saharienne dans les années 50-60, au moment des indépendances. Aujourd'hui, 70% de la population a moins de 25 ans, et les sciences sociales doivent rattraper un retard certain sur les réalités sociales.

Un autre problème est celui d'une définition de la jeunesse, et avant tout celui qui consiste à en cerner les limites : est-ce, selon les critères occidentaux (celui des Nations-Unies), la population comprise entre 15 et 24 ans, ou bien est-ce plus large ? Le concept de jeunesse semble échapper à toute définition universelle, et il se trouve bien malaisé à définir d'une manière générale et définitive. Mais si « la jeunesse n'est qu'un mot », comme le dit Pierre Bourdieu (1981), elle n'est pas pour autant vide de sens, au point qu'il faille renoncer à l'utiliser ; il suffit de prendre en compte sa variabilité dans le temps et dans l'espace, son caractère à la fois sociologique et culturel. Ses différentes définitions connaissent ainsi des variations selon les contextes et les époques, et il est par conséquent impossible de statuer une fois pour toutes, mais retenons simplement que si nous tenons compte de la tranche 15-24 ans, elle représente alors 20% de l'Afrique occidentale.

Dans un ouvrage dirigé par Mamadou Diouf et René Collignon (2001) Philippe Antoine et ses deux co-auteurs remarquent que les frontières de la jeunesse sont éminemment difficiles à déterminer. En Afrique, et a fortiori en Afrique urbaine, où la jeunesse a tendance à considérablement se prolonger en raison du contexte de crise prolongée, on ne peut plus retenir des critères tels que les rites d'initiation, qui symbolisaient autrefois le passage à la vie adulte, ou même l'âge de 15 ans (fin de la scolarité obligatoire) ou de 18 ans (âge de la majorité). Les auteurs préfèrent retenir les étapes sociales majeures, telles que le départ de la

famille d'origine, l'entrée dans la vie professionnelle et la formation d'un couple, auquel on pourrait ajouter la naissance d'un premier enfant. Georges Lapassade (1997) et Olivier Galland (1999) retiennent les mêmes critères. Ensuite, la réalisation d'enquêtes biographiques telles que Fabienne Samson (ou moi même dans le travail ci-présent) l'a fait dans « L'autorité actuelle des anciens dans un quartier de Dakar » (1996) permet de cerner dans le détail quelles sont les étapes traversées par ces jeunes, et selon quelles modalités.

En ce qui nous concerne, l'étude du rap à Dakar ne peut être isolée du statut des jeunes citadins et de leurs modes de vie, dans une tranche d'âge comprise approximativement entre 18 et 30 ans. Certains commencent plus jeunes, mais ne se consacrent dans ce cas pas exclusivement à cette activité (ils sont encore scolarisés pour la plupart, et davantage surveillés par leurs parents) ; d'autres, parmi les pionniers, ont aujourd'hui dépassé la limite des 30 ans mais continuent à faire du rap leur principale activité (à laquelle peuvent s'en ajouter d'autres qui lui sont souvent liées, comme l'animation d'une émission de radio, des activités de production, l'organisation d'évènements culturels). A travers le rap, c'est une grande partie de la jeunesse que nous souhaitons approcher, dans ce qu'elle a de particulier culturellement mais aussi temporellement parlant. La jeunesse de 2000 ne ressemble pas à celle de leurs aînés, et ce sont ces changements qui nous intéressent plus particulièrement. Si l'on reprend les trois critères cités ci-dessus, c'est à Dakar que les jeunes accèdent le plus tard à l'âge adulte : à 25 ans, seulement 6,7% des hommes ont franchi l'ensemble des trois étapes (contre 14,7% de leurs aînés), ce qui représente beaucoup moins qu'à Yaoundé, et surtout qu'à Antananarivo (Antoine : 2001). A travers les biographies de jeunes rappeurs, il nous faudra d'ailleurs voir si ce modèle « activité-mariage-résidence » prévaut toujours avec autant de force, ou s'il tend à être relativisé comme cela l'est en Europe par exemple depuis quelques décennies. Le mariage notamment, semble être moins qu'avant un passage obligé. A Dakar, il faut aussi noter que la scolarité s'est allongée, et qu'elle contribue à retarder l'âge du premier emploi.

Mais la caractéristique essentielle de ce retard du passage à l'âge adulte chez les jeunes dakarois est ce que Philippe Antoine appelle « le processus de décohabitation »¹²³, c'est à dire l'accession à une autonomie résidentielle. C'est ce dernier critère qui semble le plus problématique pour les dakarois, que cela soit pour les hommes ou les femmes (mais davantage pour les hommes puisque de leur indépendance financière dépend l'accession à un

¹²³ Philippe Antoine, Mireille Razafindrakoto, François Roubaud. « Contraints de rester jeunes ? Evolution de l'insertion dans trois capitales africaines : Dakar, Yaoundé, Antananarivo », in : Mamadou Diouf et René Collignon, *Les jeunes, hantise de l'espace public dans les sociétés du Sud ?* Paris, Editions de l'aube, IRD, 2001 : 27.

logement personnel, ce qui est rarement le cas des femmes, qui dépendent plutôt du budget de leur mari). Au terme de mes observations de terrain, c'est sans doute ce critère qui s'avère le plus décisif dans leur mode de vie, la plupart des rappers résidant encore chez leurs parents, et devant souvent respecter les contraintes que ceux-ci leur imposent. Ils leur font remarquer qu'ils se trouvent sous leur toit, et qu'à ce titre ils se doivent d'obéir à certaines règles de vie, respecter une certaine décence. Philippe Antoine rectifie d'ailleurs le préjugé qui veut que la décohabitation tardive soit le résultat d'un modèle de structure familiale spécifique, alors qu'elle correspond selon lui bien davantage à des difficultés d'accès à l'immobilier (offre insuffisante, coûts prohibitifs).

1-1-2 Situation liminaire de la jeunesse liée à la crise économique et sociale

Pour Gora Mbodj, rapporte Abdoulaye Niang (2001), « *la jeunesse doit être considérée comme la dernière étape assez courte au cours de laquelle l'adolescence se mue en âge adulte, l'irresponsabilité en responsabilité, la dépendance en indépendance* »¹²⁴. Durant cette période assez courte devraient être prises les décisions déterminantes pour le reste de la vie du jeune individu, telles que le choix d'une profession, du futur conjoint, les choix d'ordre idéologique ou culturel. Or, il se trouve que la crise durable traversée par le Sénégal depuis plusieurs décennies ne permet plus à ces jeunes d'accéder au statut d'adulte au moment souhaité ; celle-ci les maintient dans une situation d'adolescence prolongée et forcée, avec laquelle ils sont obligés de composer. Lafont parle d'un « *adolescentisme prolongé anormalement* »¹²⁵. D'après Abdoulaye Niang, la jeunesse subit l'érosion de ce qui constitue les fondements mêmes de la société sénégalaise, de ce qui en assure l'équilibre ; il choisit de parler en termes de ruptures, réparties en trois volets principaux : une *rupture culturelle*, une autre dite *génético éducative*, et enfin une dernière qui concerne la famille (Niang, 2001 : 72).

Le psychologue clinicien Mamadou Mbodji (2002) est lui aussi tenté de parler de « ruptures » pour décrire l'évolution de la société urbaine dans le Sénégal actuel, et notamment chez les femmes et les jeunes, qui constituent l'essentiel de la population

¹²⁴ Mbodj G.K., « Domaines et dimensions de la crise sociétale de la jeunesse », in : *Université Recherche et Développement*, n°2, 1993 : 38.

¹²⁵ DPS, « Enquête emploi, sous-emploi, chômage en milieu urbain » in *Dakar : PNUD/BIT SEN/DPS*, 1991, p.8 et 25. D'après ce rapport, déjà ancien, 50,7% des moins de 30 ans (qui représentent 71,19% de la population) sont au chômage.

nationale sur le plan démographique. Selon lui, les changements sont tellement profonds et rapides qu'il semble approprié d'employer le terme de « rupture », même s'il lui associe la notion de « mutation », plus nuancée et révélant un changement plus graduel. Il utilise également un autre terme particulièrement contrasté, celui de « dislocation » :

« *La vie dans les centres urbains et suburbains a eu comme effet la dislocation des grandes sphères familiales et a contribué, en même temps, à distendre les liens ou à les ternir, à cause de l'habitat souvent inadapté et inapproprié à la recomposition et à la survie des groupes familiaux dits traditionnels, à cause du travail salarié, de la précarité ou du manque d'emploi* » (Mbodji, 2002 : 577).

Sur ce sujet, j'apporterai un avis quelque peu divergent. L'ethnologie, confrontée non plus exclusivement à des sociétés *traditionnelles* et *rurales*, comme cela était autrefois le cas¹²⁶, mais à des sociétés connaissant une urbanisation rapide et un changement social accéléré, est aujourd'hui souvent tentée de conclure que la société subit des ruptures, occasionnant de façon brutale des pertes irréparables... Or, j'aimerais au contraire insister sur le fait, en ne faisant ainsi que reprendre les idées avancées par le courant *dynamiste* initié par Georges Balandier, que, quelle que soit la vitesse et la profondeur des changements encourus, une société ne connaît que très rarement des ruptures à proprement parler, sauf peut-être dans des cas exceptionnels tels que peut l'être par exemple une guerre. Il s'agit presque invariablement de changements observés sur la base d'une réalité passée, elle-même provisoire et en constant renouvellement. La prise en compte du caractère diachronique de toute société doit nous mettre en garde contre ce genre de perception radicale, *a fortiori* dans le cas de sociétés africaines longtemps désignées et exclusivement analysées en termes de « permanences » ou de « traditions » immuables.

Selon Louis-Vincent Thomas, les différentes ethnies du Sénégal obéissaient à des systèmes gérontocratiques, et l'autorité provenait invariablement des aînés. Ces principes perdurent dans une certaine mesure, mais il est important d'insister sur l'évolution que ceux-ci ont subie, notamment avec l'influence de la colonisation et de l'exode rural. Aujourd'hui, le Sénégal est fortement urbanisé, presque un tiers des Sénégalais vivent à Dakar, sans compter les villes secondaires de Thiès, Saint-Louis, Kaolack ou Ziguinchor, et les modes de vie s'en ressentent inévitablement. La communauté traditionnelle que représentait le village

¹²⁶ ... Terrain sur lequel le chercheur affectionnait de réaliser une étude monographique.

notamment, sur laquelle régnaient les anciens, s'est souvent réduite en ville à la communauté familiale¹²⁷.

Dans *Les jeunes et l'ordre politique en Afrique noire* (1985), Achille Mbembé remarque en effet que la famille n'est plus le mode d'organisation unique dans la société africaine. En milieu urbain, le père et la mère ne représentent plus les modèles immuables d'il y a seulement quelques décennies, et ne constituent plus les figures quasi exclusives à partir desquelles se forme l'identité des jeunes. Malgré la persistance du contrôle familial, ces derniers sont moins influencés par les modèles véhiculés par leur famille que par le passé. Leurs choix de vies, leurs aspirations sont aujourd'hui souvent davantage inspirés par des références identitaires d'origine exogène : extérieures à la cellule familiale, mais également au contexte culturel local dans certains cas ; ainsi en est-il de la culture hip hop par exemple. Cet éloignement relatif tient à plusieurs facteurs, variables selon le vécu propre à chacune des familles, et aux individus qui les composent. Parmi les facteurs récurrents, on peut évoquer l'absence fréquente du père, voire de la mère au cours de longues périodes de l'évolution des enfants ; soit que le père soit contraint d'aller travailler ailleurs, souvent à l'étranger, soit qu'il réside dans une autre maison, celle d'une autre de ses femmes par exemple. L'autorité est alors exclusivement issue de la mère, même si dans certains cas, l'oncle ou le grand frère, résidant au même endroit, endossent une part de responsabilité dans l'éducation des plus jeunes, et dans leur évolution personnelle en général. En outre, les femmes travaillent de plus en plus, et sont souvent contraintes de parcourir d'importantes distances quotidiennes pour prétendre à un travail rémunéré. Elles quittent le domicile avant le lever des enfants et ne rentrent qu'à la nuit tombée, au terme de longues heures passées dans les transports en commun bondés de la ville. Les exemples sont si nombreux que je ne saurais tous les citer, aussi me limiterai-je à quelques cas que je juge représentatifs.

Dans la maison de Idrissa Diop/Shiff I, rappeur de Slam Revolution résidant à Liberté 5 (avant qu'il ne parte par la suite aux Etats-Unis), il ne reste que sa mère, la « bonne »¹²⁸, et lui même. Son père était déjà décédé depuis plusieurs années au moment de mon enquête, et tous les autres frères de Shiff I vivent désormais à l'étranger. Sa mère est une femme fatiguée par les épreuves et les responsabilités, que j'ai toujours vue lasse et dans une attitude de tristesse profonde, que même ses

¹²⁷ Je parle ici de famille au sens étroit du terme, déterminée par des règles de parenté, mais nous verrons malgré tout dans la troisième partie que d'autres communautés se forment dans ce nouveau tissu urbain, que je qualifie de « familles symboliques ».

¹²⁸ Nous reprenons ici le terme consacré au Sénégal, même si celui-ci peut paraître désuet voire choquant en France aujourd'hui.

sourires ne peuvent plus dissimuler. Elle occupe un poste de secrétaire dans une administration « en ville » (sur Le Plateau), et ne rentre que tard le soir après une longue journée passée à l'extérieur. Idi, lui, ne se lève qu'après midi sonné, et reste seul à la maison pendant toute la journée... Lorsque je dis seul, je sous-entend par là « le seul de la famille », car en réalité, la maison est presque toujours remplie de monde. Les membres du groupe s'y réunissent quotidiennement, au point que la maison est devenue leur quartier général. Autour de ce noyau de fidèles viennent se greffer des amis du quartier, des « fans » venus occasionnellement en visite, d'autres rappeurs...

Chez Cheikh Sene, alias Keyti, il n'y a plus ni père ni mère, et cela depuis de nombreuses années. Les deux sont décédés, à seulement quelques années d'intervalle. L'enfance et l'adolescence de Keyti représentent un exemple éloquent de la multitude d'alternatives possibles dans l'éducation des enfants au Sénégal. Pour lui épargner les disputes répétées au sein du couple parental, puis les contraintes occasionnées par la procédure de divorce, la mère confia Cheikh Sene à son oncle maternel résidant à Thiès pour la période des vacances. Cette trêve lui permettrait de régler ses affaires et de prendre un peu de repos après l'épreuve de la séparation. Mais les trois mois de vacances se sont convertis en une année scolaire, puis en plusieurs années d'exil forcé. Il se trouve que Cheikh et son petit frère étaient maltraités par leur oncle et plusieurs autres membres de leur famille (leurs tantes et l'un de leurs cousins, plus âgé qu'eux), et qu'ils ont grandi dans un climat de violence, en accumulant les carences affectives. Par la suite, après la mort de sa mère et de son petit frère, Cheikh retourna à Dakar, où il fut confié à sa grande soeur, résidant à Liberté 5 et exerçant la fonction de professeur d'espagnol au Lycée Blaise Diagne. Dans ce nouveau foyer, il eut beaucoup plus de chance. D. K., la grande sœur, ne tarda pas à tenir la place de la mère, à la fois ferme et affectueuse, soucieuse de son éducation mais aussi de son bien-être. Aujourd'hui encore, Keyti la considère comme sa « deuxième maman », et reconnaît le rôle essentiel qu'elle a joué dans sa formation d'adulte.

Ces exemples dénotent un désengagement des parents de plus en plus fréquent, le plus souvent par contrainte. Par ailleurs, un autre facteur occasionne la précarisation de la structure familiale, due non plus à une absence des parents mais au fait qu'ils cessent d'être les modèles dominants dans la formation de l'identité de leurs enfants. Souvent issue de milieux ruraux, ou de petites villes du Sénégal, cette ancienne génération s'est installée en

milieu urbain, et notamment à Dakar, ce qui a engendré des changements profonds dans leur mode de vie ; or, ce phénomène s'avère très déstabilisant d'un point de vue identitaire. Les jeunes de l'époque actuelle, quant à eux, sont nés pour la plupart en ville, sont parfaitement adaptés au mode de vie qu'elle implique, et sont accoutumés à côtoyer toutes sortes d'individus ou de groupes, dans une grande diversité d'influences et d'identités. Cette perméabilité a pour conséquence de reléguer les modèles parentaux au même rang que les autres, sans qu'ils prédominent comme par le passé. De plus, les parents se sont parfois mal adaptés au contexte urbain et leurs enfants, qui s'y sentent à leur aise, leur portent un regard moins admiratif. Tous ces phénomènes sont autant de facteurs de désintégration des dogmes familiaux, souvent même inducteurs de conflits entre les jeunes et leurs parents (Achille Mbembé, 1985). Mbembé remarque que d'autres formes d'intégration sociale et identitaire viennent alors prendre le relais, que ces jeunes choisissent à leur guise, mettant ainsi en place des « processus d'auto-socialisation ».

Dakar représente un contexte social et culturel en mutation, et si je tiens à considérer avec circonspection le dualisme « tradition/modernité », il faut bien reconnaître que les deux tendances coexistent, le plus souvent sous des formes hybrides¹²⁹. Ainsi, tandis que les anciens sont attachés à des valeurs ancestrales, comme l'autorité des aînés par exemple, les jeunes ont tendance à vouloir les remettre partiellement en question, souhaitent faire valoir des principes de liberté individuelle ; ceci se vérifie même lorsqu'ils ont grandi dans une société avant tout communautaire, fondée sur la solidarité et les hiérarchies sociales. En réalité, ils la contestent souvent dans leur discours, mais s'y soumettent en pratique. La précarité dont ils souffrent les contraint à se plier aux exigences de leurs aînés, ce jusqu'à un âge avancé.

« L'entrée dans la vie d'adulte pourrait se définir comme le franchissement d'un seuil au-delà duquel on sort de la catégorie des personnes à charge pour prendre en main son existence et devenir un véritable acteur de la société, notamment en assurant sa reproduction »¹³⁰.

Mais ce passage ne se fait pas toujours si aisément, et répond à différentes variables : d'abord, les jeunes ne font pas les mêmes choix de vie « *en fonction de leur*

¹²⁹ Je préfère donc envisager leur rapport sous un angle dialectique, plus intéressant d'un point de vue heuristique que celui dualiste, qui comporte l'inconvénient évident de ne comprendre la relation qu'en terme d'opposition radicale.

¹³⁰ Philippe Antoine, Mireille Razafindrakoto, François Roubaud. « Contraints de rester jeunes ? Evolution de l'insertion dans trois capitales africaines : Dakar, Yaoundé, Antananarivo » in : *Les jeunes, hantise de l'espace public dans les sociétés du Sud ?* Paris, Editions de l'aube, IRD, 2001 : 17.

histoire et de leurs valeurs socioculturelles » (Antoine et al., 2001 : 17); ensuite, ils doivent s'adapter ou se soumettre à des contraintes d'ordre socio-économique, plus ou moins fortes selon le contexte dans lequel ils se trouvent au moment de leur entrée dans la vie d'adulte.

D'après l'enquête que Fabienne Samson a réalisée à Dakar dans le quartier d'Amitié 2 en 1996 (Samson, 1996), il n'est pas rare de voir un jeune homme de trente ans non seulement résider chez ses parents, mais aussi de dépendre d'eux financièrement, sans pouvoir même contribuer aux dépenses du foyer. Alors que la génération précédente travaillait déjà depuis longtemps à cet âge, les jeunes d'aujourd'hui éprouvent souvent beaucoup de difficultés à trouver un emploi fixe, et par conséquent à acquérir leur indépendance.

Ce phénomène pose à nouveau le problème de la définition à donner de la notion de « jeunesse ». En dehors de considérations d'ordre strictement biologique, ce qui prime est la façon dont la personne se considère elle-même, et la façon dont elle est considérée par la société à laquelle elle appartient. Or, la situation de crise que connaît le Sénégal actuellement crée un décalage entre ce à quoi aspirent les jeunes à un âge donné (gagner sa vie, se marier, avoir un logement personnel, pouvoir réaliser ses projets) et ce à quoi ils peuvent réellement prétendre. A Dakar, le statut social caractérise davantage l'état de jeunesse que l'âge biologique, ce qui prolonge considérablement la période dite de « jeunesse » des jeunes Dakarais ; notons que les jeunes filles sont moins concernées par cette question, étant donnée leur situation de dépendance vis à vis des hommes encore à la période actuelle et dans la plupart des milieux sociaux. Elles passent d'une soumission au père à une soumission au mari, dont elles dépendent encore très souvent, aussi bien sur le plan moral que financier.

Conjointement à cette constatation de terrain, Fabienne Samson met en exergue l'importance primordiale de la famille ; en ville, les valeurs communautaires liées à la parenté se concentrent souvent sur la famille proche, plus rarement élargie. La famille assure un certain confort, une entraide très appréciable pour les jeunes qui n'ont aucune source de revenus, mais elle impose en contrepartie le respect de règles de soumission parfois difficiles à accepter : les anciens considèrent en effet que l'âge adulte ne s'acquiert qu'avec l'accès à des responsabilités, et jugent donc « irresponsables » leurs enfants restés à la maison sans emploi, quel que soit leur âge. Les jeunes, les musulmans plus encore peut-être que les chrétiens (Fabienne Samson, 1996), se doivent de respecter les règles de vie morales, pratiques et religieuses qui sont édictées par les anciens. Il en résulte un manque d'autonomie et d'intimité, douloureuses pour la plupart : interdiction de recevoir une personne du sexe opposé dans sa chambre, obligation de présenter chaque personne qui s'introduit dans

l'enceinte de la maison, ne pas rester trop tard dehors pour les jeunes filles, les anciens jugeant qu'en dehors de la maison, elles se livreraient à des écarts d'ordre moral. Tout cela va sans compter le consentement nécessaire des parents pour pouvoir se marier avec la personne de son choix¹³¹. De plus en plus, les parents acceptent que leurs fils (et plus rarement leurs filles) aient des relations sexuelles avant le mariage, mais le concubinage ou la naissance d'enfants « hors union » sont presque systématiquement proscrits et vécus comme stigmatisants.

Ainsi, avant d'aller plus avant dans mon argumentation, il me semble important de remarquer que ce que j'appelle ici *liminarité* ne peut être considéré comme le synonyme de la notion pourtant apparemment proche de *marginalité* ; cette assimilation me conduirait à associer des cas distincts de jeunes, n'ayant que peu ou rien du tout à voir les uns avec les autres. Si la plupart de ces jeunes se trouvent en situation de *liminarité* eu égard à leur âge, à l'aggravation de leur précarité et de leur dépendance, les réalités que la plupart des chercheurs réunissent sous le nom de *marginalité* sont d'une tout autre nature, puisqu'ils donnent à ce terme une signification appartenant au domaine de la déviance et de la délinquance. Momar-Coumba Diop et Ousseynou Faye (2002) notamment consacrent un texte aux « jeunes marginaux de Dakar »¹³², assimilant ceux-ci aux « jeunes de la rue ». Or, cette expression elle-même s'avère ambiguë, dès lors qu'une certaine frange de la jeunesse, encouragée par une « culture de la rue » véhiculée par le cinéma et les clips de rap américain, se réclame comme appartenant « à la rue ». Les rappeurs eux-mêmes, au cœur de cette tendance, construisent une part de leur légitimité sur le mythe d'une « culture de la rue » qu'ils maîtriseraient, et dont ils seraient les porte-paroles. « La débrouille » (*gorgoorlu*) prend alors une valeur volontiers liée à l'idée de virilité et de bravoure. Pourtant, nous verrons par la suite que dans bien des cas, les rappeurs ne sont ni issus de milieux comptant parmi les plus défavorisés, ni confrontés directement aux situations de délinquance juvénile, de déviance et par là même, de « marges ».

Si l'on se réfère à Momar Coumba Diop et Ousseynou Faye, mais également à l'ouvrage de Jean François Werner, *Marges, sexe et drogue à Dakar; enquête ethnographique* (1993), les jeunes marginaux seraient plutôt des jeunes en situation de désocialisation, qu'ils soient mendiants, *taalibés*, prostituées, handicapés ou lépreux, *coxers* ou *faqmaan*¹³³. Souvent

¹³¹ ... Quand il ne s'agit pas d'un mariage convenu, appelé « mariage forcé » par les locuteurs sénégalais.

¹³² Momar Coumba-Diop et Ousseynou Faye, « Les jeunes et la gouvernance de la ville », in Momar Coumba-Diop (dir.), *La société sénégalaise entre le local et le global*, Paris, Karthala, 2002 : 687-720.

¹³³ D'après la définition qu'en donnent M.C. Diop et O.Faye (2002), les *faqmaan* seraient de jeunes marginaux travaillant sur les marchés (le terme est issu du marché de *Ndiobène Taye* de Thiaroye) et déchargeant les

adolescents ou jeunes adultes, ils se livrent souvent à des actes de violence, consomment des drogues (chanvre indien, appelé *yamba*, et dans une moindre mesure des drogues dures) et inhalent (*guinz*) des substances chimiques peu coûteuses telles que de l'alcool, de l'essence, ou de la colle. Parmi ces jeunes marginaux, un grand nombre s'organise en bandes, au sein desquelles chacun des membres doit se soumettre à certaines conditions : il est par exemple indispensable de montrer sa bravoure et sa « débrouillardise » : « (...) *La débrouille, c'est aussi ce système de représentations, ces valeurs, cette éthique de la rue (...) qui participe du processus de fabrication et d'amplification de la violence urbaine* » (Diop, Faye, 2002 : 715). Ainsi, certains se livrent à des jeux violents, agressent en entraînant des « coups et blessures volontaires »¹³⁴.

Ainsi, remarque Jean-François Havard, il ne faut pas confondre « jeunes de la rue » et « jeunes dans la rue » ; dans ce dernier cas, il s'agit à la fois : « [des] *jeunes travailleurs officiant dans la rue ou dans les espaces dits ouverts et [des] jeunes non actifs investissant les rues de quartiers.* » (Hérault, Adesanmi, 1997 : 176). Ces derniers « [constituent] *la majorité de la jeunesse de la rue, ils sont élèves, étudiants, chômeurs diplômés des universités et écoles d'enseignements général ou professionnel, exclus du droit à l'éducation ou du système éducatifs sénégalais, migrants. Vivant dans leurs cellules familiales d'origine ou d'adoption, ils sont les maîtres de la rue.* » (Hérault, Adesanmi, 1997 : 179).

Enfin, un autre facteur déterminant de la *liminarité* de la jeunesse africaine, et plus spécifiquement au Sénégal est la récente implication de celle-ci dans la vie publique, et son rôle croissant dans la société, notamment dans les domaines social et politique. L'un des auteurs à avoir le plus mis en exergue et analysé ce phénomène nouveau est Mamadou Diouf :

« The violent irruption of African youth into the public and domestic spheres seems to have resulted in the construction of their behaviour as a threat and to have provoked, within society as a whole, a panic that is simultaneously moral and civic (...) » (2003).

légumes, les fruits et les poissons des camions. Ils s'organisent en bandes et contrôlent des zones entières de la ville (marchés et gares essentiellement).

¹³⁴ Je fais ici référence à CBV, « Coups et Blessures Volontaires », qui est le nom d'un groupe de rap bien connu à Dakar.

1-1-3 Le caractère inédit d'un discours issu de la jeunesse au Sénégal :

Dès lors que l'on souhaite évaluer la place qu'est susceptible d'occuper la jeunesse dans un pays comme le Sénégal, il s'avère indispensable de s'intéresser au fonctionnement interne de la société dans laquelle elle s'inscrit, aux rouages plus ou moins visibles qui la régissent, et qui interviennent de façon déterminante dans les configurations actuelles des identités et modes d'action des jeunes Sénégalais. Dans la société wolof traditionnelle, étudiée par des auteurs tels que Assane Sylla (1994) ou Abdoulaye Bara Diop (1981 ; 1985) par exemple, l'enfant appartient à son lignage avant même d'être reconnu comme un individu, doué d'une existence indépendante. Abdoulaye Bara Diop précise que l'hérédité est à la fois biologique et sociale, et différente selon qu'elle vient de la mère ou du père. De sa mère, il hérite du sang (*deret*), de la chair (*soox*), de l'intelligence (*xel*) et du caractère (*jikko*)¹³⁵, tandis que le père transmettrait l'ossature (*yax*), les nerfs (*siddit*) et le courage (*fit*). L'ascendance de la mère prime sur celle du père, sans compter qu'à cela s'ajoute l'importance déterminante que l'on accorde à la mère dans la réussite de l'éducation des enfants. Ces auteurs insistent également sur la sévérité avec laquelle les parents se doivent d'élever leurs enfants, sachant, comme le rapporte Assane Sylla, que « *lu jooy loo xaleela gën lu jooy loo mak* »¹³⁶ (Sylla, 1994). Ce proverbe traduit l'idée répandue qu'il vaut mieux être ferme avec un enfant tant que son caractère et son comportement en société sont encore maléables que plus tard, tant il est difficile de changer à l'âge adulte. Un autre proverbe, « *Ku mbaanik sak ndaw kac sak mak* »¹³⁷, exprime à peu près la même pensée. Or, parmi les valeurs qu'il est important d'inculquer au jeune enfant se trouvent les notions de respect et de soumission au droit d'aînesse. Les anciens sont ainsi volontiers appelés *baay* (père) et *yaay* (mère), plutôt que par leur nom, que ceux-ci appartiennent à la famille ou non (Havard, 2005 : 104). Il faut ainsi bien retenir que chez le jeune Wolof, et plus largement le jeune Sénégalais¹³⁸, le cadet doit se soumettre à ses aînés en tout point, et l'individu doit se plier aux exigences de la collectivité. Ces connaissances sont déterminantes dans la compréhension à venir de la place des jeunes dans la société sénégalaise, puis de celle inédite qu'ils vont s'octroyer progressivement à partir de la fin des années quatre-vingt, avec le rap notamment.

¹³⁵ Il est également possible de traduire ce terme wolof par « comportement ».

¹³⁶ « Il faut préférer le mal qui fait pleurer l'enfant au mal qui fait pleurer l'adulte ».

¹³⁷ « Celui qui déguste sa jeunesse comme du lait caillé dégustera son âge adulte comme du lait fermenté ».

¹³⁸ Non seulement par ce que l'on retrouve ces valeurs présentes dans les autres ethnies, mais aussi parce que la morale wolof a fortement tendance à primer sur les autres, surtout quand il s'agit du contexte urbain dakarois.

Ainsi, traditionnellement, la parole est attribuée selon des principes hiérarchiques et générationnels : elle est avant tout réservée aux anciens, les jeunes n'y ayant que rarement accès. Achille Mbembé (1985) remarque que l'Etat en Afrique fait preuve dans la majeure partie des cas d'un paternalisme certain, ce qui implique une soumission et une allégeance exigées des jeunes. L'autorité à laquelle ils sont soumis au sein de leur famille leur est également imposée au niveau de l'Etat. Jean-François Havard constate lui aussi cette corrélation puisqu'il évoque « *l'influence des principes de socialisation familiale sur les modes de socialisation et de légitimation politique* » (2005 : 105). Ainsi, l'Etat a tendance à se comporter de la même façon que le ferait la famille élargie, à travers des pratiques telles que le « clientélisme » ou le « patrimonialisme » par exemple¹³⁹. Il est d'ailleurs intéressant de noter, toujours avec Jean-François Havard, que le terme *askan*, que l'on retrouve du reste dans de très nombreux textes de rap, désigne à la fois le patrilignage élargi et la nation ; selon les rappers, *askan* peut également traduire l'idée de « communauté »¹⁴⁰. L'Etat applique les mêmes principes que le chef du lignage, et dans un tel contexte, les jeunes se trouvent invariablement cantonnés dans la position de « cadets sociaux », aussi bien selon le principe d'aînesse sociale que par la naissance. Ils ne peuvent librement se mesurer à une personne, aussi bien dans le cadre privé que public, qui soit plus âgée qu'eux, ou qui soit placée plus haut dans la hiérarchie. L'expression « *duma sa morom* » (« je ne suis pas ton égal »), communément employée lorsque deux personnes s'affrontent, traduit explicitement l'idée de ce rapport de forces présent dans les relations sociales¹⁴¹. Dès lors, explique Jean-François Havard,

« Dans la mesure où le modèle de soumission des cadets aux aînés sociaux est lui-même décliné du modèle de soumission des enfants à leurs parents dans la structure familiale, il offre aux tenants du pouvoir les outils symboliques d'une stigmatisation de toute forme de contestation » (2005 : 109).

¹³⁹ Jean-François Havard remarque d'ailleurs que les connotations négatives généralement associées à ces deux notions ne sont pas des significations exclusives : des auteurs tels que Cheikh anta Diop (1960), Assane Sylla (1992) ou encore Christian Coulon (1995) parlent des Etats patrimoniaux comme de « monarchies constitutionnelles » (C.A.D.), de « républiques » (Sylla) comportant des « procédures visant à assurer leur viabilité en instituant un principe de responsabilité des gouvernants devant les populations » (Coulon).

¹⁴⁰ Cette dernière définition n'étant pas contradictoire avec celle de « nation » puisque, tel que le précise J.F.Havard, la nation n'est dans le cas présent « pas strictement comprise au sens de nation résultant d'une construction étatique, mais faisant référence au sentiment vécu de partager une identité collective », 2005 : 107.

¹⁴¹ Notons au demeurant que cette expression est fréquemment employée dans un contexte où les deux personnes (deux enfants par exemple) sont situées sur un pied d'égalité, autant du point de vue de l'âge que de la position sociale.

Et c'est à partir de ce point essentiel qu'il convient de s'interroger sur la possible émergence d'une contestation au sein d'une jeunesse qui a si bien intériorisé ces principes de soumission qu'il est devenu quasiment impensable pour elle de s'y soustraire. Certes, on considère la jeunesse comme une classe d'âge éminemment importante, dans la mesure où elle représente « l'avenir de la Nation ». Mais elle n'est perçue par l'Etat que d'une façon symbolique, prise dans son ensemble, très rarement comme une réalité complexe, aux visages multiples ; la diversité des vécus, des parcours et des aspirations est occultée au profit d'une vision monolithique, idéalisée et caricaturale des jeunes en Afrique noire. Selon Achille Mbembé (1985), les discours étatiques qui leur sont destinés « *oscillent constamment entre l'exhortation et l'imprécation* ». Les pouvoirs publics cherchent à intimor aux jeunes l'ordre d'obéir, de respecter le pouvoir établi, ainsi qu'à leur faire endosser la responsabilité de l'avenir du pays, sans jamais évoquer le rôle que ceux-ci pourraient jouer dès à présent. Dans le présent, on se contente de les sommer de garder le silence et un comportement de soumission, en échange d'une certaine générosité à leur égard.

Car simultanément, les jeunes sont perçus comme un danger potentiel qu'il convient de maîtriser. Ils constituent à leurs yeux la classe d'âge la plus instable et la plus encline à la déstabilisation de l'Etat. Cette perception génère un sentiment de peur, et la tentation de la répression n'est jamais très loin. Toujours selon Mbembé, la jeunesse est volontiers confondue avec le « goût de la facilité », « la contestation stérile » ou la « critique systématique ». Par conséquent, il n'existe pas d'expression sociale du conflit qui puisse être rendue légitime.

« Les droits que les parents revendiquent dans la société sont revendiqués par les enfants à l'échelle familiale : poser des questions, obtenir des réponses, donner son opinion, intervenir dans les décisions, prendre des responsabilités, s'organiser, (...) Au même moment, l'on note partout un accroissement de la soumission, de l'ordre d'obéir. Absence de communication et silence sont imposés aux enfants, au même titre qu'ils le sont à des peuples entiers par des Etats qui considèrent ceux-ci comme des enfants » (Mbembé, 1985 : 33).

Malgré cela, l'évolution de la société sénégalaise, notamment en milieu urbain, participe à l'actuelle remise en question des modèles patriarcaux (Etat/ famille), de l'autorité absolue du chef de famille, ainsi que de la primauté de la cellule familiale dans la constitution de la personnalité chez l'enfant et le jeune adulte. Cette remise en question est certes

déstabilisante, mais ouvre la porte à une plus grande créativité et à un libre-arbitre méconnus jusqu'alors :

« Le groupe familial était censé organiser, voire prendre en charge les choix fondamentaux de la vie. Un même idéal était proposé à tous et une place précise ouverte à chacun. Ce qui, tout en étant sécurisant, enserrait durablement l'individu dans un ensemble de représentations et de pesanteurs dont il avait du mal à s'affranchir et qui, avec le temps, sont devenues de plus en plus difficiles à gérer. De nos jours, la mobilité sociale fait que chacun est tenu de se donner une place et un statut, de par sa compétence et ses mérites personnels, mais sans y être véritablement préparé. Chacun est condamné à se forger son propre destin, souvent en dépit et en dehors de sa famille, de son groupe, de sa naissance. Et si une telle évolution confère à l'individu une certaine solitude, elle n'en constitue pas moins un facteur d'émancipation de celui-ci du carcan social et culturel, voire de la tutelle familiale. » (Mbodji, 2002 : 577)

L'émancipation de la jeunesse résulterait donc de processus d'individualisation en œuvre au sein de la société sénégalaise contemporaine, et s'incarnerait dans de multiples aspects de la vie sociale. Celle-ci serait invariablement chargée d'une complexité qu'il convient d'analyser, afin de comprendre la formation de ces nouvelles identités, et aller au-delà d'une lecture que l'on pourrait qualifier de paradoxale au premier abord. Parmi les domaines dans lesquels s'inscrivent ces processus d'individualisation, le rap et la vie confrérique occupent chacun une place déterminante. Tandis que Jean-François Havard (2005), qui s'intéresse plus largement aux « conditions d'émergence d'une génération politique au Sénégal », étudie ces phénomènes à la fois dans le cadre du rap et du mouridisme¹⁴², je me concentre pour ma part exclusivement sur le mouvement rap, sans pour autant négliger les inbrications que celui-ci peut avoir avec d'autres aspects de la vie collective, y compris celle religieuse¹⁴³.

En ce qui concerne le rap, il est révélateur que celui-ci fasse son apparition dans le paysage sénégalais à la fin des années 80, et qu'il acquiert une dimension véritablement contestataire à partir de la deuxième moitié des années 90. C'est en effet à ce moment-là que la jeunesse locale commence à exprimer sa forte volonté de s'affirmer dans la sphère publique, en écho au désir d'émancipation dont elle témoigne dans le cadre de la famille. Par ailleurs, le rap, dont le succès se répand rapidement à travers le monde, intervient comme un

¹⁴² Dans le cas du mouridisme, il s'intéresse surtout aux nouvelles formes d'adhésion et d'allégeance des jeunes à cette confrérie ; il étudie notamment l'engouement de cette classe d'âge pour ce que l'on appelle les « marabouts mondains », tels que Serigne Modou Kara ou Serigne Bethio Thioune, pour ne citer que les plus connus.

¹⁴³ J'aborde ce thème dans la troisième partie.

vecteur propice à la construction d'une parole contestataire, y compris dans le contexte bien particulier du Sénégal.

Mais avant même de nous concentrer sur les conditions d'émergence et sur les spécificités du rap sénégalais, il est nécessaire de rappeler au préalable quelle est la place réservée au statut d'artiste dans ce pays. Du *griot* à l'artiste dans l'acception actuelle du terme, en passant par les chanteurs ou musiciens de *mbalax*, on note de nombreuses récurrences dans la façon dont la société considère les personnes qui se dédient à ce que je réunirai sous l'expression de *pratiques performatives*. En tant que *waxkat*¹⁴⁴, ces personnes sont dotées d'un pouvoir qui suscite autant l'admiration que la crainte. Leur visibilité est enviée, mais leur position sociale reste dans une large mesure stigmatisante. Or, si les rappeurs jouissent désormais d'une certaine reconnaissance, en partie liée au rôle que ceux-ci ont pu jouer dans le contexte encore récent de l'alternance politique, ils n'échappent pas pour autant à ce regard ambivalent de la population. En effet, celle-ci leur est très souvent reconnaissante de se faire les porte-parole des « sans-voix », mais des réticences persistent, auxquelles nous allons nous intéresser dans le cadre de l'étude des *liminarités* liées au statut de l'artiste en général, et à celui du rappeur en particulier.

1-2 Liminarité de l'artiste : la figure du « *waxkatt* »

1-2-1 Du griot au rappeur

Lors d'un entretien, Aliou Diankha, l'un des animateurs de la radio *Oxyjeunes*¹⁴⁵, mais aussi danseur du ballet « Forêt Sacrée », me confie que la société sénégalaise n'encourage que très peu les jeunes à s'engager dans une carrière artistique, quand elle n'essaie pas tout bonnement de les en dissuader. Dans la sphère publique comme celle privée, le statut d'artiste souffre d'une mauvaise considération, est synonyme de pauvreté et de perte morale :

« ...Parce qu'il y a des jeunes par exemple, par exemple tes parents te demandent ce que tu veux faire ; tu leur dis que moi je veux chanter, ils te disent que bon, il n'y a que les griots qui doivent chanter ; ils te disent par

¹⁴⁴ Littéralement, « celui qui parle », en wolof.

¹⁴⁵ Je parlerai de la radio communautaire *Oxyjeunes* dans le deuxième chapitre de cette deuxième partie.

exemple que « ça c'est du banditisme, ça c'est faire du banditisme et ainsi de suite... ils disent que non, tu vas faire tel métier »... » (Aliou Diankha).

Dans l'Afrique de l'Ouest traditionnelle, rappelons que les sociétés sont réparties en castes, et que c'est celle que l'on nomme de façon générique « *griots* » qui est habilitée à chanter, danser ou conter des histoires, fonctions que l'on attribue aujourd'hui aux artistes. Le terme varie¹⁴⁶ selon les ethnies, mais les ressemblances sont profondes. Voici le témoignage de Modou :

Modou/Bourba Djolof des *Sen Kumpë* est né mandingue, et s'il a vu le jour à Dakar, sa famille vient en réalité du Mali. Une déformation de son nom sur une fiche d'état civil sénégalaise appartenant à son père a fait qu'il est connu sous le nom de Konaté, mais il aime à rappeler que son véritable patronyme est Kouyaté, de la caste des griots mandingues (*jeli*). Modou me confie que sa mère était griotte, tandis que son père était musicien¹⁴⁷. Ils sont aujourd'hui tous les deux décédés mais leur influence l'a beaucoup incité à devenir musicien lui aussi, même si le rap est une forme musicale que contestent encore certains griots¹⁴⁸. Il déclare qu'il ne comprend pas l'ostracisme dont ses congénères peuvent faire les frais, il ne voit pas pourquoi la caste des griots serait considérée comme inférieure. Il me dit alors qu'il est non seulement très fier d'être griot, mais qu'il l'est aussi d'être musulman : « *pourquoi avoir honte de ce que l'on est ?* » renchérit-il.

Cette perception des choses correspond à un phénomène que j'analyserai en troisième partie : la cohabitation harmonieuse de différentes identités, d'appartenances sociales et symboliques, qui est singulièrement le fait des jeunes citoyens africains. Modou s'insurge sur le fait qu'à son avis, cette hiérarchisation ne repose sur rien de valable, et qu'il existe des « *gèers*¹⁴⁹ paresseux comme des griots vaillants et intellectuels » ; « En fait, termine-t-il, tout dépend de la personne. On est tous des humains, point ». Les jeunes ont en

¹⁴⁶ On les appelle par exemple *gèwël* chez les Wolofs, et *jeli* chez les Mandingues. Sur cette question, consulter le livre d'Isabelle Leymarie, *Les griots wolofs du Sénégal*, Paris, Servedit-Maisonnette et Larose, 1999. Je reviens plus amplement sur le sujet en troisième partie également.

¹⁴⁷ Modou établit donc une distinction entre les musiciens et ce qu'il nomme griot/griotte, c'est à dire celui qui chante ou parle. Cette distinction est en effet courante de la part de la population sénégalaise. Pourtant, Abdoulaye Bara Diop (1981 : 34) note que celle-ci n'a pas de véritable légitimité ; il conteste la classification faite par Yoro Dyâo entre *sab-lekk* (musiciens : *tamak*, *xalmabaan*) et *baw-lekk* (griots : *gèwël*). Il remarque en effet que les griots peuvent également jouer de la musique.

¹⁴⁸ Prenons l'exemple du chanteur Cheikh Lô, qui a vertement critiqué le mouvement rap en lui contestant sa qualité de musique. Selon lui, l'absence d'apprentissage d'un instrument (cela est vrai dans la plupart des cas) ou d'une tradition oratoire ne leur permet pas de se considérer comme des artistes à part entière.

¹⁴⁹ *Gèer* : nobles dans la société féodale wolof.

effet tendance à remettre en question des hiérarchisations et des cloisonnements de la société auxquels ils n'accordent pas de légitimité.

Pourtant, les griots wolofs, ou *généwél*, ont toujours obéi à cette logique de caste, et selon Isabelle Leymarie (1999 : 3), ont toujours été contraints d'accepter le statut et le jugement ambigus dont ils font l'objet. En effet, cet auteur remarque qu'ils sont en même temps « admirés et redoutés » :

« Leur savoir et leur talent suscitent le respect. Mais leurs multiples fonctions, qui empiètent occasionnellement sur celles d'autres groupes professionnels, les revenus, les privilèges et le degré de liberté dont ils jouissent peuvent provoquer l'animosité ou la jalousie, et sous leur aspect négatif, ils sont parfois considérés comme des colporteurs de nouvelles indiscrettes, des manipulateurs et des flagorneurs » (1999 : 3).

Ibrahima Sow évoque « certains griots quémandeurs redoutés pour leurs propos acerbes, leurs sarcasmes » et le fait qu'ils « passent pour être des professionnels de l'injure » (Sow, 1986-87 : 350). Malgré sa proximité avec les souverains, leur caste est ainsi considérée comme inférieure, et leur statut comme « impur » ; or, selon Leymarie, c'est cette « *impureté intrinsèque qui leur confère le privilège de parler et de plaisanter librement, sans crainte de représailles* » (1999 : 8). Elle rappelle que la parole a une place privilégiée dans la société wolof, que celle-ci vénère le langage ; mais cette dernière sait aussi que la parole est une arme, et qu'il appartient à ceux qui en sont la cible de s'en méfier. Par ailleurs, le contenu de leur discours a une forte valeur didactique et morale. Ainsi, comme plus tard chez les rappers, les critiques ou les moqueries ne sont pas antagonistes avec la préservation de l'ordre moral. Nous verrons en troisième partie que c'est même le contraire qui se produit.

Mais pour l'heure, c'est la perception de la population qui nous intéresse, ainsi que les motifs pour lesquels elle tend à stigmatiser les artistes, *a fortiori* ceux qui manient la parole. Aujourd'hui, les jeunes artistes doivent faire face à la même méfiance, et ceux qui adoptent des styles d'expression importés d'*ailleurs* le sont par conséquent à double titre. Au Sénégal, je citerai l'exemple du reggae, avant de revenir sur celui qui nous intéresse plus précisément, le rap.

La place qu'occupe le reggae dans la société sénégalaise pourrait paraître paradoxale : en tant que musique importée, il s'avère très populaire, et une large partie de la jeunesse en écoute. Bob Marley, comme dans l'immense majorité des pays d'Afrique, fait figure d'idole, de modèle à suivre, voire de guide spirituel. D'une manière générale, le reggae représente une musique festive qui véhicule des valeurs positives, de paix et de résistance. Les

auditeurs sont avant tout des jeunes, mais le public du reggae est également intergénérationnel. Malgré cela, malheur à celui qui oserait s'aventurer à devenir un *reggaeman* et/ou un *rasta*, à arborer de grandes *locks* en guise de coiffure, à porter des vêtements aux couleurs jaune (or), rouge et verte¹⁵⁰, ou encore toutes sortes d'accessoires associés au style vestimentaire des *rastas* par les Sénégalais. Immédiatement, le téméraire serait taxé de « fumeur de yamba », de drogué ou de délinquant, sans qu'il n'ait besoin de commettre aucune sorte de forfait pour cela. Le *reggaeman* est en outre souvent associé aux *Baye Fall*, considérés comme des marginaux, voire des débauchés parmi les Mourides qui ont tendance à les rejeter : ce groupe confrérique, constitué de disciples de Cheikh Ibrahima Fall, lui-même disciple de Cheikh Ahmadou Bamba, fondateur de la *Mouriddiyya*, se caractérise par une pratique très libre de l'islam, que d'aucuns disent hérétique. Ils ont en effet pour particularité de prétendre être dispensés de la plupart des règles islamiques conformes à la tradition. Ceux-ci sont dévoués corps et âme à leur marabout, et à l'instar de leur « père spirituel », considèrent le travail comme l'équivalent de la prière. Ainsi, les *Baye Fall* qui sacrifient leur temps et leur sueur dans les champs des marabouts sont respectés, même s'ils sont soupçonnés d'un certain fanatisme... Mais les Dakarais n'acceptent que difficilement la marginalité de ceux des villes, et les taxent de « *Baye faux* ». Ceux-ci s'accordent en effet des libertés que nul ne pourrait imaginer de la part d'un « bon musulman » : ils boivent, fument du *yamba* (de l'herbe), et s'affichent habillés de grands « *Baye lahad* »¹⁵¹ bariolés, accompagnés d'accessoires tels que les « *kour* »¹⁵² et les « *njèel* »¹⁵³. Modou, pourtant rappeur, a adopté certains signes des *rastafarai*, et porte de petites *locks* qui le rendent attrayant aux yeux des filles du quartier, mais qui ont longtemps choqué sa famille, pour qui il ne s'agissait pas d'une coiffure convenable.

En dépit de cette stigmatisation d'ordre social, et s'ils se gardent bien souvent de le pratiquer, les jeunes Sénégalais écoutent abondamment du reggae sur leur poste radiocassettes. Les artistes sont jamaïcains, européens ou encore africains : Alpha Blondy compte parmi les plus appréciés (Konate, 1987), et désormais Tiken Jah Fakoly, lui aussi ivoirien même s'il vit depuis quelques années en exil au Mali. Les pionniers du rap sénégalais apprécient particulièrement cette influence jamaïcaine, qu'ils marient volontiers au hip-hop et à sa vocation contestataire. Didier Awadi par exemple revendique depuis fort longtemps ses

¹⁵⁰ Ces couleurs renvoient aux idéologies panafricaine et afrocentriste auxquelles adhère le mouvement rastafari ; elles sont aussi corrélativement les couleurs de bon nombre de drapeaux africains aujourd'hui.

¹⁵¹ *Baye lahad* : tunique que portent les « mourides », très longues et amples.

¹⁵² *Kur* : bâton long et souvent sculpté que portait Cheikh Ibrahima Fall.

¹⁵³ *Njeel* : sorte de long collier en cuir soutenant un cadre, en cuir lui aussi, à l'intérieur duquel on trouve une reproduction représentant le chef religieux ; ici, Cheikh Ibrahima Fall.

affinités avec cette musique ; récemment, il s'est même associé à Tiken Jah Faloly sur l'un de ses morceaux. Awadi nous en explique les raisons : « *C'est mon frère dans la lutte. Il fait aussi de la 'musique consciente'. Il fait dans le reggae le même travail que nous faisons dans le Hip-Hop* »¹⁵⁴.

Or, le style vestimentaire des rappeurs suscite la même méfiance, même si celui-ci s'avère très différent. A ceci s'ajoute les codes langagiers du rap, que la population tend à interpréter comme des signes d'acculturation. Fadda Freddy déclare qu'au début surtout, les rappeurs étaient considérés comme des marginaux, et qu'ils ont dû faire des compromis pour être reconnus et respectés :

« Ouais, on s'est intégré dans la mesure où dans les textes et dans le maniement de la langue, qui est très important parce que le rap au début, il faut savoir qu'il est considéré comme une musique marginale, et que ceux qui s'intégraient dans le rap étaient considérés comme des déracinés. « Ca c'est des jeunes qui ne savent rien de leur civilisation, qui n'ont pas envie de pousser leur langue » parce que justement, il y avait ce plagiat, ce complexe de parler wolof et de l'adapter au rap. Et ce qui fait qu'en plus des jeans déchirés, des habillements roots et tout, donc on était plutôt des marginaux » (Daara J., 03-11-2002 : 5).

Modou, de *Sen Kumpë*, adhère à cette impression : il reconnaît que si aujourd'hui, le style et le comportement des rappeurs sont mieux acceptés, cela n'a pas toujours été le cas. Sa propre mère, du temps où elle était encore en vie, déplorait le choix de son fils de pratiquer le rap. Au début des années 90 en effet, les rappeurs étaient encore perçus comme de simples voyous, des jeunes en perdition dans une société menacée par l'anomie. Sans véritable fondement (le mouvement était à l'époque méconnu du grand public), la population avait volontiers tendance à les associer à la drogue, à l'alcool ou à n'importe quel type de conduite moralement répréhensible. Ainsi, la mère de Modou, comme tant d'autres, craignait qu'en adhérant au mouvement, celui-ci ne délaisse ses études, et pire encore, ne respecte plus la religion islamique. C'est donc avec stupéfaction qu'elle constata chez son fils un regain de motivation à l'école, et de ferveur dans ses prières. Pour Modou en effet, le rap est lié à un développement de l'intellect et de la spiritualité, et ne saurait par conséquent le faire régresser dans ces voies-là, bien au contraire.

¹⁵⁴ Tandy, Eric, « Didier Awadi : « je fais de la musique consciente » », in *Politis*, Jeudi 29 Septembre 2005.

1-2-2 Les objets de la stigmatisation : acculturation et anomie

L'une des principales raisons expliquant la méfiance qu'a pu susciter le rap à ses débuts est qu'il ne semblait provenir d'aucune forme culturelle d'origine sénégalaise, ni même africaine, et faisait figure de « musique de déracinés », dont les auteurs sont de jeunes citadins ayant perdu leurs repères dans une société en constant mouvement. Pire, le rap est issu des Etats-Unis, et par conséquent, il est volontiers adulé par les plus jeunes, mais fait l'objet d'une méfiance de la part des autres générations.

Dès ses prémices aux Etats-Unis, le rap s'est voulu porteur d'un message et d'une parole libre. Que l'on considère les *Last Poets* ou *Grandmaster Flash*, l'auteur de « *The Message* », les précurseurs du rap américain s'expriment publiquement sur les oppressions et humiliations que subissent quotidiennement les Noirs dans ce pays, livrent leurs réflexions et sentiments sans farder la réalité, lancent un appel à une prise de conscience générale de la minorité noire américaine. Inspirés par ces modèles, les jeunes Sénégalais qui s'adonnent au hip-hop sont pris en étau entre deux cultures, tiraillés entre deux types de positionnement social : d'une part, ils sont irrésistiblement attirés par une parole libératrice, qui leur insuffle un nouvel élan ; d'autre part, ils sont conscients de l'interdit qui repose sur l'expression des jeunes dans la société sénégalaise, et la peur d'enfreindre cet interdit les incitent à conserver une part de leur ancienne retenue, tout au moins en public.

Le rap était à ses débuts relativement confidentiel, et ne représentait rien de plus qu'un simple jeu, permettant d'éprouver l'adresse verbale et l'ingéniosité du rappeur ; il mettait aussi en valeur le fait que le jeune avait réussi à s'initier à la culture noire américaine, très prisée au Sénégal, et qu'il avait assimilé certains des codes de celle-ci : le langage argotique (*slang*), les postures physiques, les textes (pourtant rappés le plus souvent dans un anglais approximatif...) ou le style vestimentaire. Ce n'est donc que plus tard que sa large diffusion commença à poser problème : son audience croissante, son passage dans les radios parmi les plus écoutées du pays, et le développement de la production musicale fit progressivement de ce mode d'expression un vecteur identitaire de plus en plus important, et par conséquent de plus en plus craint par les aînés et les autorités, religieuses et séculières. Le rap n'était-il pas simplement un jeu inoffensif réservé aux adolescents ?

Cette stigmatisation tend toutefois considérablement à s'atténuer, et le rap est depuis plusieurs années maintenant relativement bien accepté par la population ; il suscite même l'intérêt des « anciens », représentants des générations antérieures qui adhèrent désormais souvent aux messages diffusés dans le rap, le considèrent comme salvateurs dans le

contexte politique et social actuel. Quand un journaliste demande à Awadi ce qui a changé dans le milieu du rap depuis dix ans, celui-ci répond :

« Aujourd'hui, on nous respecte. Les autorités écoutent ce que disent les rappeurs. Notre musique n'est plus considérée comme un phénomène malsain de la jeunesse. Les producteurs s'intéressent aux groupes... Bref, on a réussi à se faire reconnaître. Les groupes se professionnalisent aussi de plus en plus. On essaye de soutenir cette exigence (...) »¹⁵⁵.

Il existe ainsi une double aspiration au sein du mouvement rap, dont les directions peuvent sembler contradictoires au premier abord : les rappeurs, américains, français, comme les dakarois souhaitent semble-t-il affirmer leur différence, en même temps que s'intégrer dans la société au cœur de laquelle ils vivent. Ils cherchent à déconstruire l'ordre social dans lequel ils évoluent, mais pour mieux réintégrer la société par la suite, en faire partie et être reconnus comme tels.

Abdoulaye Niang, qui a lui aussi remarqué ce phénomène, note que :

« (...) Même aux Etats-Unis où le hip-hop a pris des allures de confrontation directe entre B.Boys et forces représentant cet ordre des autres, la radicalisation s'est développée beaucoup plus autour de l'ostracisme et de la marginalisation dont ils se sentaient victimes que par rapport à la négation de la société proprement dite » (Niang, 2001 : 84).

A travers cette forme d'expression, les rappeurs contestent les injustices et les discriminations dont ils sont victimes, ils revendiquent leurs droits civiques et sociaux, mais aussi d'occuper un véritable statut au sein de la société dans laquelle ils vivent. Les rappeurs sénégalais ont été perçus dès le début comme des marginaux et des « voyous » par une certaine frange de la jeunesse, et *a fortiori* par leurs aînés, mais la discrimination à laquelle ils doivent faire face repose non pas sur des critères ethniques ou raciaux, comme c'est le cas aux Etats-Unis ou en Europe : ils sont issus de la même communauté, partagent la même histoire, et ce dont ils souffrent est par conséquent d'un autre ordre. Ce que les rappeurs sénégalais revendiquent dans leur ensemble est l'accession au statut de citoyen dans le sens le plus large du terme : jouir de droits civiques et politiques, mais aussi et surtout acquérir des responsabilités dans leur vie publique et privée, une certaine autonomie et une crédibilité

¹⁵⁵ *Africultures*, n°21, 1999 : 17-18.

auprès des autres acteurs de la société sénégalaise. Cette société, ils veulent en faire partie intégrante, et à ce titre, pouvoir valider ou invalider les règles qui la régissent.

De cette recherche résulte à la fois le besoin d'être reconnu comme « conformes » et « différents » ; conformes à la société, acteurs de celle-ci, mais d'une manière qui leur soit propre, participant à l'élaboration de modèles identitaires qui leur appartiennent. Ces processus sont en constante redéfinition, et revêtent des formes variées, constitutives du mouvement hip-hop et de sa recherche d'originalité dans le contexte sénégalais.

1-3 Le hip-hop et les aspects de sa *liminarité*

1-3-1 Rap versus mbalax, « *musique bu amul ciono* »

Précédemment, j'ai évoqué l'existence de castes de griots en Afrique de l'Ouest, en mettant l'accent sur les processus d'infériorisation dont elles font l'objet dans ces sociétés, et institutionnalisés par la tradition. Mais ce n'est qu'en troisième partie que j'énumérerai les principales fonctions remplies par les griots, afin d'analyser de quelle façon les rappeurs entreprennent de « revisiter la tradition », en se réappropriant certaines de ses particularités. Parmi ces fonctions, la fonction laudative occupe une place déterminante, et elle se pérennise aujourd'hui à travers plusieurs types de pratiques performatives, dont la plus répandue est le *mbalax*. Musique syncrétique produite à partir de styles traditionnels, tels que le *sabar*¹⁵⁶, et de styles de musique amplifiées comme les musiques latino-américaines, le jazz ou le funk, le *mbalax* est depuis plusieurs décennies considérée comme la « musique nationale » du Sénégal. En effet, celle-ci est non seulement la plus écoutée localement, mais il est également intéressant de remarquer qu'elle n'est pratiquement écoutée qu'à l'intérieur des frontières du pays. Probablement hermétique pour les autres cultures, son public est presque exclusivement sénégalais¹⁵⁷, que cela soit au Sénégal ou à l'étranger.

¹⁵⁶ Le *Sabar* est également le nom donné à une percussion, mais aussi à une danse, toutes deux liées à ce style de musique. La médiathèque de la cité de la musique à Paris en fait la description suivante : « *Sabar* désigne un ensemble de tambours de forme conique spécifique à la population *wolof* du Sénégal. Au sein de cet ensemble, chaque tambour a sa propre fonction : le *ndeer* et le *gorong mbabas* ont un rôle de soliste tandis que le *mbëng mbëng*, le *lamb* et le *gorong talmbat* assurent l'accompagnement ».

¹⁵⁷ Youssou N'Dour lui-même, ainsi que quelques autres musiciens sénégalais de renommée internationale, parmi lesquels Ismaël Lo ou Baaba Maal, produisent une musique différente selon qu'ils visent un public local ou international. S'ils s'adonnent au *mbalax* au Sénégal, cette musique risquerait d'être mal comprise ailleurs, et ils adaptent ainsi leur musique à un style soit plus folk, soit plus pop.

Or, le rap va s'imposer sur la scène sénégalaise en marge du *mbalax*, et dès qu'il acquiert sa propre légitimité, au milieu des années 90, il commence à dénoncer ouvertement cette musique de louanges, antagoniste avec ses propres aspirations. Les rappeurs se montrent agacés par le *mbalax*, et font preuve d'une grande intransigeance à son égard. Pour certains pourtant, ce conflit est vain, puisque les natures respectives de ces deux styles de musique sont inconciliables, sans qu'il soit pour autant nécessaire de les mesurer l'un à l'autre. Mamadou Diouf déclare en effet que ses enquêtes personnelles lui ont permis de déceler dans la musique *mbalax* un caractère irréductiblement festif : « *ça reste profondément une musique de danse. Les gens ne savent pas ce que disent les chansons* ».

Gunman Xuman remarque en outre : « *A mon avis, le clash entre rap et mbalax est un faux débat. Dans la mesure où le mbalax est une musique laudative, une musique de griots. On ne peut pas forcer ces gens-là à mettre des messages dans leurs textes* » ; il serait inimaginable selon lui d'exiger du *mbalax* qu'il devienne une musique engagée, et il serait donc préférable de respecter sa véritable nature tout en incitant ses artistes à une plus grande rigueur et inventivité. En réalité, nous explique le rappeur de *Pee Froiss*, le grief que les rappeurs ont contre le *mbalax* réside davantage dans la complaisance et la médiocrité de celui-ci que dans sa nature à la fois récréative et laudative. Ainsi, poursuit-il, « *le seul avantage de la critique rap, dans ce cas précis, c'est permettre aux gens du mbalax de s'améliorer* ».

Alors que les rappeurs rivalisent de créativité dans leurs textes, les artistes de *mbalax* se complaisent le plus souvent dans le recyclage d'histoires d'amour, de récits éculés ou de louanges aux relents clientélistes, dans le but avoué de plaire au plus grand nombre. Tout le monde y trouve son compte : l'ensemble de la classe politique, les personnalités religieuses (*sëriñ yi*), quelle que soit d'ailleurs la confrérie à laquelle elles appartiennent, mais aussi les lutteurs (*bërekat yi /mbër yi*) ou les figures les plus illustres de l'histoire locale. Peu importent les contradictions¹⁵⁸, l'essentiel étant d'accéder au consensus le plus large possible. Ndiouga Adrien Benga va d'ailleurs jusqu'à dire que c'est cette dépendance, souvent acceptée en échange d'avantages matériels et financiers, qui incite les chanteurs de *mbalax* à se complaire dans le registre de la louange¹⁵⁹.

C'est ainsi à cause de ce manque de créativité et d'audace générales, à l'exception de quelques cas particuliers¹⁶⁰, que de nombreux groupes de rap s'acharnent sur la musique

¹⁵⁸ Le fait de louer Abdou Diouf et Abdoulaye Wade successivement dans la même chanson par exemple...

¹⁵⁹ Benga Adrien. 2001, « Dakar et ses tempos. Significations et enjeux de la musique urbaine moderne (1960-années 90) » (2002).

¹⁶⁰ Certains chanteurs, comme Omar Pene par exemple, sont reconnus pour écrire des chansons plus intéressantes, porteuses de sens.

mbalax. Ils lui reprochent aussi bien son manque de contenu en termes de message que sa faible valeur artistique. Ainsi, les deux cibles désignées sont, d'une part les artistes de *mbalax*, et d'autre part, les groupes de rap dont les textes sont jugés complaisants ou vides de sens. L'un des groupes connus pour cette chasse aux musiques de divertissement est *Rap'Adio*, groupe fameux du secteur *Médina-Grand-Dakar*. L'album *Ku Weet Xam sa Bop* (1998), à l'origine du formidable engouement pour le style et l'état d'esprit *hardcore* qui va suivre, aborde le sujet sur un ton situé entre l'humour et la dénonciation plus sérieuse. Dans *Xibaaru 1-2 ground* notamment, texte de rap *ego trip*, les rappeurs de *Rap'Adio* s'en prennent aux rappeurs éloignés du style *hardcore* :

« *Do ré mi fa sol la. MCs yu baré da ño fok mbir mi foo la
Mba ci li ngay sol la. Taxawal mbok hip-hop bi ci sa xol la
Ba may guné ba legui dama ko bég
Ndax falaa yaaga dégué dëg
Wayé fiñ né ni, crew yu bare dañ koy dialguati¹⁶¹ diko dëg* ».

« (...) *Do Ré Mi Fa Sol La. Beaucoup de MCs croient que le rap est un jeu
ou un défilé de mode. Un instant frère, le hip-hop vient du cœur
C'est quelque chose que j'aime depuis que je suis gosse
Parce que cela m'a toujours enseigné la vérité
Mais à présent, certains groupes l'ont jeté à terre et lui marche dessus* »

Les rappeurs du *Rap'Adio* s'en prennent ainsi non seulement aux chanteurs de louanges que sont les artistes de *mbalax*, mais également à leurs homologues parmi ceux qu'ils jugent les plus superficiels : les invectives sont dirigées vers ce style de rap en général, et plus rarement adressées à quelques groupes en particulier. Dans ce cas, nul besoin de citer le nom du groupe qui se trouve dans la ligne de mire : la simple reprise du refrain sur un ton parodique, volontairement grotesque suffit à désigner le groupe. Le public reconnaît alors aisément de qui il s'agit et piaffe de joie. Tous leurs travers sont énoncés les uns après les autres : l'inconsistance de leurs textes, la légèreté de leurs musiques, leur attitude générale ; ces rappeurs se montrent en effet selon eux davantage préoccupés par le gain d'argent ou le succès auprès des filles que par la portée sociale et spirituelle de leurs chansons. Voici ce que dit *Daddy Bibson* en ce qui concerne le contenu des textes :

¹⁶¹ Dialgati : la véritable traduction n'est pas « piétiner », « jeter par terre » mais faire du « dialgati », qui comporte deux sens essentiellement : le premier est celui d « enfreindre les règles », familièrement de « déconner » ; tandis que le deuxième, plus récent, est une technique de danse lancée par les anciens artistes du « Lemzo Diamono », qui se produisent désormais en solo : Fallou Dieng, Alioune Faye et Alioune Baye Nder. Cette technique est quelque peu insolente et humoristique, voire parodique.

« *Diñu sonal ak mbëgël, Daddy Bibson bu ñëwe xam nga né yaw ----- fëxéel : la la la ay mbëgël di love... »*

« *Vous nous fatiguez avec vos chansons d'amour (...) : La la la lay mbëgël veut dire love... »*¹⁶².

Cette reprise de *Faada Freddy* est immédiatement suivie par une critique acerbe :

« *Yaa nga dof. Rak ndaw yaw da nga xof
Warona waax ci tchoy yéék batch yi liii ligèy fii ci Joloff
Wala bok di waax ci politiciens yiy odjé money wu Joloff
Wala bok di waax ci goor jigèèn yek ciaga yiyy tilimal dérum Joloff* ».

« *Idiots de longue date. P'tit frère, je crois que tu as peur
Toi qui devais parler de ce que les flics et les gendarmes font au Sénégal
Ou bien des politiciens qui détournent les deniers publics
Ou alors des pédés et des putes qui donnent une mauvaise image du pays* »

En ce qui concerne l'évolution des mentalités au sein du mouvement rap, voici ce que dénonce Iba :

« *A présent, le rap au Sénégal m'inquiète :
Célébrité, argent et filles
Il est très facile d'être rappeur de nos jours ; achète un grand jean baggy,
met ta casquette à l'envers et frime.
Les gosses qui ne savent plus où aller
Trouvent un instru sur lequel ils s'égosillent et croient qu'ils font du rap
C'est pourquoi à travers tout le pays on a aucun respect pour nous
Où as-tu déjà vu un vrai MC qui dit ce qu'il pense ?*

Puis Iba se retourne contre la futilité du public de ce genre de musique :

« *Ba jiguéen fëk di ci fecc, di ci yëngël séén taat
Ñii dañu jéku séén ndondi pondi yu nééxa gudi
Diël rap ak mbalakh di léén ko dialax, dama koy falaax
Limay def man dama ko wollu ndax lolu du yefu ciono
Damay diok man di ci firi séén ciono
Bokni ak rap bi nga xamantané fok ñu jèèm ci tégay ndënd
Ndax suñ ko jaayéé ñu mën ko diënd
Diël rap-soul ak ragamuffin, sa style bi dafa tilim
So xamu nima ko sééxlo, mo raw fuff nima sééxlo boppu Cheikh Lô
Boy rapal wala ma aabal la sëru rabbal
Dadi la koy abal nga dug ci ngéén gui taasu*

¹⁶² Ce passage fait par exemple très explicitement référence à la chanson à succès du groupe *Daara J*, intitulée *Mbëgël* (amour).

*Wala bok nga jéém ci faxasu té gvestu
Xool ci sama crew. »*

*« Et que les filles se courbent pour danser, ou qu'elles bougent leurs fesses
Ils ont leur tas de naïfs, facile à accrocher
Et prennent du rap et du mbalax qu'ils leur fournissent et que je repousse
Je crois en ce que je fais car ce n'est pas un truc de nuls
Je m'en sers pour traduire vos souffrances
C'est différent du rap où il faut qu'il y ait des tambours
Pour que les gens puissent l'acheter
Mélanger le rap à la soul et au raggamuffin, ton style est malpropre
Si tu savais comme cela me dégoûte
C'est même pire que j'ai en horreur les dreadlocks de Cheikh Lô
Fais du rap ou j'irai emprunter un pagne
Et te le donner pour que tu entres dans l'arène chanter comme les griots ou
alors tu laisses tomber et
Laisse faire mon groupe ».*

Plus tard, en 2001, et précédé par le groupe *Flamm J.* qui revient à la charge cette même année, *Rap'Adio* sort une chanson qui fera beaucoup parler d'elle dans les foyers sénégalais et qui s'intitule *Music bu amul ciono* : la musique facile, « sans effort de recherche », pour reprendre la traduction du journaliste Massamba Diop. Le groupe vilipende une nouvelle fois les artistes de *mbalax* en parlant de leurs productions en ces termes : « *Textes vides* », « *messages légers* », « *défaut de créativité* », « *culte de la médiocrité* », ou encore « *musique à jeter* » (Massamba Diop in : *Le Matin*, Samedi 7-Dimanche 8 Juillet 2001, « *Rap'Adio enfonce le clou* »). Les journaux se font en effet volontiers les médiateurs de cette polémique, et l'on trouve une multitude d'articles qui lui sont consacrés. Dans le *Sud-Quotidien* du 31 Juillet 1999 pourtant, l'enseignant-chercheur Ndiouga Adrien Benga s'étonne de cette polémique, la question ne se posant pas de savoir si le *mbalax* est une musique engagée ou non ; pour lui, la réponse est évidente :

« Youssou N'Dour ne critique pas. Est-ce son problème d'ailleurs ? C'est un homme d'affaires maintenant. Sa composition Boul leen coupé dénote l'ambivalence de son discours, les différentes stratégies gagnantes dans lesquelles il évolue, tenant d'un côté à conserver les relations privilégiées avec le Goliath étatique (...), de l'autre, à ne pas s'aliéner ses fans sénégalais (...). Youssou N'Dour est l'exemple achevé d'un membre de l'establishment. Par conséquent, la subversion ne viendra pas de lui. L'aspiration de tout artiste, c'est la mobilité économique et sociale ascensionnelle ». (Sud-Quotidien, le 31 Juillet 1999).

Tous les acteurs de la vie musicale et culturelle sont considérés comme responsables de cette situation : aussi bien les artistes eux-mêmes que les producteurs, qui font preuve de discrimination à l'égard des rappeurs au profit des *mbalaxmen*, ou encore les radios, qui elles aussi se rendent complices du succès de ces derniers, en recherchant à satisfaire la demande du public sans prendre vraiment de risques pour promouvoir des musiques plus substantielles, telles que le rap. Plusieurs types d'arguments sont invoqués pour tenter d'apporter une explication à ce phénomène de discrimination. L'un d'eux se fonde sur l'attitude « frileuse » des producteurs, et *Keyti* notamment s'insurge contre l'hypocrisie qui consiste à faire croire que le rap n'est que peu commercialisable, tandis que le *mbalax* se vendrait beaucoup plus facilement. Selon lui, cette préférence n'a aucun fondement valable¹⁶³.

Selon Babou, chroniqueur au journal *Le Soleil*, ce serait deux conceptions de l'art et de la culture qui s'affronteraient dans cette rivalité rap-*mbalax*, ainsi que deux visions de la société. Il explique que le rap « *puise dans le tréfonds de notre substrat culturel, ou dans les dictionnaires et secoue nos cerveaux pollués par le mbalax. Il dérange les situations établies* ». A travers ces deux expressions musicales, il oppose la culture de l'oral à celle de l'écrit. D'après lui, tandis que les *mbalaxmen* seraient attachés à une culture orale africaine, au passé et à la préservation de la tradition, les rappeurs représenteraient l'adoption d'une culture écrite par la jeunesse du pays, fondée sur l'apprentissage scolaire et la pratique de la lecture. Il en veut pour preuve les trajectoires de vie propres aux artistes de ces deux musiques respectives : les *mbalaxmen* n'ont pour la plupart jamais été à l'école, ou l'ont quittée précocement ; alors que les rappeurs, tout au moins les principaux *leaders* du mouvement, ont suivi un cursus secondaire, et ont souvent fréquenté l'université, ceci quelque soit leur milieu social d'origine. Pourtant, j'ai remarqué au cours de mon terrain que la réalité était plus complexe : si les rappeurs sont en effet de jeunes scolarisés ou d'anciens scolarisés, certes désabusés par le système éducatif mais qui jouissent d'un bagage intellectuel relativement élevé, ils ne se contentent pas de reproduire ce que la culture écrite inculquée par leurs professeurs leur propose. Le rap sénégalais puise en outre à la fois dans le répertoire oral ancien et dans une « oralité seconde » dont parle Paul Zumthor (*Introduction à la poésie orale*, 1983), et dans son sillage Christian Béthune (*Le rap, une expression hors la loi*, 1999).

¹⁶³ J'aborderai ce sujet dans la troisième partie, dans le chapitre consacré à la commercialisation de la musique rap au Sénégal et à l'étranger.

1-3-2 La censure dans le rap : la parole bâillonnée

Malgré sa tenace réputation de modèle démocratique en Afrique, le Sénégal a beaucoup souffert du manque de liberté d'expression octroyée à ses citoyens. Dès l'indépendance, alors que Léopold Sédar Senghor est président de la République, la censure s'intensifie et contraint notamment les artistes, les intellectuels et les journalistes. Deux ans après l'indépendance, Senghor, en conflit avec Mamadou Dia¹⁶⁴ sur la question de la politique économique du pays, fait emprisonner celui-ci et instaure un régime présidentiel sans président du Conseil. Par la suite, le pouvoir de Senghor entretiendra des rapports tendus avec la gauche intellectuelle.

En ce qui concerne les jeunes, Senghor s'est montré particulièrement intransigeant et répressif à l'égard des étudiants, et les mesures déjà en vigueur¹⁶⁵ contre toute tentative de débordement sont encore renforcées à partir des soulèvements de Mai 1968. Ce durcissement affecte également la liberté d'action et d'expression des syndicats ou de la presse¹⁶⁶.

« D'une manière générale, commente Fanny Pigeaud, le régime a ainsi tenté, entre 1963 et 1968, de contrôler et d'anéantir toute opposition, en mettant en place un arsenal juridique d'une sévérité croissante : état d'urgence, arrestation des opposants, réquisition des fonctionnaires en grève et autres actions pour contrôler les syndicats ont été employés »¹⁶⁷

Cet auteur ajoute que la censure a aussi sévèrement touché la presse, et rapporte les paroles de Gerti Hesseling (1985) évoquant la mise en détention préventive du rédacteur en chef du journal *Le Politicien* pour avoir publié des documents concernant le président de la République, et restés jusqu'alors secrets. Les protestations massives des journalistes n'y firent rien ; au contraire, sous la pression du gouvernement de Senghor, ceux-ci ne virent d'autre solution que de se résigner et de prendre des précautions à l'avenir.

Le pouvoir de Senghor se ferme de façon croissante à toute velléité de contestation ou de concurrence politique et Mamadou Diouf et Momar Coumba Diop tirent de sombres

¹⁶⁴ Mamadou Dia était à ce moment Président du Conseil.

¹⁶⁵ A l'encontre des étudiants considérés comme perturbateurs, l'Etat procède à des exclusions, des incorporations de force dans l'armée ; à cela s'ajoute rapidement des contrôles réguliers au sein des associations étudiantes, voire leur dissolution, comme cela fut le cas en 1971.

¹⁶⁶ Voir pour plus d'informations sur ce sujet Gerti Hesseling, 1985.

¹⁶⁷ Fanny Pigeaud, *Le chanteur de mbalax : artiste ou griot ?* Mémoire de DEA d'Etudes Africaines, Bordeaux, CEAN, Juin 2000.

conclusions de cette période. Parlant de Senghor, voilà ce qu'ils disent dans leur ouvrage *Le Sénégal sous Abdou Diouf* (1990):

« Il usera de tous ses pouvoirs et de toute son habileté pour assurer un dosage savant de méthodes répressives de mouvements politiques et syndicaux et de méthodes d'ouverture démocratique, ponctuée de phagocitage de partis d'opposition, le tout sur fond constitutionnel inchangé formellement démocratique » (Diop Momar-Coumba, Diouf Mamadou, 1990).

Par conséquent, *« exclue du jeu politique, la majorité de la population se réfugie dans les sphères non publiques, alors que ceux qui sont associés au pouvoir se montrent d'une totale irresponsabilité. Au moment même où la protection politique généralise la mauvaise gestion, le clientélisme et la corruption, on assiste à un foisonnement d'activités informelles et communautaires »* (Diouf Mamadou, 1995).

Les deux auteurs remarquent en outre que ces pratiques se sont pérennisées sous le régime d'Abdou Diouf, président à partir de 1981 et dont la gouvernance reflétera à bien des égards sa fidélité à Senghor. Certes, Abdou Diouf élargit le jeu démocratique en instaurant un multipartisme total¹⁶⁸, mais cela n'était en réalité qu'un leurre de plus étant donné le cruel manque de transparence des élections et l'impossibilité d'une alternance démocratique, démontrés par les contentieux électoraux de 1983, 1988 et 1993 (Diouf Mamadou, 1995). *Xuman*, l'un des membres du *Pee Froiss*, se souvient de plusieurs exemples de répression à l'opposition politique sous le régime du PS, et indique que ceux-ci ont encouragé son engagement futur dans le rap :

« Quand tu revendiques tes droits, on vient te quérir chez toi ; demande à Talla Sylla ». Puis : « Ces derniers temps, je m'étais effacé / rien d'autre ne me préoccupait que ma petite musique / je n'avais rien pigé des informations / j'entendis à la télé et à la radio / qu'entre-temps Talla Sylla a été emprisonné / Mademba Sock, tu écoperas de six mois de prison ferme / Les informations augmentaient ma fureur / me brisaient (...) » (« *Kany* » de *Pee Froiss*).

Bien avant que le rap n'émerge, le chanteur Ouza, qui se distinguait à cette époque pour la hardiesse de ses textes, défiait déjà la censure exercée sur les artistes et les « libres-penseurs » par les dirigeants :

¹⁶⁸ Rappelons que celui-ci n'était que partiel à la fin du régime de Senghor. Seule une poignée de partis d'opposition (choisis par Senghor lui-même) jouissait d'une existence légale, sans échapper à une étroite surveillance.

*« Bu feke ye na mom rewwi
Bo ku wax ngen ni ko violation de domicile
Kon teydji maa fanani ndugussi. »*

*« Si vous pensez que le pays vous appartient
Au point que vous opposiez un délit de violation de domicile à quiconque
s'exprime
Alors aujourd'hui même je passerai la nuit en prison. »*

Ouza, « Le politicien ».

Aujourd'hui en revanche, *Gunman Xuman* remarque que la situation s'est sensiblement améliorée. Déclarant que son objectif est de s'exprimer librement et selon le langage qu'il souhaite, il ajoute que cela n'est véritablement possible que depuis une période assez récente :

« Il est vrai que du temps du Parti socialiste, ça avait l'air de quelque chose de fou. Maintenant, avec le nouveau régime, on a fait des émules. On a ouvert la voie » (La Pointe, n°18 du Samedi 22-Dimanche 23 Septembre 2001)

La radio notamment est l'un des espaces d'expression qui ont profité de cette libération, et un grand nombre de rappeurs ont compris qu'elle devenait ainsi un vecteur de parole privilégié, de surcroît très populaire. Interrogé sur ce qui l'a motivé à animer une émission de radio à *Walfadjiri*, *Gunman Xuman* répond que cela lui permet de promouvoir le rap au niveau local, mais aussi de parler et de laisser parler ses invités sur n'importe quel sujet sans aucune retenue :

« Je dois dire que ce sont des émissions dans lesquelles je n'ai aucune pression. Je suis libre et les gens que j'invite s'expriment tout aussi librement ».
(La Pointe, n°18 du Samedi 22-Dimanche 23 Septembre 2001)

Pourtant, Awadi exprime davantage de réserves sur le sujet, autant dans ses textes que lors de discussions informelles que nous avons eues ensemble à *Amitié 2*¹⁶⁹. Selon lui, la censure persiste, même si elle a changé de forme, et même si elle se manifeste avec une

¹⁶⁹ Au cours de trois de mes séjours à Dakar, j'étais installée à *Amitié 2* ou à *Rue 10*, deux quartiers limitrophes, situés dans la SICAP de Dakar. Or, c'est à *Amitié 2* qu'Awadi réside et je le croisais fréquemment ; il m'interpellait alors d'un « salut voisine ! » et nous avions parfois l'occasion d'échanger des idées, de façon plus informelle que lors d'entretiens enregistrés.

intensité bien moindre qu'à d'autres époques ; en réalité, Awadi pense que les artistes, conscients de ce qu'ils peuvent se permettre de dire ou non, évaluent par eux-mêmes les risques qu'ils souhaitent prendre en tenant tel ou tel discours, et se fixent des limites implicites. Ils pratiquent ainsi une sorte d'auto-censure, qui leur permet généralement d'échapper à d'éventuelles intimidations. Notons par ailleurs que ces dernières ne sont pas toujours le fait des membres du pouvoir ; elles peuvent également provenir de l'opinion populaire, et plus encore de groupes d'individus qui se sentent offensés par les propos tenus. Ce fut plusieurs fois le cas de *taalibés* de jeunes marabouts, parmi ceux que l'on surnomme les « marabouts mondains » (Audrain, 2004) : des rappeurs tels que *Maktar le Cagoulard* ou *Bambino* eurent à en faire les frais¹⁷⁰. Ces formes de censure et de coercition font dire à Awadi :

*« Voici quelque temps, tu parlais d'enregistrement
Ca fait déjà des années, mais dis moi où en est la suite ?
J'étais fier de toi en ce temps là
Je voyais de la justice mais malheureusement
On a tous stoppé et brouillé les pistes
C'est délicat de s'attaquer à certains hommes ou bien leurs fils
Tu veux juger la dynastie, la corruption, la religion,
Beaucoup de gens l'ont bien compris mais ils évitent la solution
Toucher les religieux tu sais c'est dangereux (...) »*

(PBS, « Le bourreau est noir »)

Il est intéressant de noter que depuis que le rap a acquis une popularité et une légitimité quasi incontestables dans le pays, notamment au lendemain de 2000, la censure se fait plus discrète à son égard. Abdoulaye Wade s'était même déclaré redevable aux rappeurs du rôle qu'ils ont joué dans la victoire de la coalition *Sopi* ; aujourd'hui, l'actuel président de la République se doit de faire preuve d'une assez grande tolérance, d'autant plus qu'il lui serait difficile de contraindre les rappeurs sans que la jeunesse du pays ou les médias ne protestent immédiatement. Mais la censure n'a pas disparu, et les jeunes Sénégalais sont conscients que la liberté d'expression doit faire l'objet d'une vigilance sans fin :

*« Dem Shit Yo
Si tout homme
A le droit de dire ce qu'il ressent, donc tout homme doit pouvoir se battre
Pour que ses opinions puissent être appréciées de tous :*

¹⁷⁰ Je reviendrai plus longuement sur ces faits dans le paragraphe que je consacre aux critiques des marabouts par les rappeurs lors des élections de 2000, dans le deuxième chapitre de cette deuxième partie.

*Par les hommes, par les femmes, les jeunes et les vieux
Que tout le monde se retrouve autour de celles-ci,
Les écrive avec lui ».*

La pression exercée sur les rappers par la classe dirigeante est par conséquent bel et bien réelle, même si celle-ci prend des formes souvent plus dissuasives que coercitives. Les gouvernants ont également volontiers recours à des stratégies de séduction ; en période d'élection notamment, ceux-ci tentent invariablement de s'attirer les bonnes grâces des groupes de rap les plus connus ou les plus respectés. Plusieurs tentatives de récupération sont aussi à recenser. Je ne me suis pas intéressée très précisément à ces cas particuliers, mais il est toutefois nécessaire de noter que si certains groupes, ou rappers pris individuellement ont pu être attirés par une collaboration ponctuelle à un moment de leur carrière, la majeure partie des membres du mouvement rap sénégalais fait preuve d'une grande méfiance, et préfère se prémunir contre tout ce qui pourrait nuire à son indépendance. Non pas que les rappers soient plus vertueux ou incorruptibles que le commun des mortels, mais ils sont tout simplement guidés par un constant souci de légitimité. D'une part, le mouvement est fondé sur la volonté d'affirmer une parole contestataire qui soit libre de toute obédience ; d'autre part, une quelconque coalition avec tel ou tel parti risquerait à coup sûr de lui attirer bien plus de préjudices que d'avantages, en termes de crédibilité et de confiance dans la relation qu'il entretient avec son public.

La censure qui pèse sur le monde artistique comme sur les médias, dont les rappers font partie intégrante, inscrit ces derniers dans une position de *liminarité* à laquelle ils ne peuvent, ni ne veulent se soustraire. Ceux-ci tirent en effet leur force du soutien populaire dont ils jouissent, et qui donne tout son sens à leur projet. Mais le public fait pourtant parfois preuve d'une attitude ambivalente à leur égard : certes, la dénonciation à laquelle ils se livrent est le plus souvent bien accueillie, voire encouragée, mais l'agressivité de leurs propos continue de choquer une partie des auditeurs. Ainsi, la situation *liminaire* qui consiste à être étroitement surveillé par les autorités politiques ou religieuses n'est pas la seule que subissent les rappers ; leur liberté de parole est régulièrement mise à l'épreuve, mais ils sont également souvent suspectés, voire condamnés pour leur présumée violence. Le modèle véhiculé par le *gangsta rap* américain, largement diffusé par les médias, contribue à encourager l'amalgame qui est fréquemment opéré entre la violence des discours et la violence physique. Mais si ce style de « rap US » associe volontiers les deux, les rappers sénégalais dits *hardcore* ne se réclament pourtant que de la radicalité des textes de celui-ci, sans avoir pour autant l'intention d'adopter la posture de *caïds* ou de *gansters*, loin s'en

faut¹⁷¹. Ainsi, ils ont eu à se justifier, surtout dans les premiers temps, à propos d'une violence éventuelle dans leur comportement. Mais s'ils réfutent cette image de jeunes belliqueux qui leur collait à la peau, ils ont par contre toujours revendiqué celle des mots et des messages présents dans leurs textes.

1-3-3 « Communication de rupture » ou violence canalisée dans les mots ?

Pourtant, malgré la lourde suspicion qui planait sur le rap sénégalais dans les années qui suivirent son émergence, celui-ci parvint assez rapidement à convaincre le grand public de son caractère pacifique. L'attitude calme des rappeurs, leurs textes très souvent empreints de respect, voire de bons sentiments finirent par rassurer l'auditoire le plus large, y compris les générations les plus anciennes. La crudité relative de certains textes des années 90 ne cherchait en effet nullement à offenser les Sénégalais, mais plutôt à invectiver les autorités du pays. Ces bravades devinrent ainsi éminemment populaires au yeux du public, convaincu du bien fondé desdites critiques.

Ce n'est qu'en 1997, juste avant le sacre du rap *hardcore*, qu'un violent incident vient perturber cette confiance populaire, et semer le trouble dans les esprits. Au cours d'une altercation qu'il a avec un autre jeune, *MC Lida* tire un coup de pistolet sur ce premier. Toute la communauté dakaroise est en émoi, et les rappeurs ressentent le besoin de se concerter pour faire face à ce « coup dur ». Cet événement constitue en effet une menace pour la réputation de respectabilité et de pacifisme qu'ils avaient peu à peu réussi à gagner auprès de la population locale. Dans le journal *Le Soleil* du 20 et 21 Septembre 1997, un dossier entier est consacré au sujet, qui pose la question de la violence dans le rap sénégalais en titrant : « *le rap sénégalais est-il violent ?* ». Plusieurs personnes répondent à cette question, en émettant des avis très contrastés : de la « chronique de Babou » à l'analyse que propose le psychologue clinicien Mamadou Mbodji, les réponses s'avèrent sensiblement divergentes. Qui est ce Babou qui manifeste un mépris profond pour le milieu du rap sénégalais ? Toujours est-il qu'il postule pour l'existence d'une violence intrinsèque à ce style de musique, et condamne sévèrement ce qu'il perçoit du comportement des rappeurs dans le pays :

¹⁷¹ Dans une troisième partie, nous verrons bien au contraire que le rap sénégalais condamne cette violence de la rue, qu'il associe à l'anomie sociale, et qu'il prétend combattre au nom d'un retour à l'ordre moral. Rares sont les exceptions, comme par exemple les *BMG 44* à leurs tout débuts.

« Il paraît que le rap sénégalais n'est pas violent (...) On verra bien si MC Flingueur fera des émules ou non. Avides de notoriété, en mal de publicité et de thèmes porteurs, en proie à un spleen permanent, des marginaux investissent le rap (...). Si on croise un rappeur bizarre, nous verrons bien si la violence virtuelle (ce n'est pas moi qui le dis, mais le psychologue, Docteur ès rappeur) nichée dans le mouvement rap ne fera plus de débordement à la Lida »¹⁷².

Cet acte de violence inattendu lui donne l'occasion de s'en prendre à tout ce qui constitue l'identité hip hop dans ses aspects les plus divers :

« (...) l'allure physique de ces mecs jeûnots, mais grands et forts comme Goliath, le jean bouffant, les Timberland grotesques, qui crient fort pour chanter (ou parler), dénoncent tout, contre tout et avec tout, et continuent de rêver d'un monde parfait, alors qu'ils sont loins de l'être »; « Ils prêchent la singularité, mais pêchent par manque d'originalité, dans le discours, le rythme et l'attitude »¹⁷³.

Cette incompréhension à l'égard de la culture hip-hop est très courante, et la méfiance, plus rarement l'hostilité, comme c'est le cas ici, dont les rappeurs sont victimes est alimentée par une profonde ignorance des valeurs et des postures propres à cette expression. Lorsque Babou critique la tenue vestimentaire des rappeurs, ce n'est certainement pas une question d'esthétique, mais bien plutôt l'agression que représente à ses yeux le port de vêtements qui sont étrangers à ses références personnelles, qui ne renvoient pour lui à rien de connu ou de culturellement admis. Ce chroniqueur revient ensuite sur sa propre perception de la violence dans le rap sénégalais :

« D'ici à ce qu'ils se fassent accompagner par des mecs, pas bien du tout, armés de chaînons et de battes de base-ball, de knife ou de poings américains, pour régler des comptes à d'autres ganstas, il n'y a pas loin »¹⁷⁴.

Cette dernière phrase, qui fait référence à ce qu'il peut se passer dans le rap américain, traduit les craintes de la population dakaroise : n'existe-t-il pas une montée de la violence au sein du rap sénégalais, et par voie de conséquence, une incitation pour la jeunesse à devenir agressive ? Ibrahima Sarr, à l'origine de ce dossier, nous fait part de cette inquiétude populaire et déclare :

¹⁷² « La chronique de Babou », in Le Soleil, 20-21 Septembre 1997 : 7.

¹⁷³ Idem.

¹⁷⁴ Ibid.

« D’aucuns n’hésitent pas à établir des parallèles avec les gansta- rappers d’Outre-atlantique qui s’illustrent par la gâchette facile et des paroles de haine »¹⁷⁵.

A cette allégation, le rappeur Didier Awadi répond ainsi :

« Contrairement à ce que l’on pense, le mouvement rap sénégalais n’est pas violent, et on ne doit pas établir de parallèle entre ce qui existe aux Etats-Unis et ce qui se passe chez nous ».

Bien au contraire dit-il, le rap canalise les ressentiments bien légitimes d’une jeunesse marginalisée par la crise qui secoue le pays :

« (...) le rap est la seule alternative pour sortir ce pays du marasme socio-politique. S’il n’y avait pas de rap, il y aurait eu beaucoup de dérives. Après tout, la violence est partout à Dakar. Tous ceux qui sortent sont armés ou accompagnés de gardes du corps ou le font par bande. Et si la violence règne dans le pays, c’est la faute à tout un système »¹⁷⁶.

A la suite de cet incident, les rappers se téléphonèrent entre eux pour se concerter, soucieux de préserver l’image positive et pacifique qu’ils avaient réussi à imposer. Tous s’accordent pour mettre en garde l’opinion contre d’éventuels amalgames, qui leur seraient très préjudiciables :

« On doit arrêter de dire certaines choses, se lamente Awadi. Il est un peu facile de transposer des idées reçues, lues et souvent mal comprises, tirées d’une presse made in USA ou made in je ne sais quoi, pour dire que ce qui s’est passé avec Lida est une généralité, une banalité dans notre communauté et une réalité »¹⁷⁷.

Gunman Xuman abonde dans ce sens lorsqu’il explique au même journaliste :

« Notre différence avec les rappers américains est que nous ne vivons pas les mêmes réalités (...) Un peuple qui naît et grandit dans la violence a des attitudes et actes qui traduisent cette violence », puis il continue : « D’autre part, nos bases éducatives sont différentes de celles des Américains, de

¹⁷⁵ Article d’Ibrahima Sarr, « le rap sénégalais est-il violent ? » in Le Soleil, 20-21 Septembre 1997 : 7.

¹⁷⁶ Idem.

¹⁷⁷ Ibid.

*même que nos mentalités. Ici, on n'est pas violent dans nos textes et d'ailleurs, même le public ne l'accepterait pas »*¹⁷⁸.

Le psychologue Mamadou Mbodji, interrogé dans ce même cadre, traduit exactement la même pensée :

*« Le Sénégal n'est pas l'Amérique. Il y a un verrou psychologique qui reste et qu'on a pas franchi véritablement »*¹⁷⁹.

La seule violence physique que les rappeurs et ce spécialiste reconnaissent, c'est celle qui se déchaîne à l'issue de certains concerts, souvent bien indépendamment de la volonté des artistes invités sur scène. Ibrahima Sarr explique à ce sujet : *« Il est vrai que nos B.Boys n'ont pas une bonne réputation avec les bagarres à l'issue de certains concerts (...) »*, avant que Mamadou Mbodji ne poursuive :

« A mon avis, la violence au cours ou à la fin de ces concerts de rap viendrait plutôt de ces clans, ces bad boys (qui sont une partie du public) que des groupes de rap ».

Dans son étude sociologique sur le rap sénégalais, Abdoulaye Niang reconnaît néanmoins que si le mouvement se défend aujourd'hui d'encourager une quelconque violence, ce ne fut pas toujours le cas au début :

« Il est vrai qu'à leurs débuts, les spectacles de hip hop étaient assez fréquemment le théâtre de violences qui se manifestaient notamment par des rixes où se mêlaient séances de pugilat et utilisation de bombes (« pompes ») anti-agression (dans 75,78% des cas). Ce phénomène était aggravé par l'exhibition et même quelquefois l'utilisation d'armes blanches et à feu (24,19% des cas), pouvant conduire à des blessures assez sérieuses » (Niang, 2001 : 127-128).

Mais il mentionne à son tour que les rappeurs ne sont que rarement à l'origine de ces violences, et qu'en cas de conflit, il est peu fréquent de les voir y participer à leur descente de scène ou à la sortie du concert. D'après lui, ces violences avaient pour protagonistes aussi bien des « intrus » que des fans, mais plus rarement des *posses*. Ces derniers ne seraient impliqués que dans 15,78% des cas selon ses statistiques personnelles ; pourcentage qui me

¹⁷⁸ Ibid.

¹⁷⁹ Ibid, p.8.

semble déjà quelque peu exagéré d'après ce qu'il ressort de mes propres enquêtes et expériences de terrain.

Son étude privilégie en effet les données quantitatives, et nous avons souvent discuté ensemble des problèmes que peuvent poser de telles méthodes d'enquête, surtout en ce qui concerne l'utilisation des questionnaires, sans connaissance approfondie de la personnalité, du vécu du rappeur interrogé, ni d'interaction suffisante avec celui-ci. Les rappeurs étant habitués aux questionnaires et aux interviews, les orientations qui transparaissent dans leurs réponses correspondent souvent davantage à des choix stratégiques ou à l'image qu'ils souhaitent donner d'eux-mêmes qu'à des déclarations sincères. Ainsi, j'ai remarqué à plusieurs reprises qu'un même groupe ne donnait pas exactement la même version des faits selon la personne à qui il s'adressait. Les BMG 44 par exemple sont interrogés dans divers journaux français, et dans un documentaire réalisé par Jean-Jacques Lion : Hip Hop Sénégal¹⁸⁰, datant de 2001 ; à chaque fois, dans ce contexte médiatique, il émane d'eux une image de sagesse qui traduit à la fois une volonté didactique et pacificatrice. Jusqu'à leur nom, qui signifie Bokk Mën mën gvestu, « tous ensemble pour mieux réfléchir », porteur d'un sens particulier dans une ville de banlieue comme Thiaroye, réputée pour sa pauvreté et sa délinquance endémiques. Pourtant, il se trouve que j'ai séjourné chez l'un d'entre eux, Manou, que j'ai côtoyé le groupe par intermittence pendant des années, et que certaines des révélations qui m'ont été faites s'avèrent contradictoires avec ce qu'ils avaient l'habitude de déclarer dans les circonstances évoquées plus haut. Manou, dont j'ai réalisé une biographie succincte dans la première partie, m'a souvent avoué avoir vécu une période de quête identitaire pendant laquelle il aimait particulièrement se battre, était volontiers belliqueux et vindicatif. Cette période est aujourd'hui révolue, mais il répugne à donner du rap une image quelque peu édulcorée qui ferait des B.Boys les représentants exclusifs d'une jeunesse sage et consciente. Il préfère rétablir une certaine vérité en admettant qu'il existe des contradictions au sein du mouvement rap dakarois, une complexité intrinsèque à une communauté qui n'est unie que par l'amour de la culture Hip Hop, mais privée par ailleurs d'une réelle homogénéité.

Sans chercher à justifier ces actes de violence, Mamadou Mbodji tente néanmoins d'en cerner les causes, se référant au contexte général du hip-hop et non au seul contexte sénégalais :

¹⁸⁰ Il s'agit d'un documentaire dont j'ai écrit les commentaires : Jean-Jacques Lion, « Hip-Hop Sénégal ! », France, 52', 2000.

« *Maintenant, il peut arriver que la haine et l'agressivité contenues ou perçues dans les paroles de certains rappeurs hors de chez nous puissent inciter leur public jeune à s'en faire le porte-parole, à devenir un écho, une caisse de résonance ou carrément la main armée d'une certaine violence* ».

Mamadou Mbodji parle ici de ce que peut générer le rap en général, d'autant plus que comme l'ensemble des interrogés le remarquent, les médias locaux contribuent fortement à la diffusion de cette violence, exprimée dans les films ou dans les clips, américains notamment. Tous connaissent et apprécient le talent de rappeurs tels que *Tupac Shakur*, *Big Notorious* ou *Snoop Doggy Dog*, icônes du *gangsta rap* américain. Mais adhèrent-ils pour autant à ce que fut ou reste aujourd'hui leur mode de vie? Le dossier en question décrit le décor des chambres respectives de Didier Awadi et de *Gunman Xuman*, ornées de posters à l'effigie de personnages qu'ils admirent tout particulièrement : Kwame Nkrumah, Martin Luther King, Louis Farakhan¹⁸¹, Bob Marley pour Didier Awadi ; les Fugees, Bob Marley, Public Enemy et Maître Babacar Seye¹⁸² du côté de *Xuman*. Ce dernier personnage, avocat de son état, fut assassiné à la suite des élections présidentielles de 1993, alors qu'il réclamait une plus grande transparence dans le résultat des suffrages. Ainsi, seul le groupe « Public Enemy », référence d'ailleurs revendiquée par la plupart des rappeurs sénégalais comptant parmi les pionniers, pourrait introduire une touche d'agressivité dans ce paysage. Pourtant, même la présence de ce groupe est assumée par eux, tous se pressant de préciser que les idées de ce groupe ont été mal interprétées à leur avis, et qu'ils n'y puisent que des idées de résistance pacifique et d'émancipation des esprits.

Lorsque je m'entretenais avec les rappeurs de leurs références respectives, les mêmes figures symboliques revenaient à leurs lèvres, le plus souvent issus de l'Histoire noire américaine et caribéenne, parfois de celle africaine¹⁸³. Dans ce panthéon de la lutte pour la libération des Noirs, Marcus Garvey et Malcom X côtoient le pasteur Martin Luther King, et Bob Marley (cité à l'unanimité) se voit rangé au même plan que les rappeurs les plus engagés, leurs modes de revendication aussi différents soient-ils : Public Enemy, KRS One,

¹⁸¹ Dans ce cas précis, notons que le caractère pacifique du personnage reste plus douteux... Puisque L. Farakhan était à la tête de la Nation of Islam, réputée pour son radicalisme...

¹⁸² Le *Pee Froiss* s'est rendu à Saint-Louis après sa mort et a discuté avec sa famille. « Ce qui nous a frappé, c'est le fait qu'il y ait un mystère autour de sa mort » explique Gunman Xuman. Depuis, « le Pee Froiss le considère comme un martyr », dit-il.

¹⁸³ Il arrivait qu'ils citent également Gandhi, même si beaucoup d'entre eux associent une image d'impuissance à une conception aussi radicale de la non-violence

Guru/Gangstar, et plus récemment Dead Prez ou Mos Def, tous reconnus pour leur accent mis sur des textes porteurs d'un message radical.

En fait, il se produit dans le public une confusion plus ou moins grande entre la violence symbolique des textes ou du jeu scénique et celle réelle, qui se traduit par des actes répréhensibles. Dans une société où le *massla* est très prégnant, il est déjà considéré comme « violent » de s'exprimer crûment sur un certain type de sujets, à plus forte raison ceux habituellement protégés par un devoir de discrétion (celui qui concerne les confréries, par exemple, et la conduite de certains *cheikhs*...). Pourtant, fait remarquer *Gunman Xuman* toujours dans ce même dossier, il faut prendre garde à ne pas confondre « engagement » et « violence » :

« Même si nous sommes tous engagés, nous ne sommes pas apôtres d'une quelconque violence ».

Le changement que représente l'apparition du rap dans la société sénégalaise a en effet été perçu au départ comme une agression, surtout de la part de jeunes habituellement exclus des débats publics. Mais peu à peu, comme nous pouvions le constater dans les chapitres précédents, cet aspect marginal du hip hop a été mieux compris puis finalement accepté par le plus grand nombre, y compris parmi les plus réticents. J'ai eu l'occasion de l'observer lors de mes séjours à Dakar, en discutant avec des gens de toutes sortes (les *taximan*, les vendeurs, les mères de famille, etc...), et une vidéo tournée par Jean-Jacques Lion sur le rap sénégalais en 2000 vient confirmer cette impression : lorsqu'il interroge le « Sénégalais de la rue », une réponse positive attend presque toujours le cinéaste : « les rappeurs disent tout haut ce que tout le monde pense tout bas » ; « ils nous incitent à réfléchir, à éveiller nos consciences » ; « ce que disent ces petits, mais c'est la vérité ! »¹⁸⁴.

D'après ce que j'ai pu observer entre 1999 et 2002, l'existence d'une violence urbaine à Dakar est avérée, mais elle n'est pas le fait des rappeurs, ni même en général de leurs sympathisants. La violence que ceux-ci libèrent par la musique, ne se traduit que très rarement par des actes physiques. C'est certainement la raison pour laquelle le délit de MC Lida les a déconcertés, les mettant dans une position où il leur était nécessaire de se justifier alors qu'eux mêmes n'étaient pas concernés. A Thiaroye, Pikine ou Yeumbel, il existe certes un défi à se montrer le plus *hardcore* possible, dans les paroles et dans « La présentation de soi », pour reprendre l'expression de Goffman. Les *BMG 44*, effigies du rap de banlieue,

¹⁸⁴ Vidéo de Jean-Jacques Lion « Hip-hop Sénégal », 2000.

attachent une importance évidente à être musclés, à « en imposer » physiquement, et à s'accompagner d'un *staff* qui leur sert de gardes du corps. *Manu* m'a même avoué s'être battu à plusieurs reprises, lors des premiers concerts auxquels il a participé au sein du groupe. Mais les autres membres du *BMG* l'en ont fermement dissuadé, lui expliquant que cela était contraire à l'image de « grands frères » qu'ils souhaitaient incarner.

En ce qui concerne la violence des mots, qui représente une violence canalisée symboliquement et qui s'avère être présente dans l'expression *hip-hop*¹⁸⁵, les rappeurs *hardcore* en font l'une de leurs revendications les plus inaliénables. Tout d'abord, le hip-hop revêt un caractère agonistique notoire, et son style est indissociable de l'idée d'une compétition et d'une « vantardise » quasi rituelle, que l'on nomme *ego trip*¹⁸⁶.

*« Avec le hip-hop, mon sédatif
J'envoie de bonnes vibes hardcore underground
En plein dans leur pif « pif paf pif »
Comme un explosif
Samay Kaddu¹⁸⁷
Suspendues à tes joues
Résonnent pire que des claques si avec moi tu joues
A moi, mon crime, c'est lorsque je m'exprime avec mon arsenal de rimes,
Super supa rimes je supprime... »*

BMG 44, « Suis le flow ».

Ensuite, plus sérieusement cette fois, ce procédé de canalisation de la violence est utilisé dans le cadre d'une contestation sociale et politique, où la parole est revendiquée comme étant une arme symbolique. Un texte de *Wa Gëblë* dit ceci dans son refrain :

*« Non mais c'est le clash !
On vient avec nos chaînes qui traînent
On gêne
On mène le hip-hop avec nos armes, nos haches,
Pour couper les bras longs
On est en guerre contre le système des nations
La corruption*

¹⁸⁵ L'ensemble des expressions artistiques du hip-hop sont liées à la notion d'agonistique et de violence canalisée : sa forme dansée, la *breakdance*, exprime cette violence dans ses mouvements et s'organise, tout comme le rap peut prendre la forme de « joute verbale », autour de « *battles* ». Enfin, dans son expression graphique (le tagg, le graff), comme dans les modes vestimentaires, il revendique son caractère transgressif.

¹⁸⁶ J'aborderai la pratique de l'*ego trip* dans le chapitre consacré à l'analyse ethno-linguistique du rap comme performance, dans la troisième partie.

¹⁸⁷ « *Samay Kaddu* » signifie « mes paroles » ; ce terme est très récurrent dans les textes de rap sénégalais, où l'on affiche la détermination à s'exprimer librement ou l'on revendique que les mots puissent avoir une réelle portée.

Non mais c'est le clash ! »

Wa Gëblë, « Le clash ».

Tandis qu'une rime de *Wa BMG 44* clame :

*« On vous amène le Verbe qui blesse leur mafia
Underground guerilla lyrics parés pour le coup d'état »*

BMG 44, « Dëgg Dëgg ».

L'introduction à l'album *« Politichiens »* fait non seulement référence à ce phénomène mais fait également état de son efficacité dans la réalité, notamment lors des élections présidentielles de 2000 :

*« (...) Un combat où les esprits étaient sollicités
Mais qui n'a fait couler aucune goutte de sang
Un combat dans lequel le micro était une arme
Le moyen qui permettait de traverser l'épreuve
Les esprits des gens que pendant longtemps nous avons rassemblés à
travers des idées
Au point qu'aujourd'hui cela nous a valu un grand rassemblement
Au point que nous sommes allés à l'assaut en 2000
Et le peuple a obtenu une victoire (...) »*

*« Sunu ker du mo sa diex »
Introduction à « Politichiens ».*

Dans *« Guddi Town »*, *Daddy Bibson* pratique le même type de comparaison, entre le micro et une arme :

*« Sur ce flot mes mots sonnent, résonnent
Mes paroles tuent comme des balles d'un gun »*

« Guddi Town », Rap'Adio.

Chapitre 2 : Emergence d'un nouveau mode de contestation au sein de la jeunesse sénégalaise

2-1 De nouveaux contre-pouvoirs au Sénégal

2-1-1 Des contre-pouvoirs traditionnels au rap

Abdoulaye Niang (2001) fait remarquer que si la religion est souvent définie comme « *l'institution du conservatisme par excellence* » (2001 : 12), elle a, dans le contexte du hip-hop comme dans d'autres cas, servi au contraire de cadre idéologique pour ses leaders, dont l'objectif était la reconnaissance et l'émancipation de la diaspora noire. Son homonyme et professeur Abdoulaye Niang écrit à ce sujet :

« La religion (...) peut devenir, à un moment donné si le contexte historique s'y prête, un acteur du mouvement de la société civile » en étant « en phase avec les aspirations du peuple »¹⁸⁸.

Ainsi, de nombreux auteurs insistent sur la « (...) *capacité du système idéologico-spirituel en question à offrir et à incarner à un moment donné des trajectoires historiques, un contre modèle dont on peut s'emparer pour contester et renverser un ordre précédemment établi* » (Havard, 2005 : 273). Jean Copans confirme lui aussi le caractère nationaliste de l'islam en général, et du mouridisme en particulier ; ceci est tout d'abord vérifiable dans l'histoire passée, mais aussi dans l'actualité, puisque le mouridisme a su s'adapter au contexte récent et rester éminemment attractif malgré les bouleversements sociaux et idéologiques en cours.

Le développement spectaculaire de l'islam à la fin du XIX^e siècle¹⁸⁹, véhiculé par des confréries soufies drainant un nombre de personnes toujours croissant, constitue aux yeux des plus faibles un moyen de défense contre les structures politico-administratives traditionnelles ; celles-ci, qui représentent la fin d'un régime de type féodal, se révèlent être en effet un pouvoir oppressif, dont il est nécessaire de se protéger.

¹⁸⁸ Abdoulaye Niang 2. « La société civile : une réalité sociale en question » in *Revue sénégalaise de Sociologie* N°2-3, Janvier 1998-1999, p.51.

¹⁸⁹ Alors que celui-ci est apparu dès le XII^e siècle dans les milieux les plus aristocratiques.

« L'islam maraboutique au Sénégal se présente bien comme un champ authentiquement politique... un lieu de pouvoir et de résistance, d'intégration et d'autonomie » (Coulon, 1981 : 5)

Par la suite, ces mêmes confréries représenteront un lieu de pression contre l'occupation coloniale. Fondateur de la confrérie mouride, Cheikh Ahmadou Bamba entretiendra des relations tantôt pacifiques, tantôt hostiles avec les colons, mais aujourd'hui, il apparaîtrait que seule cette dernière attitude soit restée dans les esprits. Le parcours de ce grand homme soufi a été abondamment enjolivé, voire fantasmé, et c'est sa version rapportée sous une forme orale qui est aujourd'hui présente dans les esprits. Passant successivement dans la bouche de milliers de croyants fervents, le récit de sa vie constitue l'une des histoires fondatrices de « l'imaginaire national » (Anderson, 1996) actuel, dont la portée transcende largement celle de l'histoire réelle. Ainsi, certains faits marquants sont invariablement évoqués, dès que la tournure prise par la conversation permet de le faire. Souvenons-nous de son exil au Gabon par exemple, épisode qui semble symboliser à lui seul la résistance des autorités religieuses face à l'occupant français pendant cette période troublée : alors qu'il était embarqué sur le bateau devant le conduire au Gabon, Cheikh Ahmadou Bamba demanda à étendre son tapis de prière, afin d'accomplir son devoir de musulman. Les Français refusèrent, si l'on en croit l'histoire rapportée. Bamba, loin de se résigner, étendit alors son tapis sur l'eau et pria comme il se devait. Cette anecdote, qui a maintes fois fait le tour des foyers sénégalais, érige le Saint soufi en héros de la résistance à l'opresseur. Quant aux nombreuses compromissions auxquelles il s'est livré, à la docilité qu'il a souvent affichée face aux Français, elles furent souvent légitimées par l'idéologie du pardon et de la non-violence que revendiquait Cheikh Ahmadou Bamba, du reste souvent comparé à Gandhi par les Sénégalais. Jean-François Havard rappelle lui aussi l'« héroïsation » dont la figure bambienne a fait l'objet, et analyse en quoi celle-ci contribue à l'élaboration d'un modèle d'identification nationaliste ; pour ce faire, il s'appuie notamment sur les travaux de Momar-Coumba Diop¹⁹⁰. Or, si cette idéalisation repose sur une vision fantasmée du personnage, elle n'en est pas moins intéressante à observer (Momar-Coumba Diop : 1980), pour tout ce que ce travail de reconstitution de la mémoire collective révèle.

Pour une analyse approfondie de cet aspect de la religion, et notamment celui de l'islam au Sénégal, j'amènerai le lecteur à se reporter aux travaux de Jean Copans, Christian Coulon, Donal B. Cruise O'Brien ou plus récemment, de Fabienne Samson, Xavier Audrain

¹⁹⁰ M.C. Diop, *La confrérie mouride : organisation politique et mode d'implantation urbaine*, Lyon, Thèse de doctorat de troisième cycle, 1980.

et Jean-François Havard. Mon objectif étant ici d'introduire la fonction de contre-pouvoir aujourd'hui remplie par le rap au Sénégal, je ne m'étendrai pas davantage sur les contre-pouvoirs antérieurs. Je rappellerai simplement qu'en dehors des confréries islamiques, d'autres organisations ont également joué un rôle important avant les années 90 : d'une part, les mouvements sociaux impulsés par les syndicats de travailleurs ou les étudiants, ainsi que les mouvements de jeunes de type *Set Setal* ou *Bul Faale* dont j'ai parlé dans la première partie; d'autre part, les radios, dont l'apparition est déjà ancienne, mais qui ne seront réellement en mesure de jouer un rôle de contre-pouvoir qu'à partir de leur libéralisation, quant à elle encore récente.

2-1-2 Le rôle des radios

2-1-2-1 La libéralisation des ondes

Alors que les études portant sur les médias africains sont encore relativement rares, ces derniers occupent pourtant une place de la première importance dans l'évolution des sociétés africaines de ces dernières décennies. Font-ils l'objet d'une méfiance de la part des analystes, car trop mêlés au pouvoir étatique ou à des intérêts d'ordre financier ? Ou bien éprouvent-ils du mal à être considérés comme de véritables acteurs politiques et sociaux ? Quel que soit le bilan que l'on puisse tirer de leur évolution jusqu'à la période actuelle, nous rangeons aux côtés de Marie-Soleil Frère lorsqu'elle prétend que :

« Les médias sont pourtant un des plus fidèles miroirs, un des plus puissants révélateurs de l'organisation des sociétés dans lesquelles ils évoluent » (Frère, 2005 : 5).

Ils font partie des initiatives qui, conjointement à l'apparition de nouvelles dynamiques de la société civile, contribuent *« à définir les contours d'un nouvel espace public, à instaurer une tradition de contestation, à désacraliser l'autorité, à proposer de nouvelles modalités de participation aux citoyens »* (Frère, 2005 : 6).

Pendant la période coloniale, ainsi que celle qui suit de près la déclaration de l'indépendance du Sénégal en 1960, le rôle dévolu à la presse écrite puis à la radio apparaît

comme assez aisément lisible¹⁹¹ ; ce n'est qu'ultérieurement, avec l'ouverture des médias vers le secteur privé que la situation devient plus complexe, voire opaque, et il devient désormais parfois hasardeux de prétendre pouvoir discerner les intentions sincères de celles motivées par des intérêts politiques et financiers. Manifestement, les premiers journaux avaient pour vocation de servir l'administration métropolitaine, les stratégies d'évangélisation des missions (Frère, 2005 : 6). Après l'indépendance, ils sont devenus le moyen de promotion des politiques locales, l'instrument du pouvoir en place. A cette époque, toutes les initiatives privées ont été contrées par des mesures restrictives votées par l'Etat. Le prétexte invoqué était celui de la consolidation nationale.

Au milieu des années 80, dans les pays d'Afrique subsaharienne, la radio était avant tout, voire exclusivement, un instrument du pouvoir, le porte-parole d'états autoritaires. Selon André-Jean Tudesq (2002), ce sont les avancées technologiques qui ont permis de développer ce média en Afrique, parmi lesquelles compte la modulation de fréquence FM : découverte dans les années 30, utilisée dans les pays occidentaux dans les années 50, c'est seulement depuis les années 80 qu'elle se généralise en Afrique, à l'exception de l'Afrique du Sud, qui elle, l'utilise depuis 1961. En 1987, le Sénégal fait encore partie des rares pays d'Afrique à ne pas encore la posséder. Pourtant, explique André-Jean Tudesq, « *La modulation de fréquence permet de multiplier les services radios en différentes langues, elle rend possible une décentralisation et enlève aussi aux autorités politiques l'argument de l'impossibilité technique de multiplier les stations* » (2002 : 12).

Moussa Paye, journaliste sénégalais attaché au ministère de la communication, retrace la lente évolution des médias au Sénégal, de la veille de l'indépendance jusqu'à nos jours (2002). Cette histoire succincte permet de mieux comprendre comment la radio sénégalaise a pu devenir un média jouissant selon lui d'une remarquable liberté d'expression en Afrique, et par quelles épreuves celle-ci a dû passer pour y parvenir. La situation actuelle, qui nous intéresse tout particulièrement, est l'aboutissement d'un long processus de libéralisation des ondes, rempli d'aléas et d'obstacles. Pendant toute la durée des mandats de Senghor puis de Diouf et ce jusqu'en 1994, « *les médias sont restés la chasse gardée du pouvoir* » (Paye, 2002). Le passage de la démocratie limitée à quatre partis politiques sous le président Léopold Sédar Senghor, à la démocratie dite « illimitée » du temps d'Abdou Diouf n'a pas suffi à libérer la radio nationale du joug gouvernemental. Ce non-respect de l'équité

¹⁹¹ Selon M-S. Frère, les médias étaient à cette époque entravés par « des mesures restrictives adoptées par les nouveaux pouvoirs qui ont mis fin aux initiatives privées dans presque tous les pays ». Elle explique que le monopole étatique a été imposé aux médias, au prétexte que ceux-ci devaient servir les objectifs d'union et de consolidation nationales.

dans la représentation médiatique des différents partis politiques a d'ailleurs directement conduit, lors des élections présidentielles de 1988, aux émeutes que l'on connaît. A ce moment-là, seuls certains titres de la presse privée (*Sud Hebdo*, *Walfadjiri*, *Le Devoir*) ont rappelé au président Abdou Diouf « *la nécessité d'un retour au respect des libertés pour juguler les menaces d'une déstabilisation rampante des institutions républicaines* » (Paye, 2002 : 475).

Au début des années 90, la mise en place du HCRT, « Haut Conseil de la radio et de la télévision » a suscité de vifs espoirs, qui ne furent pourtant pas immédiatement concrétisés dans les faits. A partir de 1991, plusieurs décrets amorcent une lente amélioration, mais il faut attendre quelques années de plus pour observer un net changement : en 1992, une nouvelle loi ouvre la perspective d'une concurrence sur les ondes¹⁹². Pourtant, il s'avère que cette « supposée » concurrence est très contrôlée, que l'Etat « *aurait sélectionné les radios privées auxquelles les fréquences ont été accordées (...)* » et qu'en réalité, les dirigeants de ces nouvelles radios étaient perçus comme des proches, sinon du parti socialiste, tout au moins du président de la République de l'époque, Abdou Diouf. L'Etat prit ainsi d'amples précautions pour accueillir la concurrence sans avoir à en subir les dommages. Aussi était-il loin de prévoir d'aussi grands changements en aussi peu de temps : dès Juillet 1994, le groupe *Sud Communication* (éditeur de *Sud Quotidien*) lance *Sud FM* ; puis sont créés les radios privées *Dunya FM* (Janvier 1995), *Téranga FM*, *Radio Nostalgie* (Juin 1996), *Walfadjiri FM* (Décembre 1997)¹⁹³, ainsi que *7FM* (Janvier 1999), lancée par Youssou N'Dour en association avec deux industriels locaux. Parmi les dernières en date, on compte notamment *Soxna FM*, *Diamono FM* (2000), et *Energie FM* ou *Témoin FM* en 2001.

« *Les radios privées participent donc à la conception d'une information instantanée plus libre et à l'apparition d'une génération de journalistes pragmatiques. Tout en s'émancipant politiquement du pouvoir d'Etat, les radios privées avaient aussi bien allégé la pesanteur patronale* » (Paye, 2002, p.477).

Cette profusion de radios privées ne doit pas non plus masquer le foisonnement de radios communautaires dans l'agglomération de Dakar et à l'intérieur du pays.

Par ailleurs, depuis les élections de Février-Mars 2000, la *Radio télévision sénégalaise* (RTS) fait preuve d'initiatives allant dans le sens d'un plus grand pluralisme et

¹⁹² Loi n°92-02 du 06 Janvier 1992, qui crée la Société nationale de radiodiffusion télévision sénégalaise (RTS), stipule dans son article 2 qu'une certaine concurrence est acceptée.

¹⁹³ Radio de Sidy Lamine Niassé.

d'une libéralisation croissante des programmes. Les médias d'Etat font des efforts pour tenter de faire face à la concurrence des radios privés ; parmi ces initiatives, une nouvelle radio voit le jour en Octobre 2001 : *Radio Sénégal International* (RSI), destinée à être écoutée par l'ensemble de la communauté sénégalaise à travers le monde, autant sur le plan local qu'international. Ses émissions sont censées être alimentées par les chaînes de la RTS. Pourtant, comme le remarque Moussa Paye,

« il est d'autant plus difficile pour la RTS de retrouver son audience d'antan que les radios privées mais aussi les radios associatives et communautaires ont continué de s'implanter et de marquer leur présence dans toutes les localités du pays » (2002 : 479).

Il existe aujourd'hui une profusion de stations de radio à Dakar et sa banlieue, qui revêtent des statuts différents les unes des autres : l'une est nationale, mais la plupart sont privées, avec des financements indépendants de l'Etat, notamment des *sponsors*. D'autres enfin sont ce que les Sénégalais appellent des « radios communautaires », se distinguant et des radios publiques, et des radios commerciales. Elles ont pour vocation de donner la parole à la population, et se fixent comme objectif de répondre aux attentes du plus grand nombre, sans considération de pouvoir, d'argent ou de rentabilité. Elles fonctionnent modestement, le plus souvent grâce à des subventions et à des aides internationales.

2-1-2-2 Un exemple de radio communautaire : *Oxyjeunes*

L'une des plus connues dans le périmètre de l'agglomération dakaroise est la radio *Oxyjeunes*, installée à *Buntu Pikine*¹⁹⁴ dans les locaux relativement confortables et modernes du « Centre Léopold Sédar Senghor ». Celui-ci se présente sous la forme d'un imposant bâtiment à étages peint en blanc, auquel on accède par une cour arborée et parsemée de plantes tropicales ; des mosaïques aux couleurs vives servent de décoration, au sol, et sur les bacs à fleur. A l'entrée, un grand portail sépare le bâtiment du tumulte de la rue ; devant se tient un gardien en tenue réglementaire, qui vous salue d'un air courtois et distrait à la fois, probablement habitué aux passages multiples. Ce confort m'a surpris au départ, avant que

¹⁹⁴ « La porte de Pikine », en wolof. Cet endroit est en effet une frontière entre les départements de Dakar et de Pikine-Guediawaye, mais aussi un carrefour où la vie urbaine se fait particulièrement intense ; les *cars rapides*, les *Ndiaga' Ndiaye* et les taxis en font l'un de leurs arrêts privilégiés, les vendeurs ambulants s'y amassent et les travailleurs transitent par ce lieu étourdissant.

l'un des animateurs de la radio, Aliou Diankha, m'en explique les raisons en me révélant qui a financé ce projet :

« Ce sont les (...) Canadiens (...). « Paix et développement » est situé au Canada. Ils ont saisi les autorités canadiennes, qui ont elles-mêmes saisi l'ambassadeur, qui est là pour que l'Etat intervienne et qu'on nous donne un site dans le complexe »¹⁹⁵.

C'est au premier étage du bâtiment que se situe la radio *Oxyjeunes*, jeu de mot évident avec « Oxygène », d'ailleurs particulièrement éloquent sur la vocation que se fixe cette radio : donner aux jeunes la possibilité de s'exprimer en toute liberté, alors que personne ne leur offre par ailleurs cette opportunité. Financée par les Canadiens, ce sont des Sénégalais qui ont l'entière responsabilité du fonctionnement de la radio, de sa programmation et de son organisation en général :

« Donc ils ont financé ce projet et ils ont dit que ces jeunes doivent avoir un site dans le complexe. C'est ce qui fait que nous sommes autonomes dans ce complexe ; donc en s'implantant ici, là c'est la première phase... la deuxième phase, on a dit que c'était une radio communautaire : est-ce qu'on doit prendre des journalistes qui sont formés, ou bien on dit que c'est une radio communautaire et on va renvoyer la balle dans le camp de la communauté »¹⁹⁶.

Je lui demande alors comment est né le projet, pourquoi ce choix d'une «radio communautaire » ?

« La radio Oxyjeunes est un projet du FOJES, Fonds des jeunes du Sénégal, qui est une ONG, qui réunit des jeunes cadres, des diplômés, mais par contre ces jeunes se sont dit qu'ils voulaient faire quelque chose pour les jeunes Sénégalais. En y regardant, ils ont tout essayé, et ils se sont dit que dans un premier temps, ils allaient concevoir un journal, puis ils se sont dit que cela ne serait pas adéquat à tout un chacun de pouvoir avoir ce journal à moindre prix. Par rapport à ça aussi, ils ont dit « est-ce que la télé est un bon moyen ? est-ce que tout un chacun peut avoir la télé ? », « Quelle forme devons-nous faire pour voir la commune toute entière (...) ». Ils ont fait un congrès, c'était au Mali, vers les années 80, ils ont abouti à cela vers 1992, ils ont commencé à faire les démarches, parce qu'ils ont dit que la radio est le média le plus sûr pour draguer tout le monde ; car même toi, si tu n'as pas la radio, il y a quelqu'un à côté qui a une radio sur laquelle tu

¹⁹⁵ Entretien réalisé avec Aliou Diankha, dit Sylla, en Mai 2000 chez lui à Ginaw Rail.

¹⁹⁶ Idem.

peux écouter. Donc la radio est le médium le plus facile pour atteindre la cible que l'on a posée»¹⁹⁷.

Outre ce choix de la radio, la volonté d'établir dans cette nouvelle radio un mode de fonctionnement communautaire s'impose rapidement :

« On n'est pas venu pour être une radio de plus, mais on est venu pour être une radio de manière différente, pour briser le mythe que les radios montraient, parce qu'ici, en tant que Sénégalais, si on dit que tu travailles dans une radio, les filles, les nanas, ou les hommes d'affaires, chacun te voit comme si tu étais une star, un prophète ou quelque chose comme ça. Les gens n'entrent pas dans les autres radios pour visiter, sinon, toi, tu peux visiter parce que c'est un problème de complexe¹⁹⁸. On s'est dit qu'on allait briser ce mythe, parce que la radio, ce n'est qu'un outil de travail. C'est un lieu ouvert ».

Lorsque je lui demande de préciser la vocation que remplit une radio communautaire, voici la définition que m'en donne Aliou :

« Une radio communautaire, c'est une radio de proximité, c'est une radio qui s'occupe du quotidien des populations. Par exemple, essayer de voir des gens qui font de bonnes choses dans la population, tel vulgariser leur travail, pour que le travail ait des fruits à propos de toute la population entière, pour qu'à travers ces jeunes qui ont la créativité, des jeunes qui se dépassent par rapport aux jeunes qui sombrent dans la délinquance ou quelque chose comme ça, leur montrer qu'il y a un jeune comme vous, qui habite dans votre localité, qui a créé ceci, qui œuvre pour ceci, qui a un projet, qui a un programme sur ça, tout ce que les jeunes dans un quartier prennent pour repère à ce jeune qui est dans leur localité. Mais, ces jeunes qui ont des projets, ils n'ont pas..., au moment de prendre des décisions, ils ne savent pas à qui s'adresser ; la radio est là pour être leur interlocuteur par rapport à ces gens »¹⁹⁹.

Et Aliou m'explique avec conviction pourquoi la ville de *Pikine* a été choisie pour accueillir la radio : cette ville est fortement marginalisée par la présence écrasante de Dakar, alors qu'elle est pourtant d'une taille à peu près comparable. Les infrastructures, les institutions, les établissements culturels sont essentiellement implantés sur le territoire dakarois, au détriment de sa banlieue : *Pikine-Guediawaye*, et les banlieues plus éloignées de

¹⁹⁷ Ibid.

¹⁹⁸ Il veut dire par là que l'on ne peut pas visiter librement les radios de la ville, et que les radios communautaires telles qu'*Oxyjeunes* font exception à la règle. Par ailleurs, il emploie une expression de « français-sénégalais », « avoir ton complexe », pour exprimer le fait que les Blancs jouissent d'un statut privilégié, que ce qui est interdit aux Sénégalais n'est pas forcément refusé à un Français ou à un Occidental en général.

¹⁹⁹ Ibid.

*Thiaroye, Diamaguene, puis Rufisque, etc.*²⁰⁰. En outre, les problèmes sociaux de ces villes périphériques et la violence que cela entraîne font en sorte que la plupart des Dakarais stigmatisent ces zones urbaines et rechignent à s'y installer ou à y concevoir des projets.

*« A Dakar, il y a 3 millions de personnes qui vivent à Dakar, et que parmi ces 3 millions de personnes, il y a deux millions de Dakarais qui se réveillent dans le département de Pikine. On s'est dit que donc, c'est là-bas qu'il y a le plus de « sans-voix », ici à Dakar. Et donc, par rapport à ce que vit ce département, ce département est tellement marginalisé, avant que la radio s'ouvre... on voit par exemple que dans les autres radios, les Pikinois sont traités de bandits, d'agresseurs, on les a marginalisés. On les a mis derrière tout, on ne s'occupe pas d'eux, on s'en fout d'eux. Donc par rapport à ça, on s'est dit qu'il faut qu'on s'implante à Pikine pour montrer une autre face de cette jeunesse »*²⁰¹.

L'implantation de la radio à Pikine n'est donc en rien le fruit du hasard, mais correspond au contraire à des choix idéologiques affirmés. *Buntu Pikine* constitue en outre un carrefour essentiel entre Dakar et sa banlieue : elle marque l'entrée de celle-ci²⁰², et ses routes sont sillonnées par une grande partie des bus, *Ndiaga'Ndiaye* et *cars rapides* qui relient les villes périphériques à la capitale. *Buntu Pikine* est par conséquent le passage obligé de la plupart des habitants de l'agglomération dakaraise, comme en témoignent ses encombrements de circulation légendaires.

L'espace de la radio se compose de trois pièces principales : l'une est le studio d'enregistrement, séparé en deux (une cabine pour la technique et la salle réservée aux locuteurs) ; une autre est occupée par des bureaux répartis en boxes, et la dernière est une grande salle presque vide, dans laquelle seules une table et quelques chaises tiennent lieu de mobilier. C'est là que les journalistes et animateurs de la radio viennent préparer leur intervention, se concentrer avant de passer à l'antenne. Dehors, sur le palier du premier étage, qui ressemble en réalité à une terrasse certainement parce que celui-ci est spacieux et ouvert sur l'extérieur, d'autres chaises sont occupées par des gens de la radio et les nombreux visiteurs occasionnels. Car *Oxyjeunes* constitue un lieu de rencontres éminemment dynamique, où je ne me suis jamais rendue sans y constater une grande effervescence. Et si certains viennent là par simple désœuvrement, la plupart des jeunes qui fréquentent la radio le font dans des objectifs bien précis : un projet à soumettre, des animateurs ou des invités ponctuels à rencontrer, des contacts à prendre...

²⁰⁰ Se reporter à la carte de l'agglomération dakaraise en annexe.

²⁰¹ Ibid.

²⁰² *Bunt bi* est « la porte » en wolof ; *Buntu Pikine* se traduit ainsi par « la porte de Pikine ».

N'importe quelle personne peut se présenter pour proposer de prendre en charge une émission, sans considération de qualification ou d'expérience préalables. Un bureau donne son accord quant à la nomination de telle personne pressentie pour animer une tranche horaire, de la semaine ou du week-end. Il existe des programmes réguliers, que l'on peut retrouver chaque jour à la même heure, et d'autres qui ont lieu une seule fois par semaine. Les plages de programmes sont volontairement variées et découpées en tranches multiples, pour laisser le maximum de gens s'exprimer. Je m'étonnai d'une si grande ouverture, et interrogeai les animateurs pour savoir s'ils étaient passés par le CESTI²⁰³ ou s'ils s'étaient formés autrement ; Aliou me répondit :

« Bon, le CESTI forme des journalistes, ce sont ces journalistes qui sont dans les radios. Mais nous on a dit que non, on veut montrer aux gens que dans la base il y a des gens qui peuvent faire du journalisme. Il suffit de leur apprendre comment parler dans un micro, comment écrire, pour l'auditeur, comment créer une vision mentale, comment faire une chronique, mais on leur apprend pas les réalités, on leur apprend pas la technicité, ce qu'on leur apprend tout simplement, c'est comment se servir d'un médium. Et la formation a été créée pour ça. Donc, par rapport à ça, on a fait cette formation ; après cette formation, maintenant, on peut dire que c'est un défi qui a été relevé (...) »²⁰⁴.

Cette radio permet donc un accès inédit à tous les thèmes de discussion, et dans toutes les langues du pays. Déjà, dans de nombreuses radios, le français fait épisodiquement place au wolof, langue nationale d'usage véhiculaire à Dakar : il existe des journaux en wolof, des débats et des émissions musicales ; mais *Oxyjeunes* est allé plus loin en proposant des journaux et des émissions dans la quasi totalité des langues nationales : le pulaar, le sérère, le diola, le mandingue par exemple. Cette décision répond à des préoccupations pratiques autant qu'idéologiques. Les responsables de cette radio mettent l'accent sur la nécessité pour les Sénégalais de maîtriser leurs moyens d'expression et de redonner aux cultures et langues nationales la place qui leur revient de droit. L'objectif avéré est ainsi de promouvoir les éléments culturels qui tiennent le plus à cœur la population locale, sans lui imposer exclusivement le diktat du modèle de l'Africain moderne, citadin, jeune et « branché ». Non pas que cette radio avoue des tendances passéistes ou traditionalistes, loin s'en faut ; mais plutôt qu'elle cherche à répondre aux attentes du public, en dehors de toute considération d'âge, d'ethnie ou de milieu socioculturel.

²⁰³ Ecole de journalisme de Dakar.

²⁰⁴ Ibid.

En ce qui me concerne, j'ai connu ce lieu surprenant grâce à Manou, rappeur des *BMG 44*, qui s'est vu confier une émission hebdomadaire d'une durée de deux heures. Cette responsabilité lui permet de poursuivre le travail qu'il mène déjà avec son groupe, celui de sensibiliser le plus grand nombre de jeunes au rap en tant que musique et que média, ainsi qu'aux thèmes de mobilisation que celui-ci véhicule, autant au niveau local qu'international. La première heure est consacrée au hip-hop du monde entier, avec une prédilection pour le rap américain et le rap français. Ensuite, la deuxième heure est réservée à l'actualité du rap sénégalais. Un groupe est invité, qui commente son travail, et fait découvrir ses principales créations, en alternance avec des morceaux issus de cassettes disponibles sur le marché ; par souci de défendre et d'encourager ce que l'on appelle le *rap underground*, Manou choisit également quelques titres issus de maquettes de jeunes rappeurs n'ayant pas encore eu l'opportunité d'être produits.

2-1-2-3 Une collaboration étroite entre les radios et le mouvement rap

Tandis que Hadj Miliani met l'accent sur le rôle des nouvelles technologies de la communication dans l'émergence de la musique rap en Algérie, et explique que le succès de celle-ci est en partie dû au fait qu'« *Alger est probablement la capitale méditerranéenne la plus 'parabolée' avec plus de 85% de la population branchés à la multitude de bouquets de satellites (...)* » (Miliani, 2002 : 764), il déplore que le mouvement hip-hop soit pourtant confiné dans un espace virtuel, tant sa diffusion est rendue difficile dans ce pays. Au Sénégal en revanche, le contexte se montre très différent, non seulement parce que les concerts sont très nombreux²⁰⁵, mais aussi et peut-être surtout grâce à la forte participation des radios. Depuis 1994 en effet, marquant la libéralisation des ondes, les différentes stations accordent une place importante à cette musique. Quotidiennement, des émissions de rap sont diffusées, qui partagent leur temps entre la musique et les débats. Plusieurs fois par semaine, des rappeurs commentent l'actualité, aussi bien musicale que politique, sociale ou religieuse. La plupart de ces émissions prévoient également de laisser la parole aux auditeurs, constituant ainsi une tentative de « démocratie participative » qui, aussi modeste soit-elle, n'en est pas moins vivement appréciée et encouragée par les jeunes. Les rappeurs conversent ainsi entre eux sur le plateau, puis avec un ou plusieurs auditeurs qui appellent pour s'introduire dans le

²⁰⁵ Je décrirai l'aspect performatif du rap dans la troisième partie.

débat. Bien souvent, la discussion s'enflamme, et les auditeurs anonymes, de chez eux, créent un débat en écho au premier, au sein du groupe d'amis dont ils font partie ce jour-là. Ces situations sont très courantes, même si elles peuvent être perçues comme étonnantes par le visiteur occasionnel. Mais cette mise en scène de la parole collective n'est pas simplement conviviale ; elle est une invitation permanente à s'exprimer sur un sujet donné, comptant parmi les préoccupations du moment. Et l'ardeur avec laquelle les jeunes que j'ai cotoyés s'investissent dans les discussions, déployant des trésors d'énergie et de verve, prouve à quel point ces occasions répondent à un désir profond de s'exprimer et d'être entendus. Il s'agit également d'une maïeutique qui permet aux individus de formuler leurs pensées oralement, en laissant libre cours à leurs idées mais aussi en organisant celles-ci dans un raisonnement logique immédiatement mis à l'épreuve de leurs interlocuteurs. Ce goût de la palabre, très prononcé au Sénégal, est d'ailleurs sans doute l'un des nombreux facteurs qui expliquent le si grand succès du rap dans le pays. Celui-ci se caractérise en effet par l'expression d'idées qui émanent autant de l'intellect que de l'imagination de ses compositeurs, dans un style remarquablement libre, comme nous le verrons dans le chapitre que je consacre aux « styles littéraires » du rap.

Ainsi, les radios sont un média d'une importance essentielle dans la diffusion d'une parole que se veut la plus libre possible, et les rappeurs font partie des personnes qui ont le plus pris la mesure de cette opportunité.

Dans « *Lu dëkk bi lacc* »²⁰⁶, voici ce que disent les *Sen Kumpë* :

« Quant à vous, les stations radios et la presse écrite, on vous remercie beaucoup; vous nous avez aidé à réaliser cette prise de conscience, à nous révolter, et si le changement de régime n'était pas passé par les cartes d'électeurs, cela serait passé par les armes ».

Voici également ce que répond *Gunman Xuman*, lorsqu'un journaliste du journal « la Pointe » lui demande ce que signifie sa décision d'animer des émissions à la radio ; le rappeur explique que selon lui, une telle activité n'est que :

« la continuation du concept Pee Froiss, la continuation des messages de positivité, de conscientisation et de contestation. La radio est pour moi une

²⁰⁶ *Lu dëkk bi lacc* : « ce que demande le peuple ». *Dëkk* exprime une territorialité variable ; difficile à traduire en français : c'est la ville, mais aussi « là où l'on habite », ou encore plus largement le pays.

antenne de plus pour ça. Elle permet aussi de mener la promotion du hip-hop sénégalais » (La Pointe, idem).

2-1-3 Le renouveau d'une conscience citoyenne

2-1-3-1 L'affirmation d'une conscience politique chez les jeunes : « la conscientisation »

Jusque dans les années quatre-vingt-dix, peu de jeunes Dakarois militent dans les partis politiques ou les syndicats et d'une manière générale, peu d'entre eux font preuve d'une conscience politique affirmée. Seuls les étudiants se mobilisent plus massivement. Malgré leur intérêt pour la vie publique locale, dont témoignent les débats réguliers entre amis autour de l'*ataya* (thé), les jeunes dans leur ensemble souffrent de désillusion concernant la politique de leur pays et renoncent à s'engager dans des structures en lesquelles ils n'ont plus ni confiance, ni espoir.

C'est dans ce contexte que le rap est apparu, et, chose inédite, il offre une alternative à un militantisme « sous influence » : libre de toute obédience politique marquée, en marge des luttes intestines pour la conquête du pouvoir. L'année 2000 se démarque ainsi des élections de 88 et de 93, au cours desquelles les remous soulevés par un vaste mouvement de mécontentement n'avaient abouti à rien : certains des jeunes activistes n'étaient pas encore en âge de voter, d'autres pas inscrits sur les listes électorales. La prise de conscience fut trop tardive ou trop peu organisée. Abdou Diouf avait été réélu sans encombre, et les espoirs de changement s'étaient évanouis. 2000 constitue donc une étape importante dans l'évolution des mentalités et des comportements électoraux de la jeunesse sénégalaise.

« La société sénégalaise entame aujourd'hui une nouvelle mutation caractérisée par un esprit de civisme et une culture de citoyenneté ». (Mbodji, 2002 : 581).

Sur le plan politique, le fait que les capacités intégratives de l'Etat diminuent a pour conséquence de produire de l'individualisation :

« Exclus des emplois stabilisés et des réseaux politiques d'allégeance clientéliste, beaucoup de citoyens se retrouvent sans ressource ou avec des ressources fortement diminuées, ce qui les oblige à ne compter d'abord que

sur eux-mêmes et amène beaucoup d'entre eux à remettre en cause la gestion patrimoniale, autoritaire et clientéliste des affaires publiques. Ils entrent ainsi dans un mouvement d'émancipation subjective critique, qui s'est manifesté au grand jour dans les mouvements sociaux et les luttes politiques à partir des années 1990 en Côte d'Ivoire ou dans la venue au pouvoir d'Abdoulaye Wade, au Sénégal, porté par une impétueuse aspiration au 'changement' (sopi) » (Marie & Leimdorfer, 2003 : 16).

Ce regain d'intérêt pour la *res publica* et l'engagement accru de personnes habituellement peu impliquées dans la politique de leur pays, à commencer par les jeunes, peuvent être expliqués par plusieurs facteurs, qu'il serait intéressant d'aborder dès à présent. Selon Mamadou Mbodji, le changement de comportement des Sénégalais au sein de la sphère publique a tout d'abord été stimulé par l'usure du pouvoir d'Abdou Diouf, et la volonté profonde d'en finir avec un PS au pouvoir depuis quarante ans. Mais le mécontentement seul ne suffit pas à justifier l'ampleur de la mobilisation, puisque les élections précédentes s'étaient elles-mêmes déroulées dans un climat de forte protestation, sans aboutir sur aucun changement probant. Il s'agirait ensuite, toujours selon le même auteur, d'une maturation du mécontentement lié à l'aggravation des conditions de vie. L'incapacité de s'en sortir et l'absence de perspectives d'avenir contribuent à renforcer les logiques contestataires. En dernier lieu, l'accès à l'information s'est considérablement amélioré au cours de la dernière décennie, tant sur le plan des médias que des mouvements de masse, de nature culturelle et citoyenne, comme c'est le cas du rap :

- Les médias jouent un rôle accru dans le traitement et la diffusion de l'information. Ils ne se cantonnent plus, comme cela était le cas auparavant, à être un instrument du pouvoir sans réelle contestation possible. En 1994, comme nous l'avons vu précédemment, on assiste à une libéralisation des ondes qui permet de diversifier les programmes, de favoriser la libre expression et d'encourager la création de nouvelles radios, privées ou communautaires. En outre, il est important de rappeler qu'un nombre croissant de programmes d'information ou de débats sont désormais réalisés en langues ethniques, et non plus exclusivement en wolof ou en français. Ainsi, quel que soit l'éloignement ou la langue pratiquée par la population sénégalaise, celle-ci n'est désormais plus écartée des débats sociaux et politiques, et connaît un éveil de sa conscience citoyenne.

- L'émergence et le succès de mouvements culturels ou citoyens tels que le *Set Setal*, le *Bul Faale* et surtout le rap ont œuvré dans le même sens, dans la mesure où ils diffusent un message porteur d'une pensée politique et sociale, d'une réflexion sur la société locale et plus largement, sur le monde contemporain. Ces mouvements, très ouverts, permettent à tout un chacun de participer au débat, soit en étant un acteur à part entière du mouvement, soit en usant du droit de réponse de tout citoyen à l'égard des messages contenus dans les discours. Grâce à un large accès aux radios, nous l'avons vu, des débats sont organisés plusieurs fois par semaine, permettant aux auditeurs de réagir sur les textes des artistes, invités ou non à l'antenne. Par ailleurs, les rappers accueillent chaleureusement les jeunes auditeurs désireux de les rencontrer, dans le souci de leur rendre hommage²⁰⁷ ou de discuter avec eux de certains points sur lesquels leurs avis divergent.

Ainsi, de multiples facteurs interviennent dans la compréhension des conditions d'émergence du mouvement rap à la fin des années 80, que je me suis déjà employée partiellement à décrire. Parmi les principaux, je citerai : l'aggravation de la crise économique et sociale, la lassitude croissante ressentie par la population, et notamment par les jeunes, à l'égard des institutions et de la privation de parole que celles-ci leur imposent. Enfin, rappelons l'accès plus large aux nouvelles technologies, la diffusion de nouvelles formes exogènes de cultures contestataires, ainsi que l'affirmation de processus d'individualisation en œuvre dans la société sénégalaise (Havard, 2005).

2-1-3-2 Le rap sénégalais est-il un mouvement social ?

Si l'on reconnaît que le mouvement rap s'est imposé comme un phénomène de première importance, aussi bien d'un point de vue démographique²⁰⁸ que social ou symbolique, il serait désormais intéressant de se demander si celui-ci, dans sa composition comme dans son fonctionnement, peut être considéré comme correspondant à la définition d'un mouvement social. Cette notion représente l'une des notions clés de la sociologie contemporaine, et si mon approche se veut résolument anthropologique, je ne peux pourtant faire l'impasse sur la dimension interdisciplinaire indéniable que revêt mon objet d'étude. D'une part, le recours à l'histoire me permet d'introduire un regard diachronique d'un grand

²⁰⁷ C'est le phénomène du « fan » de rap, que j'aborderai dans la troisième partie.

²⁰⁸ Il est éminemment difficile de donner un nombre précis des groupes de rap présents à Dakar, mais ENDA, ainsi que d'autres observateurs évaluent qu'il en existe plusieurs milliers.

intérêt heuristique sur la culture rap au Sénégal ; d'autre part, l'interrogation de certains concepts sociologiques facilite la compréhension plus globale d'un mouvement que j'ai choisi par ailleurs d'analyser en ayant recours à la micro-observation, au recueil de témoignages individuels et à l'étude textuelle.

Lors d'un entretien avec l'écrivain Boubacar-Boris Diop²⁰⁹, celui-ci m'expliquait qu'il s'intéressait beaucoup au rap sénégalais et qu'il observait avec un grand étonnement le fait qu'autant de jeunes prennent désormais la parole en public. Dans son premier roman, *Le Temps de Tamango* (1981), celui-ci évoquait la période des années Senghor à travers la vie de jeunes Dakarais, engagés dans la vie politique et sociale de leur pays, en profonde mutation. Après « les indépendances », me disait-il, il existait la certitude d'un changement en œuvre, initié par la libération et l'accès à l'autonomie nationale. Aujourd'hui, poursuivait-il, nous n'avons plus les mêmes illusions, et nous prenons toute la mesure de l'importance du joug français, et occidental en général. L'héritage colonial est bel et bien présent ; pire, il se perpétue à travers de nouvelles formes, tout aussi puissantes.

Face à une telle situation, l'engagement se réalise selon d'autres formes, d'autres modalités. L'un des principaux changements est selon lui qu'autrefois, seuls les jeunes scolarisés, lycéens et étudiants se mobilisaient largement ; aujourd'hui, en revanche, il remarque que le rap constitue un véritable tournant, ceci à plusieurs égards. Le premier point est en effet qu'il permet au plus grand nombre d'exprimer ses opinions et de communiquer ses revendications. Il draine une très large partie de la jeunesse, urbaine notamment, et non plus seulement la population scolarisée, voire la toute petite minorité d'étudiants ayant pu accéder à l'enseignement supérieur. Tout un chacun peut prétendre un jour faire du rap, ou en écouter en amateur assidu. Aucun critère n'est à observer, aucune formalité à accomplir, aucune contrainte particulière à respecter. Peu importe l'âge, l'origine socioculturelle ou le style de rap pratiqué, l'idéologie véhiculée. Un rappeur a la possibilité de s'autoproclamer comme tel à tout moment. Mieux encore, le *B. Boy* n'a aucunement besoin de renoncer à ses autres identités éventuelles, à ses choix culturels, religieux ou idéologiques. Cette souplesse remarquable représente un attrait supplémentaire aux yeux d'une jeunesse harassée sous le poids de contraintes sociales et matérielles de toutes sortes, à qui il n'est laissé que peu de place pour de tels espaces d'expression. Forts de cette nouvelle liberté qui leur est octroyée, un nombre considérable de jeunes citoyens s'initient à la pratique du rap, témoignant ainsi

²⁰⁹ Le 17 Avril 2005 à Bordeaux.

d'un besoin effréné de prendre la parole, de se montrer en public, d'occuper une place dans la société. Ce rôle est rapidement pris très au sérieux par ces jeunes recrues, qui nous l'avons vu dans une première partie, font du rap une profession à part entière dès les premières années écoulées²¹⁰.

Le second réside dans sa forme : très différente des structures formelles que l'on remarque dans les syndicats, les associations ou les comités de jeunes militants au sein des partis, le rap est une forme artistique qui échappe à toute définition par trop institutionnelle. D'ailleurs, peut-il être considéré comme approprié, avant même de penser à associer celui-ci à un « mouvement social », de parler seulement de « mouvement » dans le cas du rap ? Si l'on en croit un bon nombre de rappeurs, ce terme est impropre, tant le milieu rap à Dakar est rebelle à tout principe d'homogénéité, réfractaire à toute tentative de cohésion ou d'organisation interne, et ressemble à une hydre mouvante, qui se défait et se reconstitue sans cesse.

L'après-midi du 05 septembre 2001 fut organisée une réunion dans le quartier de Médina, auquel Modou se rendit en compagnie de quelques-uns de ses acolytes. Les membres de Sen Kumpè y assistaient, mais aussi les groupes Médi clan, 5° underground ou Benen Diwan. L'assemblée était réunie Rue 5, et la réunion était animée par Docta, un graffeur bien connu du secteur. Modou me dit en revenant qu'au départ, il craignait que l'on y tiendrait un discours du type « on doit être encore plus hardcore, nous, les groupes de Médina » ; mais il fut agréablement surpris. En réalité, il s'agissait plutôt de rassembler les jeunes de Médina autour d'actions communes dans la veine du set/setal, d'actions culturelles ou autres. Pour mobiliser les habitants du quartier, les rappeurs décidèrent de se côtoier à raison de 3000 CFA par personne, afin d'enregistrer un son qui sensibiliserait le maximum de monde et inciterait les jeunes à rejoindre le mouvement. Modou revint plein d'entrain, rempli d'espoir quant à la poursuite de ce projet. Pourtant, un mois plus tard, lorsque je m'enquériss de l'évolution de celui-ci, il s'avéra qu'il avait été abandonné, faute de motivation. Chacun était occupé par ses propres projets en cours, et cette tentative de cohésion avorta avant même d'avoir vu le jour.

X lui aussi fut à l'origine d'un projet, plus ambitieux encore, destiné cette fois-ci à rassembler le maximum de rappeurs de Dakar et de ses environs afin d'organiser toutes sortes d'activités, parmi lesquelles des concerts de grande ampleur, et

²¹⁰ Je reviendrai sur la professionnalisation du rap en troisième partie.

éventuellement produire des albums de façon indépendante. Cette idée était née du constat que la plupart des rappeurs ou groupes éprouvaient le plus grand mal à financer seuls ce type d'évènements, et que la qualité des concerts notamment s'en ressentait considérablement. Plusieurs rencontres furent organisées, et le nombre de rappeurs grandissait à chaque fois... Jusqu'à ce que finalement, toujours ce même manque de motivation et la difficulté à s'accorder sur certains points prissent le dessus, conduisant X à abandonner son idée d'association. Amer, je l'entendis déplorer que le rap dakarais soit condamné à ne jamais devenir un mouvement, faute d'un élan collectif et d'un réel désir de se fédérer. Ainsi, il ne s'agit d'un mouvement que de manière informelle, parce que les individus et les actions s'agrègent (Boudon, 1984) spontanément ; celui-ci se forme et ne peut alors subsister que dans la mesure où les volontés individuelles se trouvent partager des directions et des aspirations communes ; nul ne peut faire de prédictions sur son éventuelle pérennité.

Ainsi, si l'on interroge les rappeurs sur le cadre dans lequel ils pratiquent leur activité, tous vont parler spontanément de « mouvement », mais si je porte plus précisément leur attention sur ce dernier terme, la plupart d'entre eux vont ensuite réfuter son utilisation dans le cas du hip-hop dakarais. Leur premier motif est sans doute d'insister sur ce manque d'organisation et de cohésion interne. Mais force est de reconnaître que, à chaque fois que je pouvais mes interrogations plus avant, tous accordaient une importance plus grande encore à leur indépendance d'action et à l'affirmation de leur identité propre.

Pourtant, en dépit de leurs déclarations personnelles, il s'avère désormais nécessaire de s'interroger sur la nature du mouvement hip-hop au Sénégal d'un point de vue sociologique : est-il une action collective spontanée, concertée ou encore l'agrégation d'actions individuelles (Boudon, 1984) ? Si l'on se réfère à Alain Touraine, auteur connu pour l'intérêt qu'il porte à l'analyse des *mouvements sociaux* (1973, 1978, 1997), il est éminemment difficile d'en donner une définition définitive, tellement les critères en sont variables et mouvants. Face à une telle pluralité de théories, Touraine (1997) prévient alors que s'il s'agit d'appeler *mouvement social* « *n'importe quel type d'action collective* », alors « *il n'est ni nécessaire ni même possible d'en faire la théorie* » (Touraine, 1997 : 118).

« La notion de mouvement social n'est utile que si elle permet de mettre en évidence l'existence d'un type très particulier d'action collective, celui par lequel une catégorie sociale, toujours particulière, met en cause une forme de domination sociale, à la fois particulière et générale, et en appelle

contre elle à des valeurs, à des orientations générales de la société qu'elle partage avec son adversaire pour le priver ainsi de légitimité ».

Un premier point à mettre en évidence, et qui rallierait le mouvement rap dakarais à un mouvement social, est sa capacité à mobiliser un nombre important de personnes, de façon forte et durable. La mobilisation se constitue autour d'intérêts communs à défendre, quels qu'ils soient. Par « intérêt », il ne faut pas nécessairement entendre « la maximisation de certains avantages » (Boudon, Bourricaud,) exclusivement matériels ; il peut aussi bien s'agir de signes d'hostilité, d'une stigmatisation ou d'un déni des droits dont le groupe, et par la-même les individus agrégés sont victimes. Dans le cas qui nous intéresse, c'est évidemment de ce type d'intérêts dont il est question.

Dans tous les cas, indique Touraine, « *le mouvement social est beaucoup plus qu'un groupe d'intérêt ou un instrument de pression politique ; il met en cause le mode d'utilisation sociale de ressources et de modèles culturels* » (Touraine, 1997 : 118). Ce sociologue s'inscrit ainsi en faux contre le courant de la « mobilisation des ressources », qu'il juge par trop réducteur. Son approche théorique, qu'il identifie sous le nom d'« intervention sociologique », encourage les acteurs du mouvement social à expliciter eux-mêmes le sens de leur démarche, à définir quels sont leurs objectifs, et selon quelles modalités ils entendent les atteindre. Pour éviter toute confusion, le sociologue précise qu'il utilisera dès lors plus volontiers le terme de *mouvements sociétaux*, « *pour indiquer clairement qu'ils mettent en cause des orientations générales de la société* ». D'autres sociologues avant lui ont mis en avant ce dernier critère ; Smelser (1962) notamment distingue les mouvements sociaux qui tendent à changer les règles (*norm-oriented values*) de ceux qui visent à changer les valeurs (*value-oriented movements*). Mais cette distinction s'avère trop schématique, dualiste : en effet, la plupart des mouvements sociaux ne répondent à aucune de ces deux orientations, ou plus exactement, ils sont un mélange complexe des deux. C'est également le cas du rap sénégalais, qui porte ses revendications autant sur la remise en question des normes politiques et sociales en vigueur, que sur l'anomie que ses acteurs perçoivent dans la société sénégalaise actuelle ; sur ce deuxième point, il s'agit davantage pour eux de rétablir certaines valeurs ou d'en discuter certaines autres, que de réclamer leur abolition pure et simple. Ces valeurs constituent à leurs yeux un substrat culturel et moral qu'ils souhaitent réhabiliter, non pas faire disparaître. Ce thème fera l'objet d'une analyse attentive dans la troisième partie.

Or, pour parvenir à ces fins, il faut au préalable identifier les signes d'aliénation, afin que la société soit en mesure de réagir activement contre cette injustice. Alain Touraine explique que :

« La domination a été reconnue comme un aspect essentiel du rapport entre les classes, mais cette domination ne semble pas pénétrer la conscience et l'action de la classe dominée. Or il ne peut en être ainsi. La formation de mouvements sociaux populaires ne se heurte pas seulement à la résistance de l'adversaire et des institutions qu'il contrôle, mais aussi à la soumission des travailleurs à leurs maîtres et aux catégories de la pratique sociale définies pas eux » (Touraine, 1973 : 170-171). Puis :

« L'aliénation suppose l'adoption par la classe dominée d'orientations et de pratiques sociales et culturelles déterminées par les intérêts de la classe supérieure et qui masquent les rapports de classe (...) L'aliénation est d'abord la négation de la domination » (Touraine, 1973 : 172).

Les mouvements sociaux antérieurs aux années 90 au Sénégal montrent qu'une partie de la population avait déjà opéré une réelle prise de conscience durant les décennies précédentes, mais la mobilisation qui va conduire à l'alternance de 2000 est d'une ampleur sans précédent. Non seulement nous avons assisté à la maturation d'un mécontentement jusqu'alors peu organisé, mais celui-ci a réussi à se fédérer, au-delà des clivages sociaux et générationnels, pour exprimer un désir de changement selon des modalités légales, dans le respect des règles démocratiques. Comme de nombreux intellectuels après Tocqueville l'ont mis en évidence, le degré de souffrance seul n'est pas suffisant pour expliquer un soulèvement ou une mobilisation populaire (Gurr, 1970). Selon Gurr, *« un mouvement social exige un travail de production de discours, d'imputation de responsabilité, d'injections de sens dans les rapports sociaux vécus, de production de symboles et de mots d'ordre »* (Neveu, 1996 : 45). Or, comme nous le verrons bientôt, les rappers ont su se réapproprier cette parole confisquée par le pouvoir, aussi bien de nature politique que religieux ou générationnel. Ce travail de « conscientisation », pour utiliser leur propre terme, est réalisé grâce à la réunion de plusieurs facteurs : les cibles sont clairement définies, une pensée porteuse de symboles et d'idéaux est véhiculée, et les nouvelles technologies sont mises à profit pour une assurer une large diffusion des messages.

Selon ce raisonnement logique, le mouvement rap à Dakar peut être identifié comme un véritable « mouvement social ». Pourtant, si l'on se livre à une observation plus ethnographique de cet objet, il se trouve que celui-ci résiste à toute forme d'appartenance par trop marquée. D'une part, le mouvement ne dispose d'aucune organisation interne, et correspond davantage à l'image d'un rhizome à l'intérieur duquel les individus établissent des

relations interpersonnelles libres et fluctuantes, qu'à celle d'un groupe cohérent et structuré. Un autre critère récurrent du mouvement social est l'existence d'un *leadership*, constitué de personnalités charismatiques sous l'égide desquelles les autres acteurs évoluent. Ce phénomène a été analysé notamment par Max Weber, qui distingue parmi les principales sources d'autorité l'une qui soit d'ordre charismatique. Souvent, les mouvements qui en émanent sont de nature religieuse, mais pas nécessairement. C'est également le cas ici du rap dakarais. Les rappeurs les plus engagés, rassemblés sous le label *hardcore*²¹¹, ont réussi à transformer le mécontentement général d'une jeunesse laissée-pour-compte en mobilisation collective, reposant non pas sur une organisation quelconque, mais sur le charisme de personnes qu'ils ont reconnues comme leurs porte-parole. Le rap, à cette période déterminante de la vie politique nationale, a réussi à fédérer une grande partie de la jeunesse autour d'un idéal et de revendications communes, à amener la population à agir collectivement par un vote massif en faveur du « *Sopi* ».

Mais il ne faudrait surtout pas réduire le mouvement rap sénégalais à une mobilisation ponctuelle concentrée sur les seules élections. Le rap jouit d'un engouement croissant depuis le début des années 90, et 2000 correspond déjà à une phase de maturité. La vocation revendiquée par les *B. Boys*²¹² en ce qui concerne leur art est celui de s'affirmer sur la scène publique selon un mode d'expression libre, un espace de parole sans stratégies ni contraintes où chacun pourrait exprimer sa perception des choses, émettre des critiques et faire part de ses propres aspirations. Car le rappeur est tout cela à la fois : chroniqueur de la société, il reste avant tout un artiste qui « met en scène » la réalité et donne sa vision personnelle des choses, critique et militant selon les moments et les enjeux.

Il est ainsi difficile à plus d'un titre de parler de *mouvement social* à l'endroit du rap sénégalais, à propos duquel certains rappeurs manifestent même des réticences pour le qualifier de *mouvement*, tant il est traversé par des contradictions internes et se trouve selon eux davantage caractérisé par des dissensions que par des points de convergence. Pourtant, si une vision par trop étroite invalide cette hypothèse, il faut bien remarquer que d'autres auteurs, le plus souvent des anthropologues, emploient la terminologie de *mouvement social*

²¹¹ *Hardcore* : Au Sénégal, être « hardcore » a pris la signification suivante : être engagé et conscient, c'est à dire de réfléchir sur les problèmes de société et de politique, de chercher à éveiller les consciences populaires par la revendication notamment. On pourrait traduire le terme en wolof par « *Bagne kat* », celui qui refuse, qui proteste. Par extension, cela a pris aussi le sens d « être un dur à cuire » et d'être quelqu'un qui sait vivre dans des conditions précaires. Les jeunes Sénégalais parle alors de « *jambar* » (guerrier), au sens figuré. J'aborde ce sujet dans le paragraphe suivant.

²¹² *B. Boys* : expression d'origine américaine qui désigne les membres et les sympathisants du mouvement hip-hop. D'après Lapassade et Rousselot dans *Le rap, ou la fureur de dire* (1998), elle signifierait « « Black boys » ou « Break boys », du nom de la danse hip-hop *breakdance*.

de façon plus souple, en tenant davantage compte des variables contextuelles dues à la culture étudiée et à ses spécificités. Michel Agier évoque « l'émergence de divers mouvements sociaux urbains » en citant « les associations de quartiers ou les mouvements de *favelados* » au détour de son analyse sur le carnaval à Salvador de Bahia (2000). Si l'on rejoint ce type d'acception, il semble alors évidemment plus adéquat de l'employer également au sujet du rap au Sénégal, quel que soit le degré d'organisation et de cohésion que celui-ci connaisse.

Denis Constant en revanche, nous invite à davantage de prudence quant à l'emploi de ce terme ; au sujet du rastafarisme, qu'il étudie dans le cadre de son ouvrage *Aux sources du reggae* (1982), il juge que « (...) parler de mouvement relève de l'hyperbole : il y a des groupes, des associations, des chapelles rastafariennes ; il y a quelques prophètes ; il y a des Jamaïcains se réclamant, pour certaines attitudes, en certaines occasions, du rastafarisme ; il n'y a pas d'organisation générale, il n'y a pas de pouvoir central, il n'y a pas de chef ». Dans le cas du hip-hop, nous parlons de *mouvement* dans la mesure où tel est le statut que se donnent ses adeptes, réunis sous la dénomination de *B. Boys*. Cela prend alors le sens de *mouvement artistique*, sans faire pour autant référence à la notion de *mouvement social*. Plutôt que de chercher à catégoriser celui-ci, et par la même de l'enfermer dans une conceptualisation par trop étroite, il s'avère davantage intéressant d'un point de vue heuristique de réfléchir à ses implications sociales et aux représentations symboliques dont il est le vecteur, en renonçant du moins provisoirement à le définir selon des concepts sociologiques préexistants.

Il est ainsi difficile de statuer sur l'appartenance de ce mouvement à la catégorie des mouvements sociaux ; finalement, ce concept apparaît comme utile à l'appréhension de mon objet dans son ensemble, pour l'étudier en tant que groupe social, mais il ne me paraît pas nécessaire de l'enfermer dans une définition qui soit trop rigide, et qui passerait sous silence son caractère éminemment intersticiel et, encore une fois, *liminaire*.

2-2 « Diggé boor la » : un rap porteur d'un message contestataire

2-2-1 Le label *hardcore* dans le rap, ou « la voix des sans-voix »

« Nous ne vivons peut-être pas du rap, mais nous vivons notre rap »

Wa BMG 44.

Dès la seconde moitié des années 90, on observe une surenchère dans la radicalité des textes de rap et dans l'engagement dont font preuve les rappeurs au Sénégal. Il est de bon ton de se revendiquer *hardcore*, et par conséquent se montrer soucieux d'énoncer des vérités brutes ou de dénoncer sans ménagement. L'origine sociale des rappeurs joue un rôle important dans la construction de leur réputation et ce faisant, un rappeur issu d'un quartier populaire jouira d'une plus grande crédibilité que son homologue habitant un quartier résidentiel (Rap de banlieue et Grand Dakar/Médina versus SICAP²¹³ et quartiers chics – Fann, Point E et Almadies).

*« (...) Il n'y a pas pire que là d'où je viens : Médina-Grand-Dakar
33 X 26, Taïba-Garass
Prends tes cliques et tes claques
Tout ce qui pourra venir avec toi
Qu'on aille à Ndoumbélane pays du hardcore
Sors de ton quartier aisé que je te montre un autre décor
Grand-Dakar n'est ni Fann ni Sacré-Cœur, c'est la galère pour tous (...)
La clameur vient de se lever et vient d'un quartier populaire
Explose comme une bombe nucléaire ».*

Rap'Adio, Xibaaru 1-2 ground (Nouvelles de l'underground)

*« (...) Si là je choque c'est parce que je viens de Thiaroye-Roythia
C'est de là que je représente mon crew BMG 44 ».*

BMG 44, Dègg Dègg.

Les rappeurs ont ainsi une double prétention : ils veulent que leur discours s'apparente au « discours savant » (on prétend dire la vérité, avec une rigueur quasi

²¹³ SICAP : voir p.2.

incontestable) en même temps qu'au « discours populaire », celui de l'homme de la rue. Ils considèrent en effet eux-mêmes constituer une élite plus avisée et éclairée que l'homme ordinaire, mais sont fiers d'être reconnus comme des *xoslu men*²¹⁴. Cela dit, certains veulent passer pour des *thugs*²¹⁵ ou des *bad boys*, tandis que d'autres s'efforcent d'être érigés en modèles de vertu et de sagesse. Dans les deux cas, la sincérité est valorisée, ainsi que la crudité des propos. Les plus consensuels sont taxés de frileux, ou de groupes « pour filles », relégués par leurs détracteurs au même rang que les variétés *mbalax*, auxquelles ils reprochent leur superficialité et leur complaisance. Les tenants du rap *hardcore* se montrent impitoyables à l'égard de cette attitude molle et intéressée. Etre *hardcore* aujourd'hui au Sénégal, c'est s'assurer à la fois une légitimité et une promotion.

En 1999, les membres du groupe *Wa BMG 44*, qui se veut le plus *hardcore* « de la place »²¹⁶, déclarent au journaliste Héric Libong²¹⁷ qu'ils ont toujours été réticents à la commercialisation de leur travail. Devant le succès croissant qu'a connu le rap à la veille de l'an 2000, nombreux sont ceux qui s'y lancent sans réel message à diffuser, avec la seule tentation de réussir dans ce milieu, de gagner de l'argent et de devenir célèbres.

« Il y a aujourd'hui au Sénégal beaucoup de rappeurs qui tuent le rap (...). Ils s'en servent pour chercher l'argent et les femmes. Ces gens parlent de choses auxquelles ils ne croient même pas. Nous avons choisi de nous adresser à ceux qui nous entourent. Qu'ils sachent que nous sommes avec eux. Car quoi que tu fasses, le succès t'éloigne du lieu d'où tu viens ».

Lors de sa sortie en 1998, la cassette *Ku weet xam sa bop* du groupe Rap'Adio fit l'effet d'une explosion dans le paysage musical sénégalais, et bien au delà, puisque les thèmes et le ton adoptés, très inaccoutumés dans leur radicalité, abordaient des questions jusqu'alors soit taboues, soit traitées avec une extrême réserve...En outre, le groupe choisit une posture scénique originale et provocante, qui fit de chacune de leurs apparitions un événement pendant de longs mois : les *Rap'Adio* se ruèrent sur scène cagoulés de noir²¹⁸, à la façon de

²¹⁴ *Xoslu men* : Ceux qui ont la vie dure, qui connaissent la pénurie et le *xonet* : fait d'être « fauché ».

²¹⁵ Bandits, voyous, dans le vocabulaire américain.

²¹⁶ « De la place » : expression propre au langage hip-hop et qui signifie « de l'endroit », « de la ville », mais aussi « de la communauté ». « Etre dans la place », qui est l'expression la plus utilisée, signifie plus précisément « être bel et bien présent », montrer qu'on est là, sur scène, et que l'on va briller devant le public ; finalement, cela revient à dire que l'on est « dans le coup ». Cette expression a ainsi une dimension territoriale, en même temps que communautaire, en insistant sur une intégration réussie au sein de ces deux aspects de la réalité sociale.

²¹⁷ Libong, Héric, « Dakar : Wa BMG, tout simplement rap », in *Africultures*, n°21, octobre 1999 : 13-16.

²¹⁸ Il est utile de préciser que l'origine de cette invention, dont les *Rap'Adio* s'attribuent la paternité, est contestée notamment par le groupe des *Sen Kumpë* et par *Simon bu Bis Bi Clan*: selon eux, ce serait *Gaston/Baye*

bandits pendant une prise d'otages. Cette idée leur valut un grand succès²¹⁹, et leur style fit immédiatement et durablement école. C'est cette année-là que le terme *hardcore* se répandit comme une traînée de poudre.

Si l'on se réfère au dossier de présentation ou *book* des *BMG 44*, le terme *hardcore* est d'abord utilisé dans son sens étymologique : *Hard* signifie « dur », et *Core* signifie « noyau ». Il s'agirait donc pour eux d'un « noyau dur face au mal, à la perversion, à la ségrégation, au népotisme etc. », mais il ajoutent ensuite que « *le Ji Hardcore propre au BMG 44 est multidimensionnel* :

- *en wolof, disent-ils, Ji signifie « semer ». Semer le Hardcore, c'est ce que le groupe BMG 44 s'est évertué à faire, pendant près de 10 ans dans l'underground dakarois.*
- *Jeh acore en sérère signifie « tu as la lumière ». Cette lumière qui est en chacun de nous, mais que les aléas de la vie refoulent au plus profond de nous. D'où les références morales dans les écrits de Wa BMG 44. Le vice est aussi mis sous lumière pour mieux en discerner les contours.*
- *Jihad-Cor: Jihad guerre sainte. La guerre du Verbe mieux que celle des armes, pas sanglante, pas mortelle mais agressive tant dans sa diction, son écrit etc. »²²⁰*

Manou pense également, si l'on en croit une déclaration qu'il a faite à la presse, que l'on peut comparer « *le peuple sénégalais à un malade qui s'apprête à entrer dans le coma. Comme un médecin, il faut le gifler pour l'aider à retrouver ses esprits. Sinon, la seule solution reste l'électrochoc* ». Ce « coup violent » est incarné dans le langage crû adopté par les rappers du groupe, car de l'avis de *Nigger*, « on ne peut pas réveiller les Sénégalais avec des caresses mais avec des mots *mystiques*, qui fassent réfléchir et prendre conscience ».

Le manager du groupe *Sen Kumpë* du quartier de la Médina s'explique lui aussi en ces termes, lorsque je lui demande quelle est la vocation du groupe :

Sene et Modou/Bourba Djolof des *Sen Kumpë* qui en auraient eu l'idée les premiers mais plus jeunes et moins connus à l'époque, ils n'auraient pas eu la possibilité de la réaliser à ce moment là.

²¹⁹ ... Même s'il existe une polémique à ce sujet : les *Sen Kumpë* revendiquent être à l'origine de cette idée novatrice ; à l'époque, ils fréquentaient les *Rap'Adio* mais étaient considérés comme leurs « petits frères », étaient loin d'avoir le même impact sur le public. Les *Rap'Adio* auraient donc récupéré cette invention pour en faire l'une des composantes de leur identité scénique.

²²⁰ *Book* du *Wa BMG 44*, rubrique « genre musical ».

« Le groupe a été créé dans un esprit de non-limitation du rap... On a construit le groupe d'une autre manière. Sen Kumpë, comme son nom l'indique²²¹, c'est quelque chose de sérieux, on essaye d'expliquer aux gens ce qui se cache réellement dans la société sénégalaise, les réalités, les choses taboues, les choses dont on ne peut pas parler. On sait parfaitement qu'on a une société pourrie, en quelque sorte, et veut la dénoncer, amener les gens à avoir un esprit critique par rapport à ça, à analyser la situation ». (Alassane Sarr, le 27 Mai 2000).

Celui-ci, d'une nature très sérieuse et studieuse, propose une conception à la fois représentative de l'opinion partagée par l'immense majorité des rappeurs dakarois, et peut-être plus radicale que ses homologues dans les objectifs fixés. La réalité est loin d'être aussi aisément définissable ; bien au contraire, elle s'est avérée, plus j'avancais dans mes recherches de terrain, toujours plus complexe et ambiguë, voire contradictoire.

Alors qu'en Août 2001, je demande à *Omzo* ce que signifie pour lui le terme *hardcore* dans le cas du rap sénégalais, il commence par me répondre : *« Définition du hardcore ? C'est une question de 1996 ça ! »* (Omzo : 2). Puis, après lui avoir rétorqué que cette question perdurait jusqu'à aujourd'hui et que ce clivage continuait à avoir un sens, il me dit :

« Bon, ici, la plupart des gens pensent qu'être hardcore, c'est venir, crier sur le micro, brailler un peu, là... dire des trucs d'une manière un peu crue, du genre insulter, dire des injures, euh c'est pas ça quoi, parce que même aux Etats-Unis, la plupart des rappeurs qui sont hardcore, c'est pas toujours des rappeurs qui se mettent à brailler, crier sur le micro. C'est plus dans un contexte philosophique qu'ils prennent le mot hardcore quoi. C'est, comme qui dirait, ne pas toujours verser dans des textes à l'eau de rose, ou faire de la musique pour vendre, mais rester vrai en soi-même, même si on sait que... ça te limite un peu point de vue... ouverture par rapport au business, au marché, et... en lui-même ; mais rester toi même quoi, ne pas peut-être... dire des trucs qu'on ne vit pas nécessairement, ou dire des trucs qu'on ne pense pas, mais qu'on sait que, si on les dit, ça pourrait aider à vendre » (Omzo : 2); puis il ajoute : *« (...) Dire ce qu'on sent et puis se foutre du reste quoi »*.

Quand je lui demande si cela correspond à un style :

²²¹ *Sen kumpë* pourrait être traduit approximativement par « ce qui vient des ténèbres ». Notons à ce sujet qu'un titre d'album de *Slam Revolution* rappelle cette idée : *« diogué si leundeum diem si leer »*, soit : « ce qui vient des ténèbres et va vers la lumière ».

« Non, le hardcore ça n'a jamais été un style (...), c'est un état d'esprit. Tout le monde ne peut pas être doux, tout le monde ne peut pas être... mécontent tout le temps, violent dans ses propos, mais on peut tous se retrouver dans un même contexte, dans un même cadre, ceux qui sont cools et ceux qui sont violents peuvent être dans un même cadre, mais chacun passe son message de sa manière, à sa propre manière quoi. On peut être hardcore mais faire des sons « grand public » quoi ».

Dans un article pour lequel on le questionne sur la définition du *hardcore*, *Gunman Xuman* explique lui aussi que ce n'est pas un style de musique mais un état d'esprit, une ligne de conduite :

« Etre hardcore ne signifie pas crier, cela ne signifie pas insulter. C'est ce que tu dis qui est important, ce n'est pas le style (...) Mais qu'est-ce qu'ils veulent ? Qu'on dénonce uniquement dans tous les morceaux ? Tu sais, on ne peut pas être énervé pendant tous les trois cent soixante-cinq jours de l'année » (Le Témoin, n°486, du 23 Novembre 1999).

« On a choisi de dire crûment les choses, sans mettre de gants. En particulier dans les affaires politiques, on dit les choses comme elles sont (...) Remarquez que ce que nous disons dans nos textes ne sont pas des secrets d'Etat. On utilise des informations connues de tous. »²²² (La Pointe, n°18, 22-23 Septembre 2001).

Tous s'accordent sur le fait que le *hardcore* est une question de fond, pas de style, encore moins de vulgarité. Cette mouvance se démarque en cela radicalement du *gansta rap* américain, que l'on qualifie parfois également parfois de *hardcore*. Les *Wa BMG 44* justifient cette différence par le fossé culturel qui peut exister entre les Noirs-Américains et les Sénégalais :

« Ici, quand tu veux être entendu, il ne sert à rien de brailler ou d'être insultant. Les gens ne le comprennent pas. Une fois, lors de l'un de nos concerts au Ten bi, nous avons convié des potes à un free style. Un rappeur, venu de Dakar, a hurlé 'Fuck You' ! Il ne s'adressait à personne en particulier. C'était juste pour mettre l'ambiance. Et bien, un spectateur ne l'a pas compris comme cela. A la fin du concert, il est allé casser la figure au chanteur en disant qu'il l'avait personnellement insulté ».

Seuls quelques groupes de Dakar parmi les plus reconnus se refusent à comprendre l'esprit dans lequel le *hardcore* évolue, en le caricaturant ; Didier Awadi, l'ex-leader du *PBS* déclare ainsi que :

²²² Gunman Xuman dans le journal La Pointe, n°18, 22-23 Septembre 2001.

« à mesure que le rap s'est étendu du centre-ville vers les quartiers périphériques, il est devenu plus agressif, plus underground. Un courant hardcore s'est développé qui emploie souvent des expressions vulgaires en wolof, qui cherche absolument à choquer. Pour moi, ce n'est pas la meilleure chose dans le rap. Je trouve ça un peu regrettable »²²³.

Cette remarque ne signifie pas que ce rappeur refuse d'adopter un discours critique, bien au contraire, mais témoigne plutôt de la polysémie ou même de l'ambivalence du terme *hardcore* au sein du milieu rap lui-même : tandis que pour la plupart des rappeurs, le *hardcore* est une question de contenu, il reste pour Awadi une question de style verbal et musical. Mais sa remarque reste une exception, tant la définition du *hardcore* dans le rap sénégalais tend à s'être précisé au fil des années. Il est également possible que sa remarque relève d'une légère provocation à l'égard de ses jeunes pairs. Rappelons qu'Awadi représente à la fois un aîné et un pionnier pour les autres rappeurs ; or, il n'a pas attendu l'avènement du courant *hardcore* pour s'impliquer dans la vie publique de son pays, en exprimant une pensée qui n'hésite pas à afficher son caractère contestataire, mais dans un langage sans doute moins argotique.

S'il existe un engouement pour le *hardcore* de la part des rappeurs, il en est de même pour le public, *a fortiori* chez les jeunes de banlieue. Ayant enfin le sentiment d'être « représentés » (*tewal*) et soutenus, leur prédilection pour les groupes *hardcore* peut se révéler parfois totalisante, dépasser le cadre simplement musical pour atteindre une dimension cathartique, passant par une forte identification à ceux qu'ils considèrent comme leurs « nouveaux héros ». Ce phénomène est plus ou moins flagrant selon les groupes ; pour ma part, j'ai surtout été marquée par le soutien indéfectible des *fans* de *Rap'Adio* et de *Wa BMG 44*. Jean-François Havard observe en effet de tels comportements dans le cas de *Rap'Adio*, alors qu'il mène un travail d'enquête auprès de l'association *Wa ñak Jariiñóo*. Le groupe, comme cette association sont implantés dans le quartier de *Grand-Dakar*, et tous deux témoignent un attachement profond à cet endroit. Mais au-delà de l'identité territoriale, c'est le sentiment de vivre les mêmes difficultés, de partager une condition commune qui renforce le lien entre ces jeunes et leur groupe favori. Pendant les concerts, les *fans* de tel ou tel groupe se déplacent en bandes, et prétendent « représenter » le quartier dont ils sont issus ; ils agissent d'une manière comparable aux supporters de football, même si cela revêt ici,

²²³ « L'âge de raison des *Positive Black Soul* », in *Africultures*, n°21, 1999 : 17-18.

semblerait-il, un caractère plus profond. Si l'aspect ludique est présent, le sentiment d'exister publiquement à travers la « voix d'un quartier » est de loin le plus prégnant.

Lorsque Jean-François Havard demande aux jeunes membres de cette association « qui représente et parle le mieux des problèmes de la jeunesse ? », le plus fort pourcentage (37%) revient aux rappers, alors que les chefs religieux n'arrivent qu'en deuxième position (25,9%), devant les parents et aînés (11,1%) ou les hommes politiques (5,5%), situés en dernière position (Havard, 2005 : 345).

2-2-2 Les cibles de la contestation

Les rappers clament ainsi tout haut la révolte sourde qui habitait les consciences, pour décrire des situations tragiques vécues quotidiennement, dénoncer des hommes de pouvoir et leurs pratiques peu scrupuleuses. Le nom qu'ils donnent à l'objectif qu'ils se sont fixé est : la « conscientisation ». Un groupe bien connu de *Thiaroye* a d'ailleurs pris, nous l'avons vu, le nom évocateur de *Wa BMG 44*, *BMG* signifiant « *Bokk mën mën gvestu* » : « tous ensemble pour mieux réfléchir » et *44* faisant une référence chiffrée au massacre des tirailleurs sénégalais du 30 Novembre 1944 dans le camp de Thiaroye²²⁴. L'objectif clairement défini est en effet d'amener les jeunes à se fédérer et à canaliser leur énergie pour lutter contre « l'aliénation mentale »²²⁵ dont ils souffrent. Les appels à la violence sont rares, et il s'agit dans ce cas d'une violence d'ordre symbolique, reprenant la métaphore agonistique souvent présente dans la culture hip-hop. L'agressivité parfois évidente des mots et des postures scéniques sert d'exutoire à celle physique que l'on retrouve dans les pratiques déviantes de la rue. Cette retenue traditionnellement exigée dans le langage, les rappers osent la transgresser et n'hésitent pas à invectiver directement certaines personnalités de la vie publique, séculière mais aussi parfois religieuse ; ceci malgré l'interdit implicite qui repose dans ce domaine, et l'immunité dont jouissent les *oulemas* et marabouts des confréries soufies implantées au Sénégal.

²²⁴ Ces soldats africains, de retour du front où ils se sont battus pour la libération de la France aux côtés des Alliés, réclamaient simplement leur solde, que les forces françaises rechignaient à leur donner. La promesse leur fut faite qu'ils recevraient leur rétribution dans les meilleurs délais ; en réalité, quelques jours plus tard, les Français surprirent les militaires africains dans leur sommeil et en fusillèrent un bon nombre, sur lequel les spécialistes ont du mal à s'accorder... Jamais la France ne s'est excusée pour cette ignominie avant 2004, et encore l'a-t-elle fait de façon timide et lapidaire...

²²⁵ Je rapporte ici leurs propres termes.

2-2-2-1 La contestation concernant la vie politique nationale

« *Nous ne sommes ni du PS, ni du PDS, nous sommes le PBS, parti de la jeunesse.* »²²⁶.

Même si le rap contestataire ne s'affirme que progressivement sur la scène dakaroise, et qu'il atteint son apogée seulement à la veille des élections présidentielles de 2000, les rappeurs ne manquent pas pour autant d'égratigner le Parti socialiste de Senghor, et surtout celui d'Abdou Diouf, sous la gouvernance duquel chacun d'entre eux a grandi. Tous les aspects de la vie sociale sont passés en revue, avec un accent porté sur les institutions et les services publics, dont le fonctionnement réel dément chaque jour l'image que l'on tient à attribuer au Sénégal d'« exemple de démocratie » en Afrique. Au mieux peut-on parler de « quasi-démocratie »²²⁷ sénégalaise. Le régime d'Abdou Diouf a été dénoncé par les rappeurs comme étant « *une dictature non répressive* » : les jeunes urbains « *réfutent (...) l'image de modèle démocratique du Sénégal qui est largement diffusée dans les médias et par l'étranger (en particulier en France)* » (Jérôme, 1993 : 111). Le Parti socialiste s'est distingué par ses fraudes électorales à chacune des échéances, à la fois par son clientélisme, son autocratie que par sa mainmise sur les médias nationaux ou ses répressions souvent passées sous silence ; autant d'éléments qui viennent confirmer la survivance de pratiques totalitaires au sein du régime sénégalais.

Avant même que les rappeurs ne prennent massivement la parole, le chanteur Ouza²²⁸ critique lui aussi le gouvernement PS sous la présidence d'Abdou Diouf. Il évoque avec amertume le désarroi dans lequel sont plongés les Sénégalais les plus pauvres, aggravé par la défaillance des infrastructures et des services publics que l'on met à leur disposition :

²²⁶ PBS, « Djoko », in *Salaam*, Mango records, 1996.

²²⁷ Cette expression est empruntée à l'article de R. Vengroff et L. Creevey, « Senegal : The Evolution of a Quasi Democracy », in J. F. Clark, D. E. Gardinier, *Political Reform in Francophone Africa*, Boulder, Westview Press, 1997, pp. 204-222. Voir également la contribution de Ch. Coulon, « Senegal : The Development and Fragility of Semi-democracy ». Articles cités par Havard, 2005 : 121.

²²⁸ Ousmane Diallo de son vrai nom. Jean-François Havard (2005 : 206) le cite lui aussi comme l'un des artistes précurseurs qui « ont utilisé la musique *mbalax* pour contester le pouvoir politique et décrire la société de façon critique », au même titre que Seydina Insa Laye. Il note que douze de ses chansons ont été censurées entre 1978 et 1980. Néanmoins, il remarque, avec Mamadou Diouf, que Ouza s'est lui aussi trouvé « piégé » et que lors de la campagne présidentielle de 2000, « il s'est fait financer une cassette par Moustapha Niasse, candidat réputé fortuné de l'Alliance des Forces de Progrès (AFP) et dissident du PS, cette cassette intitulée « Le vote » lui valant d'être de nouveau censuré par la RTS » ; Se reporter à l'article de S.S.Dia, « Pourquoi la RTS a censuré la cassette d'Ouza » et celui de J.M. Diop, « chanson pour un politicien », Wal Fadjri, le 15 février 2000.

*« Lamp yi caradj caradji
Mo tax fexulo de
Ndox miye tokke toki
Mo tax fexulo de
Mo dama amul ligèey
Mo tax fexulo de »*

*« Les lampes qui ne fonctionnent pas normalement
C'est à cause de cela que je ne suis pas aisé
L'eau qui n'est pas desservie correctement
C'est à cause de cela que je ne suis pas aisé
Je n'ai pas de travail
C'est à cause de cela que je ne suis pas aisé »*

Puis il ajoute :

*« Mangui xare djeeek surga toubab
Ndax de ño jap rewwi nôte
Yakk jikko jek ada ji
Tekk ci dore ».*

*« Je m'en vais en guerre contre les serviteurs du Blanc
Car ils ont pris le pays en otage
Détruit les valeurs et la tradition
Et en plus ils sont répressifs ».*

Ouza, « Le politicien », in « Le vote ».

Les textes qui dénoncent les conditions de vie difficiles de la population abondent, et chacun décrit d'une manière personnelle ce qui lui semble le plus insoutenable. De nombreux rappers avec qui je me suis entretenue ont déclaré suivre l'actualité avec un grand intérêt ; certains se sentent même tenus de le faire afin de pouvoir transmettre les principaux événements de manière critique à une population abreuvée de discours propagandistes, diffusés lors du journal télévisé de la RTS par exemple²²⁹. Mais à la veille de 2000, c'est surtout un sentiment de colère qui émane des textes.

²²⁹ Notons toutefois que les rappers, s'ils font souvent preuve d'une grande curiosité qui les incite à aller chercher d'autres sources d'informations, ont malgré tout essentiellement recours aux médias nationaux. C'est également ce que note Hadj Miliani dans le cas du rap algérien : « D'une manière assez générale, dans les thèmes abordés dans les chansons, le politique est très présent à travers la médiation culturelle de base que transmettent la télévision et les titres de la presse nationale », Miliani, « Culture planétaire et identités frontalières. A propos du rap en Algérie », in *Cahiers d'études africaines*, 168, 2002 : 763-776.

*« Il faut que j'élève la voix car ce que le Parti Socialiste nous a fait supporter est plus que lourd, je peux le jurer.
C'était pas une baffe mais un coup de poing au visage.
Depuis 1950 + 10, si tu vois la façon dont notre économie évolue
Tu sauras que c'est pas une évolution positive ».*

Sen Kumpë, « Lu dekk bi lacc ».

Plus explicites encore, les *BMG 44* détaillent quelques-uns des griefs qu'ils ont à l'égard du Parti socialiste de Diouf. Ils n'hésitent pas à tutoyer ce dernier, et à l'interpeller sous forme d'invective :

*« Tu peux nous faire tenir tranquilles
Tu as toujours vécu de ma sueur, de la force de mon peuple
Depuis combien de temps vivons-nous ainsi ?
Tu as vendu les ressources de la mer, exploité les ouvriers et les fermiers
Nos parents retraités ne perçoivent pas leur pension la majeure partie du temps
Et à chaque fois que les étudiants et les travailleurs manifestent
Pour clamer leurs droits, ainsi que les plus faibles, les démunis
Les policiers leur jettent des gaz lacrymogènes ».*

BMG 44, « Def si yaw ».

Ouza, tout comme un grand nombre de rappers, témoigne de cette urgence de changement, la situation économique et sociale de la population sénégalaise étant devenue alarmante :

*« (...) A cela s'ajoute que l'on m'avait dit qu'en l'an 2000
Le Sénégal serait comme la France
L'on m'avait dit qu'en l'an 2000,
Personne n'aurait plus faim
N'deye Fatou, le pays est là,
Papiss, allons en Gambie
J'ai faim
J'ai très très faim
Ma dignité ne me permet pas de m'asseoir dans la rue
Pour demander l'aumône
J'ai laissé mon père à la maison
J'ai laissé ma mère à la maison
J'ai faim
J'ai faim Tout ce que l'on nous avait promis d'ici l'an 2000
Nous n'avons rien vu (bis)(...) ».*

*« Rakh ci dolignu ni ma wone l'an 2000
 Sénégal dafa mel ni France
 Gnu ni ma wone l'an 2000
 Ken do tul xifa xifa xif
 N'deye Fatou reewma ngogu
 Papisko gnu deme Gambia
 Dama Xif
 Dama xifa xifa xif
 Diombana tokk ci m'bëdemé
 Di yelwane
 Bayna yaye mu tokk
 Bayna baye mu tokk
 Dama xif
 Dama xif
 Li gnu waxone daw bo l'an 2000
 Guissu gnu dara (bis) »*

Ouza, « le Politicien », in « Le vote ».

Quelque temps plus tard, cette âpre désillusion conduit les membres du *Pee Froiss* à rejeter le drapeau sénégalais, en associant les couleurs qui le composent à des symboles du PS qu'ils honnissent :

*« De Ponty à Dakar
 Il faut qu'on y jette du piment
 Parce que le drapeau du Sénégal
 Ne signifie plus ce qu'il signifiait.
 Le vert signifie que
 C'est le PS qui est là, qui était là et qui sera toujours là
 Si tu en doutes, demande au PS ;
 Le jaune signifie :
 Nos richesses que nous avons laissées entre les mains de hyènes
 C'est pourquoi à présent nous sommes là semblables à des poulets plumés ;
 Le rouge signifie
 Le sang qui coule de la Casamance vers Dakar (...) »*

*« Ponty bo N'Dakaru
 Faut que xëp ci kaani
 Ndaxté drapeau Sénégal
 Tekke tul la mu doon tekki
 Vert ba ngi tekki né
 Ps mo fi nek mo fi nekkoon mo fi mosa né
 Ku wedi lajal PS
 Jaune ba ngi tekki
 Suñu wurus bi nu baye loxo bukki
 Bo légi ñu ngi ni mel né ginaar yu ñu sukki*

*Rouge ba ngi tekki
Déret bi di walangane jogé Casamance jèm si Dakar (...) ».*

Nous verrons ultérieurement que les jeunes Sénégalais des années de l'alternance rejettent massivement les anciennes formes de nationalisme introduites par le PS de Senghor et de son successeur Abdou Diouf. Cela ne veut pour autant pas dire qu'ils ne manifestent plus aucun sentiment d'appartenance à leur nation : dans la troisième partie, nous observerons au contraire de quelle façon ils se réapproprient une histoire qu'ils revisitent à leur guise, selon leurs propres modes de référenciation. Ils instaurent ainsi un nouveau type de nationalisme, plus ouvert et caractérisé par davantage de proximité avec le peuple ; contrairement à la Négritude senghorienne, dont ils déplorent qu'elle soit l'œuvre d'une élite intellectuelle, souvent proche de la France, et qui souffre selon eux d'une profonde ignorance des préoccupations du peuple.

Les *BMG 44* quant à eux évoquent la répression dont sont victimes les jeunes qui se rebellent, notamment les étudiants dont ils faisaient souvent partie :

*« La rue c'est sale
La cause de nos gouvernants, c'est le cimetière qu'ils nous réservent, allez,
ne fais pas l'innocent
Rien pour les Normaliens, rien pour nous, on pisse le sang
Mais beaucoup plus de députés pour eux
En plus, ils se créent un Sénat
Foutent nos vies en l'air aussi vite qu'Imola immola Ayrton Senna
On ne balance pas que des lacrymogènes
En fac, c'est de vraies balles qui claquent, montrent leur degré de haine
Cf. Saint-Louis 98, « Gaston Berger »²³⁰
Le troupeau part en couilles s'il perd son berger ».*

« Dègg Dègg », BMG 44.

En effet, pendant longtemps, ce sont les étudiants qui se sont le plus affirmés dans leur opposition au pouvoir en place. Les nombreuses grèves et manifestations que le Sénégal a connues en témoignent, et notamment celle mémorable par son ampleur et par sa détermination, qui a eu lieu en 1988 ; cette année est ainsi désormais connue sous le nom d'« année blanche », comme nous l'avons vu dans la première partie. Dès ce moment, la violence et son ancrage symbolique s'inspirent des images tirées des médias, aussi variées que

²³⁰ « Gaston Berger » est le nom de l'université de Saint-Louis. Il est ici l'occasion d'un *next level* (jeu de mots en rimes) avec « berger ».

les émeutes des townships sud-africaines, la guerre israélo-palestinienne ou des productions américaines telles que *Terminator* ou *Rambo* (Diouf, 2001 : 214). C'est à cette période que commence à se profiler un plus large mouvement de mécontentement et de contestation au sein d'une jeunesse en colère, qu'Abdou Diouf avait qualifiée de « *jeunesse malsaine* », et qui préfigure l'épanouissement du rap à Dakar quelques années plus tard.

Si Mamadou Diouf nous fait justement remarquer que le « brusque surgissement » de la jeunesse dans l'espace politique n'est pas propre au Sénégal, il n'en est pas moins vrai que celui qui a lieu à Dakar et dans les principales villes des régions est non seulement retentissant, mais aussi d'une ampleur inaccoutumée. Par ailleurs, si les rappeurs se mobilisent lors de la campagne présidentielle de 2000, c'est parce qu'ils sont intimement convaincus qu'une alternance politique est la condition préalable à un véritable changement, mais également au rétablissement d'un certain équilibre démocratique. Abdou Diouf concentre à cette époque l'essentiel des ressentiments, comme en témoigne la compilation « *D. Kill Rap* », produite par *Mister Kane (Fitna Produktion)*. Ainsi, pour le groupe *C.B.V.* (« Coups et Blessures Volontaires »), « *tout ce qui se passe, c'est Ndiol [Abdou Diouf²³¹] qui est le responsable* » et il interpelle le président en ces termes : « *Prési, ouvre tes oreilles, on vient déranger ton sommeil. Depuis 81 jusqu'à un, neuf, neuf, neuf [1999], rien de neuf, tout est pareil.* »²³².

Ainsi, le *sopi* est le premier objectif visé, quelle que soit la méfiance que les rappeurs, et avec eux la jeunesse, manifestent à l'égard de l'ensemble de la classe politique. Makhtar de *BMG 44* déclare : « *bien que je n'ai confiance dans aucun politicien, je suis pour le changement.* »²³³. Or, même si le *PBS* parle de « Révolution »²³⁴, et qu'Awadi m'a déjà confié qu'à son avis, un mouvement révolutionnaire serait nécessaire pour obtenir un changement tangible, les rappeurs n'ont d'autre choix, à défaut d'encourager un soulèvement, que d'inciter les jeunes à aller voter. Le processus électoral n'est pas qu'une simple question de droit civique, mais également le moyen d'exercer une compétence (Havard, 2005 : 422) et de faire valoir un droit d'expression reconnu dans la constitution. Il y a encore quelques années, ce dernier résonnait de façon assez abstraite dans l'esprit des jeunes Sénégalais, mais l'énergie insufflée par les rappeurs a contribué à instaurer un nouveau climat de confiance.

²³¹ Le terme « Njol » en Wolof, qui signifie le « grand », était souvent utilisé pour désigner Abdou Diouf dont la taille faisait un des plus « grands » chefs d'Etat au monde...

²³² C.B.V., « Article 168 », compilation *D-Kill Rap*, Fitna, 1999 ; S. D. Badji, « La compilation D-Kill Rap déménage... ». Cité par Jean-François Havard, 2005 : 420.

²³³ D. Badji, O. Diakhaté et M. R. Ndiaye, « Le mouvement hip hop sénégalais. Quand les "flingueurs" sortent leur mic... », *Le Matin*, 14 décembre 1999.

²³⁴ « Revolution », album PBS.

Ainsi, Xuman déclare dans la presse qu' « *on ne peut pas se permettre de critiquer à tout bout de champ le système sans voter. Aussi, j'essaye de conscientiser les jeunes pour qu'ils fassent ce geste-là* ». De même, pour Iba de Rap'adio, « *on ne peut pas demander aux gens d'aller voter si on ne le fait pas nous-mêmes ; donc je voterai.* »²³⁵. Le chanteur Ouza met la population en garde contre les tentatives de récupération ou de corruption de la part des partis politiques à la veille des élections²³⁶, tout en incitant celle-ci à ne pas faire défaut lorsqu'il s'agira de s'inscrire sur les listes, puis de passer par les urnes :

*« Mon ami, va voter
C'est de ta carte que dépend ta sécurité
C'est de ta carte que dépend ton emploi
C'est de ta carte que dépend ton éducation
Aujourd'hui le pays a besoin de ton opinion et de la mienne »*

*« Sama waye woté jil
Sa carte bi mo yor sab karangué
Sa carte bi mo yor sa liggèey
Sa carte bi mo yor sa jang
Sa xalat sama xalat rewmi soxla na ko tey ».*

Ouza, « Le vote ».

Gunman Xuman, le leader du groupe *Pee Froiss*, répond ainsi au journaliste Ramsès Coly lorsque celui-ci lui demande, à la veille des élections présidentielles de 2000, s'il ira voter : « *Oui, je vais voter, je suis forcé, obligé !* » Ce qui signifie que cela lui semble évident, dans le même langage jeune que l'on utilise d'ailleurs en France. Restituée dans son contexte, cette phrase signifie qu'après les efforts qu'ont réalisés les rappers ces dernières années, et notamment pendant celle qui précède l'élection, il serait insensé de ne pas aller voter soi-même²³⁷. Ces encouragements, de la part des rappers comme des associations ou des ONG, s'avéraient d'autant plus nécessaires que les taux d'abstention les plus forts ont toujours été atteints par les jeunes. Soucieux de décrédibiliser cette mobilisation, le PS

²³⁵ Ces deux citations de Xuman et Iba sont extraites du dossier réalisé par D. Badji, O. Diakhaté et M. R. Ndiaye, « Le mouvement hip-hop sénégalais. Quand les "flingueurs" sortent leur mic... », *art. cit.*

²³⁶ « Si le maire te donne du pain, prends / Si le préfet te donne du riz, prends / Si on veut orienter ton vote, refuses / Quand tu choisis, choisis en fonction de l'intérêt du pays (...) », Ouza, « Le vote ». CF. l'intégralité du texte en annexe. On peut se reporter aussi à la thèse de J.F.Havard, dans laquelle quelques pages sont consacrées aux tentatives de corruption des jeunes, notamment en essayant d'acheter leur vote en échange d'une aide pour s'inscrire sur les listes électorales, procédure rendue volontairement difficile (pp. 454-455).

²³⁷ Certains rappers ont pourtant reconnu après coup s'en être dispensés, mais bien davantage par anarchisme que par négligence. C'est le cas d'Awadi notamment, qui a déclaré lors d'un entretien informel que s'il encourageait les jeunes à aller voter, il n'y était pas allé lui-même, trop marqué par les désillusions des suffrages antérieurs.

insistait sur le fait que la popularité de Wade restait très informelle, ne se concrétiserait pas dans les urnes, et que la plupart des jeunes agissaient de manière impulsive, sans compétences réelles. En outre, comme le remarque Jean-François Havard, « *pour expliquer cette tendance lourde, on a d'abord relevé l'existence d'une corrélation entre le degré d'insertion dans la vie sociale et professionnelle et la participation politique* » (Havard, 2005 : 461).

Ainsi, plus l'échéance approchait, et plus les prescriptions se montraient fermes. Remarquons bien que les rappers n'invitaient pas la jeunesse à voter pour le PDS de Wade, mais pour le *sopi*, c'est-à-dire « le changement ». La confusion réside dans le fait que Wade ait décidé d'appeler la coalition dont il prend la tête du même nom, et que le changement avait fini par être incarné par ce personnage politique de façon quasi exclusive²³⁸. La demande de changement se fait certes pressante, mais elle correspond davantage à une exigence démocratique qu'à un véritable espoir en des jours meilleurs. Peu de textes font preuve d'un enthousiasme à toute épreuve, la plupart étant surtout marqués par un ressentiment à l'égard du PS et la volonté d'une alternance selon des procédures légales, sans fraudes électorales comme cela était le cas auparavant.

La période des élections a fait l'objet d'analyses d'ordre politique et social approfondies, et nous nous reporterons pour cela aux travaux de Jean-François Havard (2005), de Mamadou Diouf ou encore de Fabienne Samson (2000) notamment. En effet, il ne me semble pas indispensable de revenir en détail sur ces événements, certes essentiels à la compréhension de la vie politique sénégalaise en général, et à l'évolution du rap en particulier, mais déjà largement décrits et commentés. Je noterai simplement deux choses, qui me paraissent particulièrement significatives : d'une part, les rappers, tout comme les journalistes de la presse écrite ou de la radio, ont joué un rôle important dans le bon déroulement du scrutin ; d'autre part, ils se sont distingués des autres forces d'opinion par leur neutralité politique tout au long de la campagne. Très engagés politiquement, ils ont paradoxalement réussi à ne faire alliance avec aucun parti politique en lice. Cet « apolitisme politique » est tout à fait inédit, et je reviendrai sur ce phénomène dans la conclusion de cette deuxième partie, dans laquelle je résume les principales caractéristiques de la *liminarité* dans le rap sénégalais.

²³⁸ Le terme de *Sopi* soulève le problème de sa polysémie et de sa récupération par un grand nombre de prétendants au titre de président. « L'idée de changement permet en effet d'embrasser le plus largement possible les aspirations populaires les plus diverses, jouant essentiellement sur la charge émotionnelle de l'espoir » dit J.F.Havard (2005 : 451) faisant allusion, dans l'expression citée en fin de phrase, à l'article pour le moins ironique d'Assane Sylla évoquant l'empressement de chaque candidat à se présenter comme celui du « changement » ! (Sylla, 2000).

Au lendemain des élections, les rappers se félicitent ainsi de constater que tout s'est passé régulièrement et dans le calme, que les émeutes et les effusions de sang que l'on craignait avaient pu être évitées. Comme je viens de l'évoquer, les jeunes, au premier rang desquels les rappers, mais aussi les médias, ont largement contribué à ce que l'opération se déroule de façon transparente : armés de téléphones portables, les journalistes et des bandes de jeunes se sont appliqués à surveiller les bureaux de vote, puis le comptage final, afin que le résultat proclamé soit celui effectivement obtenu. Lors des élections qui précèdent, les fraudes électorales étaient systématiques, et le mécontentement de la population s'était fait entendre de façon toujours plus virulente. *Pee Froiss* fait allusion à ces tricheries dans « *Seumeula* » lorsqu'il dit « *c'est ici que l'on a vu des morts que l'on fait voter / Il y a de quoi se tordre de rire* »²³⁹. Cette fois-ci, le contrôle populaire a permis un meilleur fonctionnement démocratique et le calme a été maintenu sans peine.

La chanson « *Slam J.* », du groupe « *Sadji system* » attribue ainsi le mérite de la victoire à cette mobilisation populaire sans précédent :

*« Nit ñi deme bo gisse né dëkk bi lajé na Sopi
Ñu lambi fënen tek fi ñenène ñu utek ñi fi newoon
Ndax fontok caxaan la ñu waxoon na taxon rewmi jaxan
Bañon gacé ñu taxoon dug ci mbañe gace mi
Jëlée fi Diouf tek fi Wade ».*

*« Ce sont les populations elles-mêmes qui ont vu que le pays avait besoin de
changement
Nous sommes allés voir ailleurs, nous en avons élu d'autres que ceux qui
étaient là
Parce qu'on avait dit que c'est le laxisme et la désinvolture qui avaient mis
le pays à terre
C'est parce qu'on voulait éviter la honte que nous sommes entrés dans
l'isolement
Pour destituer Diouf et élire Wade »*

Puis ce texte revient lui aussi sur le rôle actif joué par la jeunesse dans le bon déroulement du scrutin, en insistant sur le fait qu'à ce titre, les gagnants lui sont redevables :

*« Faut ñu bayi xel ni
Ndaw ni armée alternance bi jeunesse bi
Ño ko ñakantek tak der yi
Né woon ci bërëp ya nit ñi dane sani xob yi*

²³⁹ « *Fi la ñu gise ño wotelo new / Da ngay enré bo xalangu* ».

Bañon ku fa défoon njuje njaje ».

*« Il ne faut pas oublier que
L'armée de l'alternance, la jeunesse
C'est elle qui a affronté les forces de l'ordre
Ils étaient dans les lieux de vote
Refusant qu'on y magouille (...) »*

Pourtant, si l'ensemble de la population se montre plutôt satisfait de ce bouleversement, les rappers ne tardent pas à se montrer prudents, pour ne pas dire méfiants à l'égard du nouveau gouvernement de la coalition. Il était difficile de prévoir quelle serait l'attitude qu'ils adopteraient une fois leur objectif atteint : allaient-ils désormais se montrer conciliants, « baisser la garde », ou allaient-ils au contraire persévérer dans leur rôle de surveillance de la classe politique, de commentateurs de l'actualité ? Finalement, les albums et *singles* qui font leur apparition sur les ondes seulement quelques mois après le résultat du scrutin montrent qu'ils ne sont aucunement résolus à abandonner la fonction de contre-pouvoir qu'ils se sont assignés ces dernières années.

Dans un ouvrage consacré à la gouvernance de « Maître Wade » depuis 2000, Abdou Latif Coulibaly juge les Sénégalais particulièrement patients à l'égard des actions du nouveau président :

« Depuis l'alternance, les Sénégalais nous paraissent assez indulgents. Peut-être plus que ne l'explique l'état de grâce subséquent à tout pouvoir nouvellement élu. Mais on comprend aisément, qu'en l'absence d'une société civile suffisamment organisée, une opinion publique dynamique et exigeante, au point de demander des comptes aux autorités, en se donnant le droit de se « mêler de ce qui ne la regarde pas », on en arrive à cette situation » (Coulibaly, 2003 : 27).

Cela est d'autant plus étonnant que, comme le remarquait Ndong Faye dans le journal quotidien Walfadjiri (26 Mars 2000),

« la victoire sans appel d'un candidat plébiscité sur son adversaire est très douce pour lui et ses camarades alliés, mais ce type de vin tourne très vite au vinaigre. Les présidences des candidats qui sont plébiscités lors de leur élection souffrent d'une maladie dont les symptômes les plus visibles sont une impatience et un espoir démesuré du peuple. En élisant son Président, par le biais d'une majorité sans appel, il devient très exigeant. A l'image de celui ou celle qui a mis toutes ses économies dans une opération qu'il croit pouvoir lui rapporter gros et en un temps record, il est pressé de recevoir les dividendes ».

Dans les premiers temps, si l'on en croit Abdou Latif Coulibaly commentant ces trois premières années de présidence, Maître Wade semble échapper à cette intransigeance de la part de son électorat. Ce phénomène est, il le reconnaît lui-même, difficile à expliquer de façon convaincante. Pourtant, cet état de grâce tend lui aussi à s'étioler, et dès 2001, la population réalise peu à peu que la situation est loin de s'améliorer. Ainsi, le débordement de joie qui s'en est suivi un peu apaisé, les rappers n'ont pas tardé à reprendre en main leurs stylos et à brandir à nouveau leurs micros. L'alternance tant désirée qu'ils ont contribué à obtenir, ils sont désormais les premiers à la critiquer. *Gunman Xuman*, qui traduit bien ce que j'ai pu entendre dans la bouche d'une grande partie des rappers, tient absolument à ce que l'on ne confonde pas l'« alternance » avec le PDS, parti d'Aboulaye Wade au pouvoir depuis lors :

« Quand le Sopi est arrivé, on a cru qu'on allait se caser. Mais il faut qu'ils comprennent qu'on a pas voté pour Wade, mais contre Diouf » (La Pointe, n°18, 22-23 Septembre 2001).

Les *Sen Kumpë* expriment cette méfiance à l'égard du nouveau gouvernement dans « *Lu dëkk bi lacc* »²⁴⁰, extrait de la compilation « *Politiciens* » (*Fitna produktion*). Le texte débute par un passage du discours d'investiture d'Abdoulaye Wade, avant de poursuivre en ces termes :

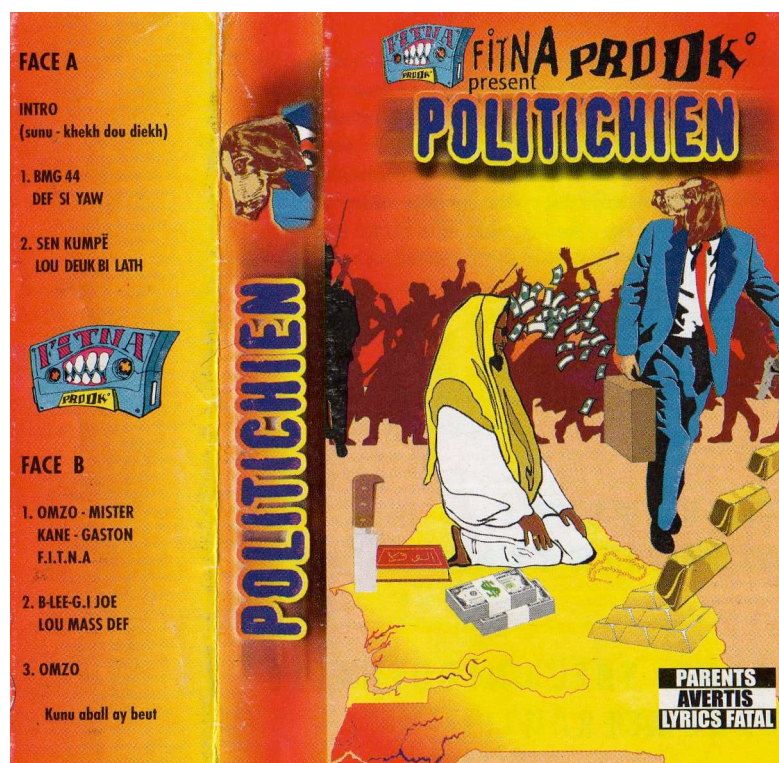
« (...) maintenant la promesse est une dette, ce que vous avez promis lors de votre campagne, on saura si cela est tenu ou non. C'est dans la préoccupation d'un avenir meilleur qu'on a décidé de voter pour vous donc faites en sorte que la corruption cesse, que la justice soit la même pour tous, c'est à dire entre le riche et le pauvre. » clame Baye Sene, l'un des deux rappers du groupe. Bourba Djoloff continue :

« Le changement réel n'est pas dans les discours mais dans les faits visibles, car le développement auquel on aspire est notre propriété ».

Le propos est direct et ferme. Tel est le ton donné par l'ensemble des groupes qui se reconnaissent sous l'appellation *hardcore*. La critique du milieu politique sénégalais est loin de se limiter au seul PS, qui concentrait il est vrai l'essentiel des ressentiments pendant

²⁴⁰ « *Lu dëkk bi lacc* » : « ce que demande le peuple ». « *Dëkk* » recouvrant le sens large de « pays », « ville » ou « peuple » selon les cas.

son hégémonie, et ceci jusqu'à la période des élections. Aujourd'hui, il s'agit pour les rappers de maintenir leur vigilance et de ne pas laisser s'affaiblir l'impulsion qui a été donnée.



Compilation Politiciens (2000)

La plupart des rappers n'accordent ainsi que peu de crédit au nouveau gouvernement. Ce qui était reproché au Parti socialiste commence déjà à se retrouver dans le gouvernement de coalition : un multipartisme d'apparat sans réelle compétition politique, le népotisme²⁴¹ et la cooptation. En effet, Didier Awadi déclarait lors de l'un de nos entretiens en Août 2001 qu' « *aucun business dans le pays ne se fait sans la tutelle du fils de Wade* ». Le clientélisme est également considéré comme un mal qui gangrène la société entière ; sans oublier les stratégies de séduction à l'égard des acteurs de la scène internationale : les gouvernements occidentaux, le FMI ou la Banque mondiale. Jérôme Gérard mentionnait déjà sous la présidence de Diouf « *le très grand nombre de projets lancés par le pouvoir dans le seul but d'obtenir des financements extérieurs, et dont le manque de suivi anéantit tous les bienfaits à court et à moyen termes* » (Jérôme, 1993 : 110). Il remarquait à l'époque que « *pour les jeunes, A. Diouf représente le prototype même de l'expert en mendicité*

²⁴¹ Les parents et proches d'Abdoulaye Wade occupent des postes de pouvoir dans tous les secteurs de la vie publique.

internationale », et Wade s'est engagé dans une voie analogue, même si ses stratégies d'alliance sont moins exclusivement tournées vers la France.

En ce qui concerne les actions engagées pour restaurer une certaine égalité sociale à l'intérieur du pays, la déception est aussi de mise, sur tous les plans. Nombreux sont les textes qui font part de cette profonde désillusion, teintée d'amertume. Dans « La lettre » de *Keyti (Rap'Adio)*, le rappeur endosse le rôle d'un Sénégalais resté au pays, qui écrit pour donner des nouvelles à l'un de ses amis, émigré en France. Il décrit sa vie à Dakar, entre adversité et ennui (« *Boy, le Sénégal m'est devenu insupportable* »); puis il évoque l'alternance :

*« Il est vrai qu'il s'est passé une chose incroyable cette année.
Le PS a été chassé par la voie des urnes et Paa Laye élu
L'espoir est venu raviver les cœurs et chacun a regardé l'avenir autrement
mais ce sera bientôt la désillusion pour tout le monde. Si quelque chose a
vraiment changé, ce ne doit pas être quelque chose qui nous concerne.
Qu'en est-il de la vie meilleure dont on nous avait fait la promesse ? Qu'en
est-il du travail qu'ils nous avaient promis ? J'avais cru que les prix de
l'électricité et de l'eau allaient baisser... Maintenant, je suis sûr qu'un
« tiens » vaut mieux que deux « tu l'auras » (...) »*

« La Lettre », *Keyti, Rap'Adio*.

Le texte *Slam J.* exprime le même type de déception :

*« 100% ci ndaw ñi nekkoon ci chômage
Délo seen sens tekk ci nguru alternance
Tey ji sen yakar tasna
Tristesse moy tas sèn kanam ».*

*« 100% des jeunes étaient au chômage
Ils avaient misé leur chance sur le gouvernement de l'alternance
Aujourd'hui leurs espoirs sont déçus
C'est la tristesse qui assombrit leur visage ».*

Mais au-delà de la déception, c'est la colère qui se manifeste dans les textes, voire un ton de menace. « *Diggué boor la* » (« la promesse est une dette »), rappellent les *Sen Kumpë* dans « *Lu dëkk bi lacc* », puis *Simon*, dont un titre d'album est cette même devise. Les jeunes sont conscients que les nouveaux dirigeants leur sont redevables de la victoire, et ils exigent en retour que leurs attentes soient honorées.

*« Maintenant que nous nous sommes tous mis à tes côtés
 et que tu as été élu
 Tu es assis confortablement dans le fauteuil mais tu n'es pas intouchable
 Souviens-toi la marche du peuple, le 19 Mars 2000
 Maintenant les mois s'écourent
 Il est maintenant grand temps, nous voulons voir ;
 Apparemment, nous n'avons vu aucun changement.
 De toute façon, le prochain scrutin viendra tôt ou tard
 Tu nous as promis beaucoup beaucoup de choses
 Si tu n'agis pas bien, nous agirons
 Comme nous avons fait avec le type aux longues jambes (...)
 Yo Président, j'ai peur que tu aies oublié notre collaboration !
 (...) Nous ne regarderons pas le Président PDS
 Devenir un président new look du PS. »*

BMG 44, « Def ci yaw ».

En effet, une compilation de Mister Kane n'hésite pas à rebaptiser les politiciens corrompus de « *Politiciens* » ; cet album fait suite à « *D.Kill Rap* », premier volet de cette production au ton clairement subversif (*Fitna Produktion*). Plusieurs groupes sont présents, parmi lesquels *Sen Kumpë* avec leurs titres « *Ni rekk la* » et « *Lu dëkk bi lacc* » ou *Wa BMG 44*, avec « *Def si yaw* ». Les premiers mettent en garde les nouveaux dirigeants sur un ton menaçant contre une éventuelle remise en question de la confiance qu'ils ont bien voulu témoigner à Abdoulaye Wade. Ils insultent au passage le transfuge Djibo Kâ, qui a abandonné Abdoulaye Wade pour rejoindre au dernier moment Abdou Diouf. Les *Wa BMG 44* quant à eux préviennent :

*« Lu loxo def loxo koy dindi
 Ku carte fal carte a laye folli
 Ku fal sa bopp kan mol lay folli ?
 People be jog sa kaw def si yaw »*

*« Ce que les mains construisent, les mains peuvent le détruire
 Le peuple te choisit par les urnes et de la même façon,
 Ils peuvent te faire partir par les urnes.
 Si tu truques le scrutin
 Les gens s'élèveront contre toi ».*

(BMG 44, « Def ci yaw »)

Enfin, le rap pérennise sa vocation critique, et quel que soit le gouvernement en place, sa mission ne change pas vraiment de nature. Nous venons d'observer comment les

rappeurs les plus impliqués politiquement mettent le PDS de Wade à l'épreuve en lui adressant des messages personnels, mais il est également intéressant de noter que c'est aussi et avant tout le comportement général de la classe politique qui est indexé. Plusieurs thèmes reviennent de façon récurrente dans les textes : les politiciens sont qualifiés de menteurs, de voleurs, de mendiants et de complices à l'égard de la classe internationale ; ils leur reprochent de vivre dans le luxe tandis que le peuple s'enlise dans la crise. Voici ce que rappe *Simon*, à propos de la classe politique, et notamment les ministres en place du gouvernement Wade :

*« Comment se fait-il que tes ministres conduisent des voitures plus chères
que celles des ministres français ?
Ou que les fils de tes ministres puissent être inscrits dans les mêmes écoles
chères, aux States, que ces derniers ?
Car tu vois que nos caisses sont vides et qu'il faut mendier
C'est le Sénégal qui supplie, tandis que la France donne
Mais les fils de chacun payent les mêmes sommes dans ces écoles
américaines,
Ça devrait te choquer.
Tes députés vont au boulot quand bon leur semble
N'empêche qu'à la fin du mois ils touchent leurs payes
Je me dis que « logé-nourri », c'est trop pour des merdeux comme eux.
Il suffit qu'ils parrainent un « sabar »
Et ils foutent en l'air un million de nos francs pour son organisation
Alors, faites tout pour que ces propos puissent être directement soumis au
Président Abdoulaye Wade. »*

X, « Abdoulaye ».

2-2-2-2 La contestation des abus du *ndigël* et du « contrat social sénégalais »

Si les politiciens représentent l'une des cibles de prédilection du rap sénégalais, ils ne sont pourtant pas les seuls à être dénoncés. C'est tout un système qui est remis en question, contesté à cause de ses abus et de sa corruption. Dans le Sénégal précolonial, les systèmes politiques comportaient tous une dimension patrimoniale forte, et le pouvoir colonial s'est largement appuyé sur ces modèles d'organisation pour développer un système d'administration indirecte dont les familles maraboutiques étaient les intermédiaires privilégiés. C'est ce système, initié par Paul Marty, qui fut désigné par Donal Cruise O'Brien

sous l'expression de « contrat social sénégalais ». Cependant, c'est à partir de l'Indépendance que ce « contrat social » a évolué vers sa forme la plus aboutie (Havard, 2005 : 122). Parmi ses nombreux aspects contemporains, le *ndigël* compte parmi les plus répandus.

Or, comme le remarque Donal B. Cruise O'Brien dès le début des années 90 (1992, N°45), la population sénégalaise a désormais tendance à remettre en question les *ndigël*²⁴² prononcés par les marabouts lors de chaque campagne électorale, quel que soit par ailleurs son attachement à ces mêmes personnalités sur les plans spirituel et religieux. A maintes reprises, ceux-ci se sont prononcés tantôt pour le PS, tantôt pour l'opposition, en suivant des logiques clientélistes ou d'allégeance mutuelle. Chaque nouveau régime promet de se détacher de cette longue tradition d'imbrications entre le religieux et le séculier, mais aucun ne franchit réellement le pas. Lors de la prise de pouvoir d'Abdou Diouf, le nouveau président avait déclaré être fermement décidé à ne pas perpétuer les pratiques de Senghor en la matière. Il fit le contraire. Wade à son tour promit une plus grande indépendance, et pourtant il ne cesse de se rapprocher de jour en jour de Touba, siège de la puissante confrérie mouride.

Les *BMG 44*, dans leur titre « *J. Hardcore* », ont indexé les marabouts ayant émis un *ndigël* lors des élections de 2000, notamment ceux ayant choisi le PS et qui ont intimé l'ordre à leurs disciples de voter pour Abdou Diouf.

*« Jeggui Sartu Charia politique dafa laaj mandu bu dé Seriñu Tariqa
Taile suñu life si ay passeport diplomatique
Ak takayu or dix-huit walla vingt-quatre carats baye Kara
Am amu dunya du fok dara
Fok bëp ndigël bu nuy diggël d'où qu'il vienne de seriñe ou de l'abbé
Suñu xel du nonu lañ koy ngallabe
Ani ñi dane wote waliw di feint sën ngent
Bërsët jib ñu liw sën ngent fenn la lan fenc
Te warone samm sën kaddu ndax diney du caran
Te da melni ku la mën ci politique moy cagga gui dax diaxan
Ben xatab domu zeyna may dianer togayu seriñe Abdul Aziz Dabax
Di bëggé seriñ Saliou mandutem dabax ».*

*« Je ne laisserai pas tranquille ces marabouts corrompus
Entraînant leurs disciples ignares sur ton chemin
Cela suffit de les respecter, mais ils feraient mieux
De faire attention quand ils parlent
Certains d'entre eux ont prévu que le parti socialiste allait gagner
Et que s'est-il passé ?*

²⁴² Les *ndigël* sont des consignes de vote que donnent les marabouts à leurs *taalibés* (disciples) lors des campagnes électorales ; ces consignes sont souvent le résultat d'accords passés avec les partis politiques, en échange d'avantages divers.

*Dieu me pardonne
C'est pitoyable pour un homme, cette sainteté
Ils oublient la richesse spirituelle pour se préoccuper des richesses
terrestres
A la place.
Nous conservons le respect que nous portons à
Serigne Abdou Aziz Dabakh et à Serigne Saliou. »*

(BMG 44, « Def ci yaw »).

Ils ne font ainsi que traduire la lassitude, voire la colère d'une proportion grandissante de la population qui refuse désormais que lui soit dictée ses décisions ou prises de position. La soumission des disciples envers leurs marabouts, qui prévaut dans la plupart des confréries est certes bien acceptée, car elle est considérée par les *taalibés*²⁴³ comme légitime ; mais elle l'est beaucoup moins quand il s'agit du séculier, et de la sphère du politique en particulier. Omar (*Omar Ben Xattap/BMG 44*), rappeur réputé pour sa piété sans pour autant adhérer à aucune confrérie soufie, reconnaît l'influence positive des marabouts sur de nombreux adeptes dans un cadre religieux, mais n'admet pas en revanche que ces mêmes marabouts puissent s'immiscer dans les affaires publiques, et dicter sa conduite à la population civile. Quand je l'interroge sur la sincérité des marabouts, il s'indigne en s'exclamant qu'il n'y croit pas beaucoup, et postule plutôt sur la volonté de beaucoup d'entre eux de vouloir « *manipuler les gens* » et de « *remplir leurs poches* »²⁴⁴.

« Parce que déjà, moi, j'y crois pas comme en ce moment-là, c'est parce que quand j'ai lu la vie du prophète, pour moi il était humble, modeste, tu vois, et il a vécu toute sa vie pauvre...hum...il s'en foutait pas mal des biens matériels, tu vois ? Donc c'était un gars... pas un ascète carrément quoi, mais il n'était pas matérialiste du tout quoi. Mais les marabouts qu'il y a actuellement, ils veulent rouler sur l'or, hein ? »

Et lorsque je lui demande si selon lui, tous sont tels qu'il le décrit, il me répond :

« Oui... le seul dont on m'a dit qu'il est... bon, pas trop matérialiste, c'est Serigne Faliou M'Backé, quoi. Mais je le connais pas trop. Mais c'est ce qu'on m'a dit. Que lui, il est humble ».

Pourtant, quelques instants plus tard, au cours du même entretien, il nuance son propos, en distinguant désormais bien plus nettement leur influence dans la vie spirituelle

²⁴³ *Taalibe* : (wolof-fulfulde, ar. *Taalib*) disciple d'un ordre mystique, postulant, novice. (définition donnée par Adriana Piga, 2002 : 506).

²⁴⁴ Entretien avec Omar Ben Xattap, le vendredi 06 octobre 2000 à Thiaroye.

d'une part, et politique ou sociale d'autre part. S'il reconnaît que les chefs religieux sont des personnes « *spirituellement élevées* » et que par conséquent « *ils ont l'esprit plus clair que le commun des gens* », il se montre davantage réticent quand il s'agit de prononcer un *ndigël*. Mais là aussi, il réfléchit et se ravise quelque peu :

« Pour moi, ils sont capables de discerner les choses quoi. Tu vois, ils peuvent venir, hein, dire aux gens « bon voilà, il y a beaucoup de candidats, hein, mais selon moi, je vois que celui-là, il serait beaucoup plus apte à diriger le pays, dans le bon sens ». Pour moi, il pourrait être capable de dire ça... hum, c'est possible ».

Il compare alors les conseils proférés par les dignitaires religieux avec ceux des rappers, en particulier lors des élections présidentielles : au même titre que les rappers qui ont, en tant qu' « *artistes et penseurs* » dit-il, une légitimité pour conseiller au public de voter pour le *Sopi*, les marabouts peuvent se permettre eux aussi de donner leur opinion. Ce qui le contrarie le plus semble-t-il est le fait que certains marabouts soutiennent des hommes politiques aux « *orientations morales douteuses* » :

« Par exemple, pendant les élections, si par exemple il y a, comme au temps d'Abdou Diouf... lui Abdou Diouf, il permettait aux putes d'avoir des cartes, hum ? Mais par exemple, s'il y a un marabout qui soutient Abdou Diouf, moi, pour moi, ce marabout-là il soutient les putes. Donc je le crois plus. Est-ce que tu vois ? »

Mais le point de vue d'Omar Ben Xattap s'avère particulièrement focalisé sur la morale, et sur le respect des grands principes édictés dans le Coran et la Sunna, ceci jusque dans la vie sociale des Sénégalais. Il ne reflète à ce titre que très partiellement la vision des rappers dans leur majorité, souvent moins conservateurs. Ce qui les dérange le plus par conséquent, c'est l'implication des marabouts dans la vie politique, et notamment le *ndigël*. Pratique courante depuis des décennies et qui consiste pour ces chefs religieux à donner une consigne de vote à chaque élection d'envergure, le *ndigël* est critiqué non seulement par les rappers, mais également par les citoyens *lamda*, y compris ceux qui adhèrent à l'une de ces grandes confréries (Havard, 2005). Le groupe dont Omar est membre, *Wa BMG 44* est l'un de ceux, nous l'avons vu précédemment, qui dénoncent de façon la plus virulente cette pratique. Mais il en existe beaucoup d'autres ; certains le déclarent dans leurs textes, comme Didier Awadi par exemple, tandis que d'autres le font lors de débats publics, d'interviews pour la

presse ou la radio. L'introduction de *Politiciens*, « *sunu ker du mo sa diex* », dénonce le *ndigèl* en ces termes :

« *Tant que les autorités religieuses ne cesseront pas d'abuser de la confiance des populations,
En les amenant à agir dans un sens qui va leur nuire
Notre combat est sans fin* ».

Dans *Dullia* en revanche, *Simon* retourne la responsabilité des déviances du « contrat social » et de sa corruption contre les hommes politiques eux-mêmes, au lieu de s'en prendre aux religieux directement, comme cela est généralement le cas :

« *Le comble de tout, c'est quand ils se servent des Taxiqa
Le nom du Serigne y est impliqué, utilisé comme simple aromate.
Que le pardon du Bon Dieu les atteigne, leur fasse changer d'avis, qu'ils
soient repus.
Et aie pitié de leur progéniture !
Que tu te dises que tu vas t'enrichir grâce aux mensonges n'est pas
acceptable (...)* »

Enfin, il est important de remarquer que si l'évolution de la société et la détermination des rappers permettent une telle fougue dans la dénonciation, il n'est pas assuré pour autant que ceux qui s'y aventurent puissent le faire sans courir de risques. En Septembre 2000, une affaire éclata qui fit couler beaucoup d'encre : au lendemain de la sortie de la cassette *Politiciens* de *Fitna Produktion*, des protestations s'élevèrent à l'encontre des *BMG 44* notamment, qui avaient osé proférer des critiques à l'encontre de certains marabouts corrompus. Mais les *taalibés* en colère ne se contentèrent pas de clamer leur indignation, et quelqu'uns d'entre eux passèrent à l'acte. *Maktar le Cagoulard*, ancien membre de *BMG 44* et actuel membre de *Rap'Adio* a été passé à tabac par des inconnus qui se revendiquaient comme des disciples de Serigne Modou Kara. Un article de *Tractuel*²⁴⁵ relate que c'est *Nigger*, alias Manou qui était d'abord visé par les agresseurs, mais que n'ayant pu mettre la main sur lui, ils se seraient dirigés contre *Maktar*, qui ne fait pourtant pas partie des auteurs de ce morceau.

« *Après la sortie du Politiciens, des inconnus sont entrés en contact avec les rappers du BMG (...) ils sont tombés sur Maktar à qui ils ont donné*

²⁴⁵ MERD, « Maktar le Cagoulard échappe à une tentative d'enlèvement », in *Tractuel*, le mercredi 05 Septembre 2000, n°137 : 2.

rendez-vous au Ravin²⁴⁶ de Guédiawaye, pour affaires. En effet, ils se sont fait passer pour des producteurs qui avaient un plan de tournée à leur proposer. Le jour du rendez-vous, Maktar quitte son domicile, saute dans un taxi et prend au passage son ami Keyti du même groupe ne se doutant même pas que ce geste allait lui sauver la vie ».

Arrivés sur le lieu du rendez-vous, plusieurs hommes les accueillent. Celui qui semble être le leader est métis, et se dit Français. Mais son fort accent wolof (« *baol baol*²⁴⁷ » dit l'article) éveille les soupçons des deux rappers. Tant et si bien que lorsqu'il leur propose de les conduire dans une maison près de la plage afin de pouvoir s'entretenir avec eux en paix, ceux-ci refusent sans hésiter. C'est alors que Keyti s'éloigne, en prévenant qu'il va acheter une cigarette à la boutique.

« Quand Keyti s'est éloigné, le gars de teint clair sort son pistolet et le braque sur Maktar, lui donnant l'ordre de les suivre sous la menace : « c'est vous qui insultez Serigne Modou Kara sur votre cassette ? Vous allez voir ! » lui lance l'agresseur ».

Maktar s'est débattu et l'homme l'a frappé à la tête avec la crosse de son arme. Maktar ayant tourné brusquement la tête, le coup fut porté sur l'arcade sourcilière à la place de la nuque, qui était initialement visée. De retour, Keyti voit son ami baillonné et traîné par six personnes essayant de lui faire traverser la route. Stupéfait, il se met à crier, alertant tout le quartier. Les agresseurs prirent peur et s'enfuirent dans les ruelles étroites de Pikine. Maktar fut ainsi blessé, mais pu rentrer chez lui sans trop de dommages.

Malgré cette mésaventure, les membres du groupe se sont dit déterminés à continuer à s'exprimer librement, et à ne pas réagir en fonction des menaces de mort qui planent sur eux. « *Nous irons jusqu'au bout de nos idées* » déclarent-ils au quotidien national *Le Soleil*²⁴⁸. Mister Kane, le fondateur de *Fitna Produktion* et producteur de la cassette se dit « *terrifié* » par ce qui est arrivé ; il ne s'attendait pas à de telles réactions : « *c'est une situation que je n'avais pas prévue parce que je me disais qu'il y a une liberté d'expression, après tout. Les rappers n'ont fait que raconter des périodes qu'ils ont vécues. On ne croyait pas qu'on allait en arriver à ce stade là* »²⁴⁹. Il rappelle que l'évènement avait été précédé par d'autres

²⁴⁶ Une boîte de nuit bien connue de Guediawaye. De nombreux concerts de rap y ont lieu.

²⁴⁷ A l'origine, personne résidant, ou originaire de la région centrée sur *Jurbel* (Diourbel) et qui inclut *Tuba* (Touba), fief du mouridisme. Par extension, commerçant, le plus souvent mouride, qui dispose d'une place fixe, sur un marché ou sur une artère de la ville. Les *Baol Baol* sont également connus pour beaucoup voyager.

²⁴⁸ Mbodj Adama, « Quand le rap dérange ; menaces de mort contre des membres de BMG 44 », in *Le Soleil*, mercredi 13 septembre 2000.

²⁴⁹ *Le Soleil*, idem.

menaces de mort, dirigées à l'époque contre le rappeur *Bambino*, « *par des gens qui se disaient taalibés d'un marabout* ». Finalement, celui-ci avait renoncé à participer à la cassette. « *Il m'a dit qu'il ne pouvait plus tenir* », expliqua *Mister Kane*. En effet, *Bambino* a émigré quelque temps après, angoissé à l'idée d'une éventuelle mise à exécution des menaces.

2-2-2-3 La contestation concernant les institutions et les services publics

Etroitement liés au fonctionnement du système politique sénégalais, les services publics représentent l'une des cibles privilégiées des rappers. Incarnant volontiers le rôle de « voix des sans-voix », ceux-ci prennent toute la mesure du préjudice que peut constituer la défaillance de ces services pour la population, et s'emploient à décrire leur mauvais fonctionnement dans des textes de styles très divers. Un grand nombre d'entre eux dressent ainsi une longue liste de doléances, autant adressée au peuple qu'à la classe dirigeante ; selon le destinataire, le discours revêt tantôt des fonctions informative, voire cathartique, tantôt critique et revendicative.

La première que je citerai est la critique du système judiciaire :

« Laye, tant que t'auras pas revu le comportement de tes hommes de loi, la barque n'atteindra pas la rive ».

Simon, « Abdoulaye »

Cette citation, tirée du refrain d'« *Abdoulaye* », fait référence à l'expression « *suñu gal* » : « notre pirogue », et par extension « notre embarcation », dont serait tiré le nom « Sénégal ». « La rive » devient ici par conséquent le but à atteindre pour que le pays soit sauvé et puisse réussir. Parmi les plus virulents, *Simon* condamne ici la corruption qui sévit dans le milieu de la police et de la justice, et d'autres font de même ; les *Sen Kumpë* dans *Lu dëkk bi lacc*, les *BMG 44* dans « *Def si yaw* » : « *Où est la justice ? Où est la vérité ?* ». Dans un autre texte, les *BMG 44* déplorent également que la justice ne soit pas la même pour tous, qu'elle soit plus clémente à l'égard des nantis et des puissants du pays :

*« Blanc bonnet, bonnet blanc sur le banc des accusés, c'est toujours les mêmes qui paient
Coupables d'être pauvres donc faibles
La justice choisit son camp, le riche s'offre le pauvre*

*Joue les aveugles pour de l'oseille
 Devant les plaintes fait la sourde oreille
 Qui donne le plus possède les putes pour les juges c'est pareil
 C'est la monnaie pour des vacances au soleil
 Tandis que dans les cachots ton rêve fond comme du beurre au soleil
 Plante le schéma, décor dramatique entre planton et patron
 Le patron détourne des millions, falsifie les preuves, donne des dessous de table
 Et c'est le planton qui finit sa vie en prison.
 On prête serment, tue le jugement
 La loi se pervertit si le juge ment
 Lève la tête et dis-moi si je mens ».*

« Dègg Deugg », BMG 44.

Les groupes *Rap'adio* et *CBV*²⁵⁰ dénoncent quant à eux avec cynisme le système pénitentiaire du pays. « *Paketasse* », dans le premier album de « *Rap'Adio* » intitulé « *Ku weet xam sa bop* »²⁵¹, est un texte entièrement dédié à la vie en prison. Les conditions de détention sont indignes, et les droits de l'homme y sont outrageusement bafoués. La faim, la violence et la drogue sont le lot quotidien des prisonniers :

*« (...) Les caïds ont alors commencé à vouloir me faire peur,
 Chaque jour que Dieu faisait j'avais l'impression de me rapprocher de la folie
 Il ne peut pas y avoir pire que ces sniffeurs de colle, malades à force de vapeurs inhalées et qui tentent de me menacer » (...) Regarde, pour vivre ici faut pas avoir peur des coups de couteau à force de cohabiter avec la mort
 (...) »²⁵².*

Le texte, présenté sous la forme d'une émission de radio, met en scène un journaliste interviewant quelques détenus incarcérés dans la prison de *Reubeuss*, surnommée « les 100 m² ». Celui-ci, qui prend une forme quasiment ethnographique, vise à donner la parole à des prisonniers fictifs, en les laissant s'exprimer librement sur la nature du délit pour lequel ils ont été enfermés, sur leurs conditions de détention ainsi que sur leurs perspectives d'avenir. Ces cas sont censés composer un échantillon représentatif, qui constitue une

²⁵⁰ CBV : « Coups et blessures volontaires ». Nom d'un groupe de rap, tiré de l'expérience de l'un d'entre leurs membres, « Gugu ». Celui-ci fut incarcéré selon l'article 168 du code pénal. Par la suite, le groupe fit de la corruption des policiers et des mauvais traitements réservés aux prisonniers leur cheval de bataille. Citons en exemple deux titres : « Corruption », dans la compilation « Yes » ; et « Article 168 », dans celle « D. Kill Rap ».

²⁵¹ « *Ku weet xam sa bop* » : « celui qui est seul apprend à se connaître ». Nom donné au premier album de *Rap'Adio* sorti en 98.

²⁵² « *Paketasse* » : texte traduit du wolof par *Keyti*.

tentative de la part des rappers pour brosser un tableau le plus fidèle possible de la situation réelle. Chacun des membres de *Rap'Adio* incarne un personnage différent. Iba de *Rap'Adio* joue le rôle d'un revendeur de drogue issu de la banlieue de Dakar :

« Ils m'ont eu au niveau de la police des Parcelles Assainies²⁵³ alors que je dealais. J'avais sur moi une grande quantité d'herbe. Il faisait alors nuit et j'ai cherché à leur résister. Je me suis battu contre eux mais les flics ont tôt fait de me maîtriser. Après m'avoir tabassé, ils me passèrent les menottes. Déjà en garde à vue, je n'arrivais pas à supporter d'être enfermé. Ils m'ont alors transféré aux 100 m²».

Mais lorsque vient le tour du deuxième détenu interviewé, incarné par *Daddy Bibson*, on se rend rapidement compte que bon nombre d'innocents séjournent dans cette prison, tellement les enquêtes policières sont, selon les auteurs, expéditives et peu scrupuleuses :

« C'était un vendredi pendant le mois de Ramadan. J'attendais paisiblement le car afin de rentrer à Ngor couper mon jeûne. Des agresseurs m'ont surpris et j'ai reçu des coups de machette. Ils me blessèrent ; je ne savais plus où j'étais. Je perdis connaissance et ils en profitèrent pour me prendre mon argent, les quelques bijoux que je portais, ainsi que mon calepin. Une fois revenu à moi-même, je rentrai tant bien que mal chez moi et le vieux m'engueula. Dix jours plus tard, des hommes de loi sont venus me chercher pour me mettre en prison. Des gendarmes qui me disaient que j'avais volé, car ils avaient retrouvé ma carte d'identité et mon calepin sur les lieux du vol. Je tentais de leur dire qu'ils se trompaient et de leur expliquer, mais ils répondirent « ta gueule, t'as rien à expliquer connard ». Ils me mirent les menottes et m'emmenèrent au poste, quelques jours plus tard j'étais déféré au parquet. Une fois aux 100 m², j'ai perdu le contact avec toute ma famille ».

Nous voyons que dans le premier cas, la personne est évidemment coupable, tandis que la deuxième est victime d'une erreur judiciaire ; cette erreur est d'ailleurs tellement grossière que l'on comprend aisément que les auteurs de ce texte souhaitent mettre en cause la police. Ceci sous-entend de façon explicite qu'un simple citoyen peut être pris à partie par la police à tout moment et sans raison valable, ou bien par pure méprise comme c'est le cas ici. Le système judiciaire est ainsi marqué par une grande partialité, et un caractère impitoyable. La suite des interviews va confirmer cette première impression, alors que les deux détenus se mettent à décrire leurs conditions de détention :

²⁵³ « Les Parcelles Assainies » est le nom donné à une zone très étendue, en bordure de Dakar et proche de l'océan. Celle-ci est répartie en plusieurs unités, et « Polices parcelles » est l'unité 22.

« Les caïds ont alors commencé à vouloir me faire peur. Chaque jour que Dieu faisait j'avais l'impression de me rapprocher de la folie. Il ne peut pas y avoir plus « dérangés » que ces sniffeurs de colle, malades à force de vapeurs inhalées et qui tentent de me menacer. N'aurais-je été courageux, j'aurais tout le temps vécu dans la peur, ce qui est le cas de certains qui n'en trouvent plus en eux, la prison est un endroit surprenant. Chaque matin, c'est un combat que tu livres avec la faim alors qu'il n'y a rien à manger que le « diahan ». Et tu es forcé de le manger, tu n'as pas un autre choix malgré le fait que la bouffe te donne des nausées. En plus, il est impossible d'être lucide dans les cellules à cause des dealers qui t'enfument. Ils tirent de grandes bouffées, laissent s'échapper la fumée et aux quatre coins, tout le monde plane ».

Quant au deuxième détenu, celui qui a été enfermé par erreur :

« Regarde, pour vivre ici, faut pas avoir peur des coups de couteau à force de cohabiter avec la mort. Notre vie ici c'est de faire du sport, se faire des muscles, apprendre à être violent pour ne plus avoir peur ».

Le verdict est sans appel : la prison au Sénégal est un lieu de perdition, dans lequel le moindre petit délinquant peut être amené à devenir un véritable fauve sanguinaire, par simple instinct de survie. Ainsi, s'il était difficile de cerner les intentions de *Rap'Adio* au début de la chanson, il devient au fur et à mesure de plus en plus évident que les principaux coupables désignés ne sont pas les détenus eux-mêmes mais les policiers et le système carcéral dans son ensemble. Si l'on en croit les déclarations que j'ai souvent entendues au cours de ma présence sur le terrain, la plupart des jeunes, et plus largement des citoyens dakarois s'accordent pour dire que la justice de leur pays manque cruellement d'équité et de respect de la dignité humaine. Selon l'opinion publique, elle est rendue de façon expéditive et sans grande conscience professionnelle, ce qui fait d'elle un organe du pouvoir à la fois craint et méprisé.

Sans pour autant défendre les délinquants, Iba et Bibson informent leur auditoire sur le fait que la cruauté de la vie en prison peut provoquer l'effet inverse de celui escompté. Désabusés, remplis de haine, bon nombre de détenus deviendront bien plus dangereux qu'ils ne l'étaient au moment de leur arrestation :

« Je n'ai plus rien à perdre car la prison a détruit ma vie. Une fois dehors, j'aurai mon secteur pour opérer et j'y sèmerai la terreur. J'attendrai que le soleil se couche pour prendre ma machette que je mettrai dans un sac, et quand il fera plus sombre je parcourrai la ville à la recherche d'argent et

d'or. A ceux qui croiseront mon chemin, je sortirai mon couteau, et si toutefois, y'en a qui résistent, je les poignarderai, prendrai ce qu'ils ont après m'être assuré qu'ils sont bien morts. Quand les flics m'arrêteront à nouveau, et qu'ils me ramèneront chez moi à la prison, je recommencerai à jouer au plus menaçant et à celui qui n'hésite pas à tuer ; car je n'ai plus peur de la vie en prison ».

Simon dénonce pour sa part la corruption des policiers, dont les abus sont imputés au président de la République :

*« Tes ministres, députés et maires sont à l'aise, tranquilles tandis que la situation de ton pays empire.
Après notre « putain » de système éducatif, laisse-moi te parler des soi-disant poulets qui se prétendent policiers.
Ils ne font que fumer du shit, donner des coups de matraque, escroquer les taximen et bien sûr s'occuper de nos cartes d'identités...
Sans oublier de coucher avec des putes, se saouler et enregistrer les plaintes des tontons et des tatas
Des illettrés inefficaces, serviabes que pendant leurs rondes et pour nous pourrir la vie.
J'ai encore plus la rage contre eux quand je pense à ces flics qui ont violé miss Marème,
Où lorsqu'on me montre un dealer de drogue qui se fait ravitailler par un flic sans gêne.
C'est normal, quand je pense que leurs recrues sont d'anciens bandits, anciens fumeurs de shit à la limite de la folie
Qui deviennent GMI, forces du désordre, maniaques pour tout ce qui est de donner des ordres.
Puissent-ils, ces lyrics, fracasser ta porte !! (Maître Wade). »*

Simon, « Abdoulaye ».

Enfin, *Maktar le Cagoulard*, ancien membre du *Wa BMG 44* qui a rejoint le *Rap'adio* sur l'album intitulé « *Soldaruu mbed* » (« le soldat de la rue »), évoque quant à lui une armée qui fabrique de futurs délinquants dans « *Life in the jungle* ». Ainsi, d'une manière plus générale, les rappers s'indignent contre l'omniprésence de la corruption au sein des institutions de l'Etat, à tous les niveaux hiérarchiques.

Le système de santé, éminemment défaillant et peu accessible aux plus démunis, fait également l'objet de vives critiques. *Abass Abass*, dans son album « *Zibi Zibi Zaba* », réalise un portrait au vitriol du système de soins sénégalais, et des hôpitaux en particulier. Suivant le principe qui lui est cher de scénariser ses morceaux (« *story telling* »), il se décrit lui-même dans diverses situations virtuelles mais réalistes, dans lesquelles il se retrouve à

l'hôpital de Dakar. Les médecins y sont incompetents, et les infrastructures totalement insuffisantes, inaptes à recevoir les malades dans des conditions décentes. Sa conclusion est sans détour :

« Dans la vie yo, y'a des hauts, y'a des bas yo ! Mais pire que Karda²⁵⁴, non j'connais pas ! »

Surtout, les *Rap'Adio* rappelle que ce système est profondément inégalitaire :

*« La richesse ferait bien de venir plus tôt que prévu et qu'elle soit légale
Dieu fasse aussi que je ne tombe pas malade d'ici à ce qu'elle vienne.
Car il m'arrive de tomber malade sans même avoir de quoi me payer le
ticket pour me faire soigner là-bas
A l'hôpital Gaspard Camara ».*

« Dund Gu dè gën », Rap'adio.

Un autre sujet de dénonciation est le système éducatif sénégalais. Dans la ville de Thiaroye, *BMG 44* remporte un succès très significatif auprès des jeunes ; Les rappers de *BMG 44* occupent une importance particulière dans le paysage du rap *hardcore* au Sénégal, ils en sont une sorte de symbole aux yeux des jeunes Dakarois et sont érigés au rang de véritables héros par les jeunes de Thiaroye et des environs. Leur position sociale et culturelle s'avère relativement atypique dans le contexte de cette ville réputée pour être particulièrement misérable et dangereuse. A l'exception de Manou/*Lyrical tieddo*, tous sont natifs de la ville et ont grandi ici. Ils sont, pour reprendre l'expression locale, des « *boys Thiaroye* ». Mbaye, Omar ou *Maktar le cagoulard* ont été élevés dans des quartiers éminemment défavorisés, dénués d'infrastructures, défiant toute règle en matière d'urbanisme ou d'hygiène. Dans de telles conditions, une infime minorité d'enfants poursuivent leur scolarité au-delà du primaire ou au mieux, des premières années de collège. Beaucoup d'entre eux se tournent progressivement vers les trafics en tout genre et sombrent dans la délinquance.

Au sein du groupe, les parcours sont très différents : l'un deux, Manou, a suivi des études jusqu'à deux ans après le bac, en sciences économiques. Un deuxième (Omar) est allé jusqu'au baccalauréat et fait depuis preuve d'un autodidactisme fervent ; tandis que seul le troisième semble un peu moins enclin à s'adonner à la lecture, mais n'en a pas moins la passion de l'écriture, qu'il met en pratique dans ses textes de rap. Seul Manou disais-je n'est

²⁵⁴ « Karda » : « Dakar » en verlan.

pas originaire de cette ville, et a certainement été davantage encouragé à poursuivre ses études, a évolué dans un cadre familial plus propice à la réussite scolaire. Ce contraste explique peut-être l'importance que ceux-ci accordent à l'éducation et à l'instruction en général.

Dans un entretien réalisé dans sa maison entre Août et Septembre 2001, Manou insiste longuement sur ce point quand j'en viens à lui demander quels sont selon lui les principaux problèmes que rencontre la ville de Thiaroye et plus largement le département de Pikine :

« Maintenant, un des plus gros problèmes, social, c'est qu'ils ont construit sans pour autant penser à ce qui pouvait servir d'élévation à l'être humain quoi ; c'est à dire, par exemple, il y a un seul lycée pour Pikine. Pas pour le département, mais la ville de Pikine... et Thiaroye, et Yëmbël quoi, c'est le lycée Limamu Laye. Sinon, tu vois, y'a d'autres p'tits... c'est même pas des lycées, ça s'arrête à la troisième quoi. Donc c'est insuffisant »²⁵⁵.

Ce manque d'infrastructures scolaires est l'une des raisons principales qui expliquent l'abandon du système scolaire de la plupart des jeunes, explique Manou. Les longues distances à parcourir, les coûts occasionnés par une scolarisation prolongée et le manque de débouchés au terme de tant d'efforts conduisent la plupart des adolescents à tout bonnement renoncer à persévérer jusqu'au baccalauréat. Pour illustrer ses propos, Manou me décrit la vie « type » que peut mener un jeune issu de ces villes excentrées :

« Donc sinon, t'as ton BFM, c'est à dire que tu passes de la troisième en seconde, t'es obligé d'aller en ville quoi. Et moi, je dis déjà, c'est un désavantage quoi. Parce que t'es obligé de te réveiller à cinq heures et demi, euh... pour entrer en cours à huit heures. Celui qui est en ville, il se réveille peut-être à sept heures. Je trouve que ce décalage, côté récupération, ça se paie à la fin de l'année quoi. Tu vois ? Tu descends à 17 heures, t'es chez toi vers le coup de 21H, t'es déjà claqué quoi, tu penses à manger, à te coucher (...) tu t'habitues à faire 5-6 kms, et après tu dois en faire 15 subitement, tu vois ? Ca devient dur »²⁵⁶.

Ce lot de contraintes quotidiennes fonctionne en outre comme un engrenage. Si l'aîné rencontre autant de difficultés, et inflige trop de sacrifices à la famille sur le plan financier, ses petits frères et soeurs auront d'autant moins de chances de poursuivre leurs études jusqu'au secondaire.

²⁵⁵ Entretien avec Manou de BMG 44 chez lui à Thiaroye, le 24 Août 2001 et le 12 Septembre 2001.p.6.

²⁵⁶ Idem, p.6.

« (...) C'est une chaîne quoi. Tu as ton aîné qui va jusqu'en troisième, qui est obligé d'aller en ville pour faire le lycée, s'il n'a pas de place au lycée Limamu Laye. Ce qui se passe, c'est qu'au bout... il doit faire seconde, première, terminale quoi. Ce qui se passe, c'est qu'au bout de ces trois ans, surtout si ça suit pas trop, des fois, y'en a qui abandonnent quoi, par manque de moyens. Donc ça se répercute sur les plus petits. Parce que des fois les parents ils se découragent, ils se disent : de toute façon, je n'aurai jamais les moyens pour qu'ils fassent de hautes études quoi, donc, si j'ai pas les moyens, autant les mettre dans un métier très tôt quoi »²⁵⁷.

Simon, dans un texte sur lequel je reviendrai à propos de la critique du contenu des enseignements en troisième partie, conclut ainsi dans son refrain :

« Abdoulaye, tant que tu n'auras pas mis de l'ordre dans ton système éducatif, le pays n'ira pas de l'avant »

Simon, « Abdoulaye ».

Enfin, les rappeurs, s'ils accordent une importance toute particulière au local, prêtent également un grand intérêt aux problèmes géopolitiques, et aux grandes décisions relevant de la politique internationale.

2-2-2-4 La contestation concernant les politiques internationales

La critique des acteurs de la politique internationale est d'une intensité très inégale, certains groupes en faisant l'un de leurs thèmes de prédilection tandis que d'autres ne sont pas loin de l'occulter. En outre, il existe un fossé assez considérable entre ceux qui en parlent de façon très précise, témoignant ainsi de leur connaissance approfondie des problèmes géopolitiques et de l'actualité internationale, et ceux qui s'emploient à la dénoncer d'une façon qui reste très générale. Dans ce cas, les cibles les plus récurrentes sont certainement le FMI, la Banque Mondiale, La Banque de France ou les gouvernements des puissances occidentales, à commencer par la France et les Etats-Unis. Parmi ceux en revanche qui maîtrisent davantage le sujet comptent par exemple *Didier Awadi*, *Gunman Xouman*, *Keyti* ou *Omzo*.

²⁵⁷ Ibid., p.7.

Concernant la justice sur le plan international, qui se révèle aussi bien abusive que partielle, Didier Awadi parle d'une « justice à deux vitesses », antagoniste avec l'exercice d'un véritable système démocratique :

*« (...) Pour Nixon, pour Bush, pour Clinton c'est devenu moral
Mais pour Saddam, Milosevic ou Pinochet là c'est immoral.
Je ne juge pas, je ne dis pas que ces hommes, ce sont des Saints
Mais je n'accepte pas de formater CNN, ABC c'est malsain
J'accuse les USA de se prendre pour les gendarmes du monde (...)
C'est pour ça que j'accuse Giscard d'être un complice de Bokasa
Bokasa paye sa dette, Giscard est libre et pourquoi ça ? »*

« J'accuse », Didier Awadi, *PBS*.

Un autre thème méritant d'être inclu dans la dénonciation des politiques internationales est celui du massacre du camp de Thiaroye en 1944. Cet événement, qui a fait l'objet d'une abondante littérature et d'un film signé par Ousmane Sembène intitulé « Le camp de Thiaroye », est également considéré comme fondamental car hautement symbolique aux yeux des rappers, et *a fortiori* ceux qui résident dans cette ville. Ainsi, les *Wa BMG 44*, outre leur activité liée au rap, se sont fondés en association pour demander réparation à l'Etat français des torts qui ont été causés. Leur nom de groupe est lui-même choisi en fonction de cette date qu'ils considèrent comme emblématique des préjudices causés par la colonisation, et des mauvais traitements humains auxquels celle-ci est associée.

Je ne m'étendrai pas davantage sur le sujet de la critique des politiques internationales, même si celui-ci s'avère significatif par la récurrence des références qui lui sont faites dans les textes ; en effet, comme je l'ai remarqué, la plupart d'entre eux adoptent le même registre, les mêmes expressions et ciblent les mêmes institutions, que j'ai citées à l'instant. Néanmoins, je choisis de reproduire un texte d'Awadi dans son intégralité, parce qu'il se révèle particulièrement riche en références, mais aussi parce qu'il est l'un des textes les plus écoutés par les jeunes Sénégalais sur ce sujet²⁵⁸.

²⁵⁸ Je conseille aussi de se reporter aux textes des BMG 44, reproduits dans les annexes, volume 3.

Positive Black Soul

J'accuse, extrait de la cassette « Da millenium ».

(Envoie la basse)

J'accuse...

*J'accuse les USA de complot contre l'humanité
De non-respect des résolutions du Conseil de sécurité
J'accuse l'Amérique d'ingérence dans les affaires privées
Quand ils vont en Somalie, où est le respect de la dignité ?
Moi j'étais très content de voir les Somaliens les jeter.
On devrait juger Truman pour crime contre l'humanité
Comment peut-on oublier si vite de telles atrocités ?
Hiroshima, Nagasaki, les séquelles sont toujours là ancrées
J'accuse Georges Bush d'être un véritable boucher
Jeter (?) des armes chimiques sur Bagdad où est donc la moralité ?
Tribunal pénal international fils laisse-moi rire
Instrument de propagande pour une politique du pire
Pour Nixon, pour Bush, pour Clinton c'est devenu moral
Mais pour Saddam Milosevic ou Pinochet là c'est immoral
Je ne juge pas, je ne dis pas que ces hommes c'est des saints
Mais je n'accepte pas de formater CNN, ABC c'est malsain
J'accuse les USA de se prendre pour les gendarmes du monde
Arrêter Noriega président d'une République c'est immonde
Et je somme l'Amérique de reconsidérer la peine africaine
Regardez votre peuple votre pays vos esclaves vos voix et ma haine
J'continue
J'accuse aussi la France de crime contre l'humanité
Trop de morts en Centrafrique, je ne pourrai pas les oublier, vous oublier
Un peu trop vite, tous les tirailleurs sénégalais
De force enrôlés, déportés, aujourd'hui expulsés
Ils sont venus, ils se sont battus, ils ont vaincu
Votre pays détruit, ils sont revenus, ils ont reconstruit
Aujourd'hui, quand j'entends parler de la dette africaine
Vous ne pouvez pas vous imaginer à quel point est grande ma peine
D'ailleurs, aujourd'hui, on commence à rembourser la dette juive
Je crois qu'il s'rait grand temps que la dette africaine suive !
Car si l'on parle de six millions de Juifs, c'est vingt millions de Noirs
Tu parles de la fortune juive, je parle des trésors des Noirs.
J'accuse aussi la France d'irresponsabilité devant l'Histoire.
Trop de coups d'état en Afrique sont commandités par un homme noir
Aux Comores, au Dahomey, au Congo, au Rwanda
Je m'arrête là, mais la France fait trop de dégâts
C'est pour ça que j'accuse Giscard d'être un complice de Bokassa*

*Bokassa paye sa dette, Giscard est libre et pourquoi ça ?
Je dis que la France est très ingrate quand elle parle de visa
Quand nos pères sont partis mourir pour elle y'avait pas de visas
Maintenant j'accuse la France d'être partielle quant' à la Libye
L'attentat du DC10 et la bande à ... on a des alibis
On tape sur les pauvres, on tape sur la Libye
Comme les USA ont tué les enfants et la famille de Kadafi
Maintenant j'accuse l'Afrique d'irresponsabilité chronique
Nos présidents, nos dirigeants d'être égoïstes et cyniques
Ils veulent du pouvoir, encore du pouvoir, tout le pouvoir
Mais il faut pouvoir promettre des choses sans le pouvoir
Ils ont vendu l'Afrique, ses richesses et mêmes ses cases
Ca signe des bails, des accords
Quand tu vas dans une banque, si elle est bien, c'est qu'elle est étrangère
Tu te crois indépendant, rêve ! C'est le colon qui gère (qui gère)
Gère même la monnaie dans les coffres de la Banque de France
Gère même notre or dans les coffres de la Banque de France
Voilà pourquoi on évalue, voilà pourquoi moi j'évalue
Mes chances à zéro, je me libère et j'évalue
J'accuse maintenant les jeunes Africains, donc vous m'avez compris ?
Ouais, d'être des fous, des naïfs et de n'avoir rien du tout compris
Tant qu'on s'ra là à dormir et rêver de sortir du pays
On laissera la place aux coopérants, ou même aux colons qui pillent
J'accuse maintenant les présidents africains d'être des fachos des faillots
A la solde de l'Occident, des collabos
Ceux qui veulent pas de l'indépendance, ceux qui ne veulent pas de l'unité
Je me demande encore tous les jours comment me sortir de ce merdier
J'accuse les pays membres du Conseil de Sécurité
D'avoir semé la zizanie dans nos pays sous-développés
Comme des pyromanes, ils vendent des armes,
Ils vendent la mort, ils vendent le génocide
Ensuite on vient les condamner
J'accuse la Belgique d'avoir tué Lumumba
Comme des chiens on nous abat.
Leader indépendant, non le colon il n'en veut pas
Il va envoyer son frère le descendre comme pour Sankara
Je continuerais bien à les accuser encore pendant des heures
Mais c'est pas ça qui changerait quoi que ce soit à leurs erreurs
Qu'on puisse éveiller les consciences, provoquer des réflexions
Histoire que toi et moi ensemble on trouve des solutions
Ce texte est donc un ,requiem contre toute l'humanité
Ce texte est donc la plainte d'un prolétaire qui est exploité
Ce texte est écrit avec le sang des opprimés
Ce texte est gravé sur la pierre tombale d'un opprimé
C'est consigné, j'arrête ici ma plaidoirie
Mais ici même dans cette salle, je vois encore la hyène qui rit
La hyène qui rit, Awadi
C'est ton système que j'accuse
Ce système qui malheureusement m'implique
C'est toi, c'est moi, c'est nous que j'accuse
J'accuse...*

