

III

LA CONSTRUCTION D'UNE CULTURE POPULAIRE URBAINE

Pistol asks the disguised Henry V:
“Discuss unto me; art thou officer?
Or art thou base, common and popular?”

(Shakespeare, *Henry V*, Acte IV scène 1).
Cité par Karin Barber dans son introduction à *Readings in African Popular Culture* (1997).

Karin Barber aborde la question des cultures populaires sous l'angle d'une discussion perpétuelle, d'un entrecroisement de celles-ci avec les *cultures savantes* d'une part, et les *cultures bourgeoises* (ou d'*élites*) d'autre part. Selon sa propre analyse, un processus d'emprunts se met en place, et il serait erroné de croire que les cultures coexistent les unes avec les autres à la manière d'*isolats culturels* refusant tout dialogue et toute influence mutuelle. Aussi est-il intéressant d'observer que le rap s'est implanté au Sénégal de façon quelque peu inattendue puisqu'il provient des ghettos noirs américains, est importé dans le pays par les classes aisées et cultivées avant de faire l'objet d'une réappropriation par les plus défavorisés des jeunes Sénégalais. A l'inverse, Michel Agier rapporte que le premier carnaval de Bahia (datant de 1884) était une « *fête d'allure très européenne et bourgeoise* », au même titre que celui de Rio. Il fut introduit pour faire disparaître l'*entrudo* (une fête de carême entrant, d'origine portugaise), « *considéré comme excessivement grossier, violent et barbare* »²⁵⁹ (Agier, 2000 : 29). Le carnaval était conçu pour les Blancs et pour la classe moyenne, et ce n'est que dans les années cinquante que « *le carnaval commença à devenir une fête vraiment massive et populaire* ». Ce dernier exemple correspond d'ailleurs à ce que mentionne Karin Barber dans son introduction à *Readings in African Popular Culture* (1997). Ce sont souvent les cultures d'*en haut* qui finissent par être récupérées par le peuple pour en faire un usage qui lui est propre ; notons que le sens de *récupération* appartient ici au champ des arts populaires, du *bricolage* (Bastide, Agier), et non pas à celui du politique.

La notion de *culture populaire* peut ainsi prêter à de multiples interprétations, mais j'ai choisi de l'utiliser car elle me paraît être la mieux appropriée à décrire le mouvement rap au Sénégal : en effet, si l'on considère comme David B. Coplan (1985) que ce qui est *populaire* signifie « *né de la communauté au service de laquelle il est, constituant organique indispensable à la vie et aux préoccupations des gens (...) qui le produisent et le soutiennent* » (Coplan, 1992), alors le rap dakarois correspond à la définition d'une *culture populaire* ; il est produit par la population à destination de la

²⁵⁹ L'auteur cite ici Fry Peter, Carrara Sergio, Martins-Costa Ana Luiza, « Negros e Brancos no Carnaval da Velha Republica » in *Escravidao e invencao da liberdade : Estudos sobre o negro no Brasil* (Reis Joao José ed.), Sao Paulo, Brasiliense, 1988 : 232-263.

même population. La seule objection qui pourrait être apportée est liée au niveau d'instruction souvent supérieur à la moyenne des rappeurs dans ce pays particulier. Et contrairement à ce qu'observe David Coplan dans les ghettos de Johannesburg, il n'est pas associé à la lutte des *classes sociales* dont il retrace l'affirmation à travers les expressions artistiques des citadins noirs d'Afrique du Sud. Mais le rap n'en reste pas moins l'expression *de tous pour tous*. Et il est certainement la seule au Sénégal aujourd'hui.

La notion de bricolage

Michel Agier rappelle quelques-unes des différentes significations que la notion de *bricolage* peut revêtir selon les auteurs qui l'emploient, avant de s'en servir lui-même à propos du carnaval. Celle-ci est intéressante sur un plan heuristique quand il s'agit d'analyser par quelles dynamiques les cultures populaires (surtout celles urbaines, remarque Agier, les conflits d'identité y étant plus sensibles qu'en milieu rural) sont traversées, lors de leur émergence, mais aussi dans le cadre de leur évolution ou de leur perpétuation / transformation.

Or, comme c'est le cas pour le carnaval, le rap se caractérise par un jeu incessant dans lequel interviennent le *bricolage* d'une part, et la *mémoire* d'autre part. Reprenant le travail des structuralistes²⁶⁰, pour ensuite le reconsidérer, Roger Bastide puis Michel Agier mettent en relation ces deux notions lorsqu'ils analysent les processus de création en œuvre (notion de culture *in progress*) dans la construction de cultures populaires, *a fortiori* celles porteuses d'une forte dimension identitaire. Dans les premiers chapitres de cette troisième partie consacrée à l'étude du rap au Sénégal en tant que culture populaire urbaine, nous observerons selon quels systèmes de référence les rappeurs font appel à la mémoire collective, ou plutôt à une mémoire collective *particulière* qu'ils composent de toutes pièces à partir d'éléments diffus préexistants et réinterprétés. Or, une culture existe non pas comme une entité homogène mais comme un conglomerat d'éléments divers qui font sens, non seulement à travers ce que chacun d'entre eux représente isolément, mais aussi et surtout par la nature de la relation qu'ils entretiennent les uns avec les autres.

²⁶⁰ Et notamment les travaux de Claude Lévi-Strauss.

Le *bricolage*, dit Roger Bastide cité ici par Michel Agier, « opère comme un replâtrage, comblant *les trous de la mémoire* » :

« L'homme est à la fois répétition et création... Toute sociologie de l'imaginaire doit prendre en compte les deux types de l'imaginaire : l'imagination reproductrice comme l'imagination créatrice, pour saisir le jeu qui se joue entre elles ou, si l'on préfère employer les expressions de Halbwachs et de Levi-Strauss, entre les processus de la mémoire collective et ceux du bricolage, la mémoire collective appelant nécessairement le bricolage et réciproquement »²⁶¹.

Longtemps, les détracteurs du rap sénégalais lui ont reproché de ne se limiter qu'au plagiat du rap occidental, et surtout américain. Tout, dans le choix des *samples* jusqu'aux tenues vestimentaires était là pour rappeler la référence suprême, le modèle à suivre du rap issu des Etats-Unis. Les jeunes Dakarais, abreuvés de sons et de « clips » venus d'Outre-atlantique par le biais de la radio ou la télévision, concevaient difficilement qu'ils puissent un jour se détacher du style puissant et spectaculaire en même temps que séduisant et charnel de leurs homologues des ghettos noirs de New-York ou de Chicago. Le seul objectif pour eux était de leur ressembler, à défaut de pouvoir prétendre les égaier, car empreints de fatalisme : trop peu de moyens, peu de studios et pas de producteurs suffisamment téméraires pour s'investir dans la commercialisation exclusive de la musique rap sur le marché de Sandaga²⁶². Talla Diagne²⁶³ accepte de produire les principaux groupes, certes, mais il le sait pertinemment, c'est le *mbalax* qui lui permet de s'enrichir et lui assure la possibilité de prendre quelques risques avec d'autres musiques moins solvables.

Ce n'est ainsi qu'après une période d'éclosion et de lente maturation que le rap, las de chercher à être « identique à », a entrepris de trouver son « identité » propre. Le regain de fierté que nous évoquions dans le chapitre précédent permet enfin aux rappers de s'émanciper de tous les modèles qui les ont jusqu'alors façonnés, sans leur laisser l'opportunité réelle de s'exprimer par eux-mêmes. Ces modèles, les rappers se rendent

²⁶¹ Michel Agier (2000) cite Roger Bastide, « Mémoire collective et sociologie du bricolage », *l'Année sociologique* (Paris), vol.21, 1970 : 65-108, reproduit in *Bastidiana*, n°7-8, Juillet-Décembre 1994 : 217.

²⁶² Le marché de Sandaga, sur lequel les Mourides ont pratiquement la main mise, est le principal marché de Dakar et c'est de cet endroit que commencent toutes les ventes de cassettes, ensuite élargies à la banlieue et à toutes les régions du Sénégal.

²⁶³ Talla Diagne est le producteur le plus important au Sénégal. Il produit l'essentiel des cassettes de *mbalax*, rap, folk, zouk, reggae ou salsa, toutes les musiques enregistrées dans le pays. Les autres se placent loin derrière (seul Youssou N'Dour fait exception), et sont peu nombreux. Beaucoup d'artistes également ont recours à l'autoproduction.

compte qu'il convient de les mettre partiellement à distance, ou plutôt de s'autoriser à les intégrer librement dans une création qui leur soit propre. Bernard Müller (2000) parle de « *coexistence de registres et de styles différents* » à l'intérieur d'une même « pratique performative »²⁶⁴, et de leur harmonisation dans le processus de création puis dans la représentation qui sont en œuvre. Les styles, loin de s'exclure les uns les autres, cohabitent d'une manière dynamique et participent à l'émergence d'une œuvre originale (Coplan, 1985). A l'instar du vécu propre à chaque personne, qui s'organise en un agencement d'évènements et de souvenirs uniques, le type d'œuvres dont nous parlons (et ne parlons-nous pas finalement de toutes les œuvres ?) est un collage de morceaux référentiels et c'est leur ordonnancement, le rapport qu'ils entretiennent les uns avec les autres qui fait l'originalité du résultat produit. En outre, ce qui est produit ne l'est que provisoirement, puisque c'est d'une réalité mouvante qu'il s'agit, reproduite et jamais identique à la fois.

Ainsi en est-il de tout style artistique, mais en ce qui concerne le rap, cette « manière de faire » (De Certeau) est érigée en principe. Le rap procède depuis ses débuts à des collages incessants et toujours plus audacieux, il est un exemple éloquent de cette culture du bricolage dont parle Roger Bastide, et qui intéresse les études portant sur les villes africaines actuelles. Loin de l'uniformisation de la culture dont nous parlent sans cesse « les prophètes de la mondialisation » (Müller, 2000), je postule au contraire, dans le sillage des études sur les pratiques performatives de l'Afrique contemporaine, une démultiplication des styles et des formes culturelles, le rap sénégalais reflétant cette tendance de façon éminemment intéressante.

Une pratique sociale totale ?

Par ailleurs, il constitue une pratique performative englobant tous les aspects de la vie sociale ou spirituelle, il réalise un véritable décloisonnement des domaines qui font le quotidien des citoyens sénégalais : le rap s'intéresse à la sphère publique au sein de laquelle la vie politique occupe une place essentielle, mais également à l'économie, à la religion ou aux mœurs de leurs concitoyens. Les différents modes de vie et de pensée sont interrogés de façon vive et précise, et n'échappent pas au jugement parfois pugnace des

²⁶⁴ « pratique spectaculaire » dit Bernard Müller, 2000.

rappeurs. Loin de se détourner de la culture dominante, ils s'emparent de celle-ci pour la soumettre à leur propre analyse, ils rediscutent les modalités et la légitimité de chacune de ses manifestations. Ainsi, ils ne prétendent pas s'inscrire en rupture avec les phénomènes culturels préexistants, mais souhaitent plutôt y apporter leur marque personnelle, qui peut conduire au rejet dans certains cas rares, mais revient le plus souvent à proposer un changement, ou à une re-validation selon les situations.

Chapitre 1 : Du global au local, des modes de connaissance alternatifs

1-1 La remise en question des modes d'enseignement scolaires.

Abdoulaye, les frérots sont davantage attirés par le fait de se lever tôt le matin « direction l'école »

Cela fait mal mais la faute revient à ces profs stupides, pédagogie nada

Un programme scolaire aussi propre que de la morve

Qui te pourrit l'esprit et qui le traîne comme une poubelle

Tu devrais avoir peur, toi qui dit que ton vœu le plus cher est que le Sénégal aille de l'avant.

Comment veux-tu que les élèves aiment l'école puisque ce qu'ils apprennent et ceux qui le leur apprennent les font vomir !

Comment veux-tu qu'il y ait des Cheikh Anta puisque tes maîtres et tes profs n'enseignent pas par vocation mais pour de l'argent ?

Rares sont ceux qui aiment enseigner, la plupart le font simplement pour ne pas être au chômage...

Ces propos, je les mets à la disposition de ton ministre de l'éducation.

Texte de Simon : « Abdoulaye ».

Cette critique très directe de l'enseignement dispensé dans les écoles publiques ne signifie pas pour autant un rejet de la culture et de l'instruction, bien au contraire. La plupart des rappeurs, au-delà de leur passé scolaire souvent prolongé jusqu'au secondaire, voire au supérieur, se montrent souvent curieux et enclins à s'informer, dans des domaines aussi variés que la politique locale et internationale, la religion, la musique, les problèmes économiques ou l'histoire. Dans ce dernier cas, il s'agit plus particulièrement de celle de l'Afrique, de l'Europe ou des Etats-Unis, continents avec lesquels ils entretiennent le plus de contacts dans leur vie de citoyens dakarois. L'autodidactie relaie l'éducation qu'ils ont reçue à l'école, avec une intensité variable selon la personnalité et le vécu du rappeur.

Parmi les plus remarquables en la matière, Omzo, qui rappe en solo, et réside dans l'un des endroits les plus pauvres de la banlieue de Dakar : derrière la mairie de Thiaroye, dans une zone dénommée Guinaw-Rails (« derrière les rails »), car à proximité de la voie ferrée. Accéder à sa maison relève quasiment du défi : on quitte la route goudronnée qui longe la mairie, à l'endroit où celle-ci est la plus encombrée

de cars rapides et de Ndiaga Ndiaye ; on parcourt des sentiers de sable avant de parvenir à une mosquée en béton brut, ce qui témoigne de sa construction relativement récente, ou d'un manque d'argent pour venir à bout de celle-ci. Puis on bifurque dans d'autres interminables ruelles recouvertes d'une épaisse couche de sable dans lequel on s'enfonce jusqu'aux chevilles ; elles sont jonchées de débris, de déchets de cuisine que les services publics ne laissent pas d'autre choix que de jeter à même le sol, sur la voie. Après quelques visites, je finis par me repérer et trouvai enfin la maison d'Omzo sans trop de difficultés.

Il s'agit d'une habitation du même acabit que l'extérieur que je viens de décrire, recouverte de terre battue et aménagée de façon très sommaire. En revanche, il y règne une atmosphère paisible, une organisation de la vie familiale qui se distingue par sa grande sérénité. Omzo dispose de la chambre du fond, longue, étroite, et meublée simplement d'un matelas, d'une vieille chaîne hifi et de disques gravés disposés sur une petite table en bois.

Il est difficile de connaître le véritable âge d'Omzo, tellement il rechigne à le dévoiler, en se dissimulant derrière ses rires. Entre 22 et 27 ans à l'époque, il est malaisé de statuer. Malgré de faibles moyens, il semble que la famille ait toujours attaché une grande importance à l'éducation et à l'accès au savoir, et ses parents l'ont encouragé, lui et ses frères, non seulement à poursuivre ses études le plus longtemps possible mais aussi à faire preuve de rigueur dans cet apprentissage. Doué d'un esprit vif et malicieux, Omzo est avant tout respecté par les autres rappers pour la profondeur de ses textes, teintés d'un certain mysticisme. Son aisance dans le maniement de la langue (autant en wolof qu'en français) lui permet d'avoir recours à un langage particulièrement métaphorique, qui s'apparente davantage au langage poétique qu'à celui de la rue. Il ne voit ainsi aucun paradoxe dans le fait d'attacher une importance égale à la culture savante ou populaire, proche ou lointaine. D'un côté, il se documente sur l'actualité économique et géopolitique mondiale ; de l'autre, il est plein d'érudition en ce qui concerne la théologie de l'islam ou la philosophie orale africaine. Il fait également preuve d'une grande curiosité à l'égard de tous les styles de musique, y compris ceux très peu écoutés par les jeunes Africains aujourd'hui, comme la musique lyrique occidentale ou le jazz par exemple. Ces musiques lui semblent très riches du point de vue de l'expressivité, et il s'emploie à les explorer afin de pouvoir ensuite les utiliser dans ses compositions personnelles.

Malgré cette tendance, *Gunman Xuman*, des *Pee Froiss*, déplore le manque d'exigence de certains artistes, parmi lesquels on compte des rappeurs. Faisant partie de l'arrière-garde ou *old school*, il lui semble que le rap n'évolue pas dans le bon sens, qu'il fait preuve d'une insuffisance croissante :

« A mon avis, oui, le hip-hop régresse (...). La culture hip-hop ça existe, il faut donc que ces rappeurs aient cette culture. En plus, il faut qu'ils aient une culture générale ».

Son opinion est à mon sens justifiée par le fait que *Xuman* appartient à la frange la plus instruite des rappeurs, mais également au fait que certains de ses homologues, davantage désireux de connaître un succès rapide que débattre des problèmes de fonds, se complaisent dans une certaine facilité, que combattent les rappeurs *hardcore* notamment, mais pas exclusivement. Lorsque je demande à Alassane Sarr, le manager de *Sen Kumpë*, s'il établit des corrélations entre l'éducation des jeunes et l'éveil d'un certain esprit critique, d'une prise de conscience de leur condition, la réponse lui semble évidente :

« La prise de conscience... L'essentiel c'est : il faut être instruit dans la vie, il faut étudier, il faut faire des recherches pour pouvoir expliquer les choses parce qu'on a des pensées propres. On ne peut pas interpréter sans une culture bien déterminée, savoir comment ça se passe. Je veux dire qu'il faut être informé. Il faut avoir un esprit critique sur la situation ; il faut aller à l'école. L'Africain doit aller à l'école. Il faut qu'il apprenne à connaître. Comme disait... il faut que les enfants aillent à l'école pour apprendre « à lier le bois au bois²⁶⁵ » (Alassane Sarr, 27 Mai 2000).

Selon lui, le drame est qu'il n'existe pratiquement plus d'alternatives entre une éducation calquée sur le modèle européen, notamment français, et l'absence d'éducation. Alors qu'il souhaiterait la perpétuation d'un mode d'éducation populaire de transmission orale, comme cela existait par le passé, aujourd'hui, et à plus forte raison en milieu urbain, ces formes d'apprentissage ont une nette tendance à disparaître :

« (...) Là aussi, il y a un problème majeur, il y a des gens qui sont là, on les appelle griots et dans la tradition à travers leurs ancêtres, à travers les contes... Parce que là-bas, au village, pendant la nuit... on invite tous

²⁶⁵ « Lier le bois au bois » est une expression tirée de l'ouvrage de Cheikh Ahmidou Kane, *L'Aventure Ambiguë*.

les enfants autour d'un feu et on leur explique des contes, on leur explique la vie, comment ça se passe ; je crois on leur dit vers 10-11h d'aller se coucher. Le lendemain, c'est la même chose. C'est une autre éducation qui est en train de se perdre ici au Sénégal parce que ça ne va plus, ça ne va plus ».

Sans se ranger derrière ce point de vue empreint de nostalgie, voire d'un certain conservatisme, la plupart des rappers prônent toutefois un accès plus large à l'enseignement, à des méthodes de transmission plus accessibles ainsi qu'un rééquilibrage entre « le savoir local » et « le savoir global », pour reprendre l'expression de Clifford Geertz (1986). Ils mettent par exemple l'accent sur l'importance de réhabiliter un enseignement en wolof, y compris au sein du système éducatif public. On note déjà quelques initiatives, mais elles restent encore marginales à l'heure actuelle. Alassane me parle de l'une d'entre elles :

« On a un professeur qui s'appelle S. Latyr Thiam, un professeur d'université qui veut apprendre aux jeunes, surtout aux petits enfants de sept ou huit ans, les mathématiques dans la langue nationale. Il est extraordinaire. Ce qui est extraordinaire, c'est que les maths en wolof, ça devient plus compréhensible ».

Corrélativement, il explique que le contenu des programmes est beaucoup trop largement inspiré de celui des programmes français, au point que l'histoire du pays et du continent ainsi que les savoirs locaux sont, soit tout bonnement passés sous silence, soit au mieux, abordés de façon anecdotique :

« On se limite, on se limite, alors qu'on a des philosophes qui méritent d'être soulignés comme Kocc Barma, qui est ici au Sénégal. Il est extraordinaire. On l'appelle même Wolof Ndiaye... mais c'est des problèmes qui ne finissent pas. Mais on ne le connaît pas à l'école. On ne dit pas Kocc Barma a dit, mais Kant a dit, Nietzsche a dit... On a des hommes qui ont réfléchi à une chose bien déterminée, et aussi on a des hommes responsables qui ont tiré de bonnes conclusions. Ils devraient être respectés comme les autres ».

Cette remarque est particulièrement récurrente chez les rappers. Il existe selon eux une grande urgence à réhabiliter la philosophie sénégalaise et plus largement africaine, pour que la jeunesse puisse se réconcilier avec sa propre histoire intellectuelle, et soit

invitée par la même occasion à adopter un regard critique à l'égard de l'enseignement qui lui est prodigué sur les bancs de l'école.

Peut-être est-ce justement parce qu'ils sont familiarisés avec l'école et les méthodes qu'elle applique que les rappers sont le plus en mesure de prendre des distances avec celles-ci, de porter un jugement sur elles ou simplement de les commenter. Les classes surchargées ne sont que très peu propices à la participation ou à l'éveil individuel des élèves, et seuls ceux qui peuvent suivre leur scolarité dans les meilleures conditions auront des chances de terminer leur cursus. Les autres finiront dans leur immense majorité par abandonner : soit que leur situation matérielle soit trop précaire, soit que le contexte familial devienne un obstacle à l'assiduité aux cours. Nombreux sont ceux qui doivent se mettre à travailler de bonne heure, parfois même avant la fin du primaire. Ils pourront ainsi contribuer aux besoins de la famille, aussi modestement soit-il. D'autres abandonnent à cause d'un simple manque de motivation, n'ayant personne dans leur entourage pour les encourager ou leur rappeler l'intérêt de poursuivre leurs études malgré les multiples obstacles. J'ai déjà abordé ce sujet en fin de seconde partie, lorsque Manou/BMG 44 expose les difficultés que rencontrent les banlieusards lorsqu'ils souhaitent poursuivre leurs études au lycée.

L'ensemble de ces facteurs génère un rejet progressif du système scolaire tel qu'il existe actuellement au Sénégal, et les rappers, comme de nombreux jeunes faisant preuve de curiosité intellectuelle, se tournent vers d'autres modes de connaissance et d'apprentissage. Ils ont recours à l'autodidactie que j'évoquais tout à l'heure. La démocratisation de la radio, puis celle de la télévision font qu'un maximum de gens accèdent désormais à l'information. Bien entendu, ceci pose la question cruciale de la qualité de celle qui est mise à la disposition du public par ces grands médias. Mais grâce à leur formation initiale, beaucoup d'entre eux critiquent volontiers le contenu des programmes, débattent du bien fondé de tel ou tel choix, de telle ou telle opinion. Leur esprit critique est souvent suffisamment aiguisé pour leur permettre de faire la part des choses. Dans un texte appelé « *Le bourreau est noir* », les *Positive Black Soul* soulignent d'ailleurs : « *Céder à la radio à la télé / C'est le slogan que tu entends / Mais j'observe, moi, j'analyse* ».

Rappelons en outre qu'un nombre croissant de foyers dispose des chaînes câblées, ce qui offre une ouverture accrue sur le monde. Par ailleurs, une proportion non négligeable de rappers est habituée à lire la presse, quotidienne ou hebdomadaire.

Beaucoup fréquentent des journalistes, lisent les éditoriaux et les principales rubriques des journaux nationaux. Enfin, et ce nouveau média ne doit en aucun cas être négligé, ils vont fréquemment sur internet et visitent les sites les plus divers : les sites musicaux et de *chat* bien entendu, mais aussi les sites des grands quotidiens français ou anglophones, des blogs d'actualité. Enfin, il n'est pas rare de voir les rappeurs constituer de véritables dossiers sur un thème précis, qui leur tient personnellement à cœur ou sur lequel ils ont décidé d'écrire. Même s'il n'a pas persévéré jusqu'à aujourd'hui, X m'avait confié en 2001 qu'il montait régulièrement des dossiers de presse pour son usage personnel, qui lui permettaient ensuite d'écrire sur un thème en particulier. Il fit ainsi lorsqu'il écrivit son texte sur *Balla*, cet étudiant mort sous les balles de la police lors d'une manifestation étudiante à l'université Cheikh Anta Diop de Dakar. Le morceau s'inspirait ouvertement de celui de *Wyclef Jean*, ex-musicien des *Fugges* intitulé *Diallo*, écrit en hommage à ce jeune homme noir tué « malencontreusement » par des policiers aux Etats-Unis. On reconnut par la suite qu'il s'agissait d'une bavure, l'affaire fut médiatisée, et la communauté internationale s'en émut. X, inspiré par le caractère tragique de la mélodie et des paroles, avait choisi d'adapter la chanson pour créer la sienne.

Ainsi, la critique des modèles d'instruction les plus académiques ne revient pas pour autant à réfuter l'importance de l'éducation et du développement intellectuel de la jeunesse sénégalaise. Bien au contraire, les rappeurs y accordent une importance toute particulière ; ils souhaitent seulement en revoir les modalités, ainsi que les références. Parmi ces dernières, les apports de la culture noire américaine occupent une place de choix, comme c'est le cas dans le mouvement hip-hop international. Celle-ci fait alors figure de culture alternative, et souvent accueillie avec enthousiasme à ce titre.

1-2 Le hip-hop et l'attrait pour la culture noire américaine

Dans cette recherche de références culturelles réussissant à échapper à ce que les rappeurs perçoivent comme une hégémonie des « Blancs occidentaux », la culture noire-américaine, ou *afro-américaine* vient occuper une place essentielle, répondant à la fois à une quête identitaire et à un désir d'appartenir à un groupe affirmé, jouissant d'une

représentativité et d'une visibilité fortes. En effet, si la communauté noire des Etats-Unis est encore stigmatisée, et souffre de conditions de vie comptant parmi les plus précaires du pays, elle n'en a pas moins réussi à exister sur le plan symbolique, en produisant une pensée et des expressions artistiques qui soient diffusées à l'échelle mondiale. Le hip-hop en est l'une des plus récentes émanations, et son public transcende aujourd'hui largement les barrières d'ordre racial ou socio-culturel. Mais au-delà de cette constatation, il est plus important encore de s'intéresser à la manière dont ces références sont convoquées, avant d'être librement réutilisées par la frange la plus jeune de la population. Ce travail de réappropriation, dans lequel transparait souvent une grande subjectivité, traduit un souci de créer des appartenances nouvelles, autour d'identités construites à partir d'éléments diffus. S'interrogeant sur le sujet, Michel Agier fait référence à Roger Bastide, qui soulignait l'importance de la « *récupération d'une histoire afro-américaine comme ciment de la création* », d'une identité collective qu'« *il désignait plus précisément par les termes d'ethnie artificielle ou fabulée* ». En effet, je fus souvent étonnée de constater que les rappeurs sénégalais avaient non seulement constamment recours aux références véhiculées par le hip-hop américain, mais considéraient également faire partie d'une communauté forgée autour de l'identité noire, que Paul Gilroy identifie par l'expression de *Black Atlantic*. Ce sentiment existe de manière très forte chez ces jeunes Sénégalais, en dépit de la conscience qu'ils ont simultanément des profondes différences de culture et de comportements qui les distinguent. Ils reprennent ces références symboliques, en en faisant le ciment d'une contestation locale autant que transnationale.

1-2-1 Une libre interprétation des références noires-américaines

L'idée d'un engagement du rap dans le domaine des revendications politiques et sociales a été défendue avec véhémence, et continue de l'être, même si c'est avec davantage de mesure, par les sociologues qui ont écrit sur le sujet. Qu'il s'agisse du rap à ses débuts, à l'époque des *Last Poets*, à celle ultérieure de *Public Enemy*, ou du rap actuel que l'on définit généralement comme du *rap hardcore*, la plupart des études s'accordent sur le fait que le rap, du moins avant son évolution vers une production de marché, est une forme d'expression artistique porteuse d'un discours contestataire, intellectuellement et politiquement construit.

De façon plus nuancée cependant, des auteurs tels que Tricia Rose (1994) ou J.R.Fernando (2000) ont réussi à produire une analyse du rap outre-atlantique sans prendre ouvertement parti. Leurs contributions ont le grand mérite de proposer une lecture du rap qui se veuille rationnelle, sans chercher à nourrir un fantasme qui fasse autant écho à la recherche d'authenticité des chercheurs que des rappeurs eux-mêmes. Cette recherche répond à un souci de légitimation, mais son caractère ostentatoire contribue à occulter les autres aspects présents dans le rap, dont l'appréhension théorique permet de révéler la grande complexité (Diallo, 2006).

C'est sans doute en réaction à cette tendance très répandue, notamment en sciences sociales²⁶⁶, que le chroniqueur Grégory Protche a signé d'une plume rageuse un article intitulé *In God we trust*²⁶⁷ (2000). Dans celui-ci, il n'hésite pas à pourfendre le rap américain en réduisant consciencieusement en pièces ses supposées valeurs didactiques ou contestataires :

« En fait de mode de revendication, le rap n'aura été qu'une mode. Expression d'un désir d'intégration, finalement intégré. Un genre musical, inscrit dans l'histoire de la musique américaine, dans le marché du disque. Pas plus. Le triomphe d'Eminem vient tirer un trait sur la soi-disant contestation noire, le simulacre de discours politique noir qu'aura prétendu être le rap » (Protche G., 2000 : 42).

Déjà à ses tous débuts, rappelle-t-il, le rap de *Sugarhill Gang* relevait bien davantage du simple divertissement que de la *conscientisation*. Selon lui, le rap, avant d'être noir, est bel et bien américain, de la même façon que les Noirs-américains seraient américains avant même d'être noirs. Certains ont beau imposer la dénomination d'*Africains-Américains (African-Americans)*, une infime minorité d'entre eux savent ce qu'est réellement le continent africain, et peu sont également prêts à se comporter en frères de sang et de cœur avec leurs cousins restés sur la *motherland*²⁶⁸. Ce sont ainsi avant tout

²⁶⁶²⁶⁶ Cette remarque rejoint une autre que je faisais en introduction, à savoir qu'il existe une propension des sociologues et des ethnologues à prendre la défense des gens les plus modestes et des minorités, certes louable, mais ne manquant pas de mettre en péril la valeur scientifique du discours ainsi construit. Ainsi en est-il du rap, souvent exclusivement envisagé sous l'angle de la contestation.

²⁶⁷ « In God we trust » est l'inscription figurant sur le dollar américain.

²⁶⁸ G. Protche rappelle à ce sujet le comportement ignoble qu'ont eu les Noirs américains lorsqu'ils ont débarqué au Libéria pour s'en accaparer, ou encore la façon dont les Sénégalais sans papiers du Bronx ou de Brooklyn taxent leur frères du ghetto de « bâtards sans éducation » (Protche, 2000 : 43). Le film « *Little Senegal* » fait également le même constat.

des Américains, mais selon le terme de *Malcom X*, des Américains qui « *ont le second rôle* ».

Outre l'idée selon laquelle le rap américain ne posséderait qu'un très faible potentiel de *sensibilisation* et de *conscientisation*, Grégory Protche fustige les rappeurs qui prennent pour référence des personnages qui sont de près ou de loin liés à la lutte pour la cause des Noirs dans le monde, les érigeant en figures emblématiques sans prendre le soin de considérer ni la nature de leur contribution, ni d'évaluer la portée réelle de celle-ci. Ainsi, remarque-t-il, que l'on prenne pour exemple les rappeurs de *Public Enemy* ou le cinéaste Spike Lee, pourtant réputés pour l'intégrité de leur engagement, tous deux se compromettent à faire de fâcheux amalgames entre diverses références, des plus louables aux plus contestables, sans distinction semble-t-il²⁶⁹ :

« *Dans la manif de Spike²⁷⁰, les Noirs portent haut les portraits de leurs idoles. Ainsi, aux inscriptions d'antan, ont succédé de simples représentations iconographiques, de simples stars finalement. L'Amérique est idolâtre. Ses minorités aussi (...) Dans la manif des Public Enemy, tous y sont : Jackie Robinson, joueur de base-ball, Joe Louis (victime du racisme, donc militant supérieur malgré lui), Muhammad Ali, Malcom X, Marcus Garvey (...) Il doit sûrement y avoir aussi le vieux Du Bois, planqué derrière Frederick Douglass. Et c'est là que ça se complique. C'est là qu'on mesure la confusion qui règne dans le catalogue référentiel du groupe de rap supposé être le plus militant, le plus dur, le plus intègre (...) D'ailleurs, qui les PE auraient-ils pu éduquer, eux qui assimilent, 'parce qu'ils sont noirs', un mémorialiste maladroit comme Douglass et une authentique intellectuelle comme Angela Davis ?* » (Grégory Protche, 2000 : 44).

Pour Grégory Protche, faire côtoyer Frantz Fanon avec Marcus Garvey est un critère rédhibitoire d'inculture. Pire, il prétend que ces rappeurs, qui citent Fanon²⁷¹ sans jamais l'avoir lu, au seul motif que celui-ci fasse désormais partie du panthéon des leaders de la pensée noire, ressemblent d'une troublante façon à la figure du « colonisé » que cet auteur martiniquais décrit dans son ouvrage le plus célèbre, *Les Damnés de la Terre* (1961) : leurs préoccupations, leurs aspirations mais aussi leur violence les ramènent sans

²⁶⁹ « Spike Lee, comme l'exige son rôle (d'artiste, pas de Noir), aura été, et son cinéma avec lui, le témoin, le réceptacle, de toutes les incohérences et approximations de la revendication politique noire exprimée par le rap. A commencer par celle du plus fameux des groupes militants, Public Enemy » (Grégory Protche, 2000 : 43-44).

²⁷⁰ Spike Lee a réalisé le clip de « Fight the Power » des Public Enemy : dans celui-ci, il met en scène une manifestation en faveur des Noirs aux Etats-Unis.

²⁷¹ A propos de Fanon : « l'un des auteurs les plus célébrés, donc les plus dénaturés par les rappeurs » (p.43).

le savoir à ce que décrivait Fanon dans son essai. De surcroît, les rappeurs cherchent, à travers l'expression de « damnés de la terre », à ériger les Noirs en victimes, tandis que Fanon recherchait précisément l'inverse, à savoir les rendre responsables de leur propre avenir.

Au Sénégal, les rappeurs utilisent un mode de référencement comparable ; eux non plus ne font pas toujours preuve d'un grand discernement quand il s'agit de faire les louanges de telle ou telle figure de l'histoire des Noirs. Souvent, leur choix correspond davantage à des mythes véhiculés à travers les continents, qu'à une véritable connaissance des personnalités qu'ils citent. Mais contrairement à Grégory Protsche, dont le jugement est d'une telle radicalité qu'il n'échappe pas lui non plus à la caricature, je porte un regard différent sur les approximations que je viens d'évoquer. Certes, je me montrai parfois légèrement agacée lorsque, au détour d'une conversation, un rappeur insistait sur le fait que Marcus Garvey était un modèle d'intégrité, un véritable héros de la lutte en faveur des Noirs, et que, si je m'aventurais à nuancer ses propos, il se pressait d'objecter que ma vision était déformée par mes sources d'informations « blanches » et occidentales²⁷². Mais l'essentiel est ailleurs me semble-t-il : d'une part, la réappropriation de ces figures symboliques génère une véritable énergie, et impulse un mouvement collectif par lequel la jeunesse sénégalaise réalise une prise de conscience qui se traduit par des actes, civiques et militants. D'autre part, si seuls quelques groupes, que je pourrais qualifier de « moteurs », sont particulièrement lettrés et introduisent ces figures pour ensuite être suivis par d'autres, il s'agit là aussi d'une incitation à s'initier à une pensée, à une histoire qui leur resterait sans cela méconnue. Ces références suscitent une curiosité, permettent d'accéder à un univers intellectuel jusqu'alors sans attrait évident. Ainsi, des groupes tels que *PBS*, *Pee Froiss* ou *Rap'Adio* utilisent ce type de références, et revendiquent une proche parenté avec des rappeurs tels que *Common*, *Mos Def*, *Talib Kweli* ou le groupe *Dead Prez* par exemple. Tous sont reconnus pour le caractère militant de leurs textes, très loin du *gangsta rap*. Ainsi, les rappeurs sénégalais opèrent une hiérarchisation des styles de rap, et établissent leurs propres filiations en fonction de celle-ci. S'ils apprécient le *flow* de *Tupac Shakur* ou de *Snoop Dogg*, ils se sentent en revanche très éloignés de cet univers « *bling bling* », mêlant luxe, sexe et violence. Ils se livrent au même genre de classification que certains spécialistes américains de la culture hip-hop. Ainsi, Charis Kubrin remarque que le *gangsta*

²⁷² Ce type d'argument revenait régulièrement à la façon d'un leitmotiv, par exemple à propos de Cheikh Anta Diop, qu'il était impossible de remettre un tant soit peu en question sans s'attirer les foudres des rappeurs avec qui je m'entretenais.

rap, qui a émergé dans les années 90, se distingue des anciennes formes de rap, ou des autres formes de rap actuelles. Elle s'appuie sur de nombreux travaux, qui avancent tous cette idée :

« Gansta rap departed from earlier rap forms, which were often characterized as socially conscious and more politically Afro-centric (Keyes, 2002 : 88, 158-159 ; Martinez, 1997 ; Perkins, 1996 : 19). Even today, gangsta rap differs from other types of rap mainly in that it is the musical expression of ghettocentricity, an expression that engages the 'black youth cultural imagination that cultivated varying ways of interpreting, representing, and understanding the shifting contours of ghetto dislocation (Watkins, 2001 : 389) » (Diallo, 2006 : 8)

De la même façon, David Diallo fait référence à Alexander Riley (2005), qui montre que Tricia Rose (1994), spécialiste reconnue du rap américain, éprouve elle aussi quelques difficultés à se départir de certains préjugés, qui l'amènent à valider cette discrimination entre les différents styles ou thèmes de chansons. Riley fait remarquer qu'il est regrettable que Rose n'ait vu que du sexisme brutal ou de la violence à l'état pur dans les albums de NWA, Dr Dre et Snoop Dogg, alors que ceux-ci venaient de battre tous les records de vente deux ans avant la sortie de son ouvrage. Selon lui, un tel succès fait sens, et un chercheur se doit de l'analyser dans toute sa complexité. Cette distinction est plus légitime de la part des rappeurs, qui n'ont finalement aucun devoir d'impartialité à respecter en tant qu'artistes ; d'autant plus que leurs goûts s'avèrent plus complexes qu'il n'y paraît au premier abord, chacun puisant ce qu'il lui plait dans chacun des styles de rap sur le marché.

Un autre phénomène à prendre en considération est l'influence considérable du reggae en Afrique, et celle du rastafarisme auquel cette musique est généralement associée. Né de l'exode rural de Jamaïcains venus s'entasser dans les ghettos urbains de Kingston, le reggae véhicule un mode de pensée et une idéologie qui fait écho aux aspirations des rappeurs, en termes d'émancipation, de pacification et même dans une certaine mesure de mysticisme. Riche de symboles aisément repérables, le reggae se distingue des autres musiques par son aptitude à fédérer autour de thèmes porteurs de représentations symboliques très fortes :

« La Jamaïque est l'enfer conçu par Babylone, personnification de toutes les avanies subies par le peuple noir. Babylone, c'est l'esclavage, le

colonialisme, l'exploitation, la misère, l'oppression, l'impureté, l'immoralité, le vice... c'est le pouvoir (Apocalypse, 17-19)» (Constant, 1982 : 69-70).

Selon les *rastafaris*, seules deux croyances sont partagées par tous : Hailé Selassié est le Dieu vivant ; et : la rédemption viendra du rapatriement en Afrique. Car pour eux, « *la rédemption n'est pas l'affaire d'un autre monde (...); elle doit venir ici-bas, bientôt (...), sous la forme du rapatriement, c'est-à-dire, très matériellement, de navires accostant la Jamaïque pour y embarquer les rastafariens vers l'Afrique-mère* ». Puis Denis Constant énonce un fait essentiel dans la compréhension de ce type de pensée et d'expression musicale : « *cette immédiateté de l'espoir s'accompagne d'une dénonciation radicale du système social et des conditions de vie de la population* » (Constant, 1982 : 69). C'est à la conquête de cet idéal et de cette justice que les rappeurs s'identifient le plus, et en ce sens, ils estiment que le reggae et le rastafarisme sont des parents proches de leur propre mouvement. Peu d'entre eux s'en réclament, mais la plupart se considèrent comme des sympathisants. Nombreux sont les exemples en Afrique de *reggaemen* célèbres internationalement, porteurs d'un message à la fois anti-impérialiste, pacifiste et panafricaniste. Alpha Blondy ou Tiken Jah Fakoly sont présents sur toutes les ondes, y compris au Sénégal ; le reggae fait ainsi partie de l'univers musical sénégalais, même si peu d'artistes s'y adonnent, comme nous l'avons vu en première partie. En effet, l'une des réserves que les rappeurs peuvent émettre à l'encontre des musiciens de reggae, tout comme le reste de la population, est liée au rapprochement qui est souvent fait entre les *Baye Fall* et les *rastas*, comme je l'ai expliqué dans la deuxième partie. Les attitudes qui peuvent déplaire aux Sénégalais chez les *Baye Fall* nuisent à l'image du rastafarisme et du reggae dans ce pays, y compris aux yeux de la jeune génération. La nonchalance et le laxisme moral ou religieux que ceux-ci affichent sont souvent mal tolérés, car antagonistes avec l'activisme des rappeurs, ceux *hardcore* tout au moins. Car il existe des groupes de rap qui se réclament de la mouvance *Baye Fall*, à commencer par *Bamba J. Fall*, du nom du fondateur de ce groupe confrérique d'obédience mouride²⁷³.

Enfin, j'évoquerai un autre courant, dont le rastafarisme s'inspire très largement, alors que ses thèses sont moins connues du grand public : l'afrocentrisme. Le terme est d'ailleurs impropre, et il est réfuté par ceux que l'on considère comme les auteurs afrocentristes : eux lui préfèrent la notion d'*afrocentricité (afrocentricity)*. A l'origine de

²⁷³ Cheikh Ibrahima Fall était le disciple de Cheikh Ahmadou Bamba, fondateur de la *Mouridiyya*.

celle-ci se trouve le professeur Asante Kete Molefi, de *Temple University* (1998). Mais toujours est-il que c'est cette première appellation, *afrocentrisme*, qui est le plus souvent utilisée, car elle met davantage l'accent sur « une manière d'être, de penser ou d'agir selon ce paradigme ». Ama Azama en propose la définition suivante :

« L'Afrocentricité est l'une des réponses forgées par les Africains afin de remédier à la situation de dépendance dans laquelle nous nous trouvons, en dépit d'une indépendance nominale (...) Ce qui définit donc l'afrocentricité, c'est le rôle crucial attribué à l'expérience historique, sociale et culturelle africaine prise de façon systématique et consciente comme ultime point de référence » (Mazama, 2003, 219-261).

Ainsi, il s'agit de mettre en avant l'identité particulière et les apports des cultures africaines à l'histoire mondiale ; elle serait donc une tentative, de la part des Africains et de la diaspora noire, d'autodétermination épistémologique, culturelle, politique, économique, par rapport à l'« occidentalisation du monde ». Parmi ses principaux auteurs, on compte W.E.B. Du Bois, James Mona Georges (1954), disciple de Marcus Garvey, Asante Kete Molefi (1992 ; 1998) et bien sûr, l'historien sénégalais Cheikh Anta Diop. Je ne peux ici faire état des inlassables polémiques dont cette théorie aux accents idéologiques a fait, et fait encore l'objet, mais je reviendrai malgré tout sur certains arguments marquants, qui nous permettront de mieux comprendre l'engouement que celle-ci suscite au sein de la jeunesse africaine, et notamment celle sénégalaise. Selon Cheikh Anta Diop,

« (...) Le but est d'arriver, en se couvrant du manteau de la science, à faire croire au Nègre qu'il n'a jamais été responsable de quoi que ce soit de valable, même pas de ce qui existe chez lui. (...) L'usage de l'aliénation culturelle comme arme de domination est vieux comme le monde (...) ; On saisit le danger qu'il y a à s'instruire de notre passé, de notre société, de notre pensée, sans esprit critique, à travers les ouvrages occidentaux » ; par conséquent, « Il devient donc indispensable que les Africains se penchent sur leur propre histoire et leur civilisation et étudient celles-ci pour mieux se connaître : arriver ainsi, par la véritable connaissance de leur passé, à rendre périmées, grotesques et désormais inoffensives ces armes culturelles » (Diop, 1954, préface de la première édition).

Cheikh Anta Diop défend ainsi l'idée d'une antériorité de la civilisation noire, et notamment, la thèse d'une Afrique nubienne. Pour cela, il ne se limite pas à des

arguments relevant de l'anthropologie physique, mais également de l'anthropologie culturelle, religieuse, politique, linguistique. Cet auteur met également en avant des arguments en faveur d'antécédents démocratiques dans l'Afrique pré-coloniale, cherchant par là même à montrer que l'instauration de régimes démocratiques en Afrique aujourd'hui ne se font pas uniquement selon des modèles importés de l'occident. L'histoire politique de l'Afrique est le parent pauvre de l'historiographie politique en général, où dominent des paradigmes eurocentrés ; les afrocentristes veulent ainsi rompre avec cette tendance pérenne. Cette idée est reprise par un certain nombre d'auteurs, parmi lesquels Amartya Sen, prix nobel d'économie en 1998, qui déclare que « (...) *considérer le combat pour la démocratie en Afrique comme une simple tentative pour y importer 'l'idée occidentale' de la démocratie relèverait d'une profonde incompréhension* » (Sen, 2005).

L'ouvrage de Martin Bernal, *Black Athena* (1988) fut certainement le déclencheur de la controverse qui éclata dans le milieu scientifique par la suite. Le débat s'enflamme en 1996, avec la parution de *Black Athena revisited* (Lefkowitz, Rogers, 1996) ; plusieurs ouvrages ou articles critiques plus ou moins virulents paraissent (Froment ; Fauvelle ; Howe), venant remettre en question, voire réfuter les thèses afrocentristes, considérées comme peu fiables ou tout bonnement éronnées. Tous remarquent que finalement, la dimension militante y est toujours prépondérante, au détriment d'une rigueur scientifique suffisante. Jean Copans apporte alors un jugement plus ouvert, faisant remarquer qu'il n'existe pas « un » afrocentrisme mais plusieurs, et qu'il est possible de distinguer deux afrocentrisme, « *l'un véritable et scientifique, l'autre faux et mystificateur* » (Copans, 2001 : 171).

Aux Etats-Unis, Clarence E. Walker consacre un ouvrage critique à l'*afrocentrisme* (2004), qui constitue selon lui « *une forme populaire du nationalisme culturel contemporain des Noirs américains* » (2004 : 5). Dans cet essai, il fustige l'afrocentrisme pour la falsification de l'histoire à laquelle il s'adonne, sous le couvert des institutions le plus souvent, mais également le danger politique qu'il engendre, lié aux thèses raciales qu'il développe. Walker s'attaque ainsi à ce qu'il considère ni plus ni moins comme une idéologie avec une véhémence particulière, mais en déployant une argumentation rigoureuse. Selon lui, l'*afrocentrisme* veut s'appuyer à la fois sur l'histoire et sur la tradition pour réparer les torts commis par les Blancs envers les Noirs, et pour rétablir ce que celui-ci considère comme la vérité. « *Agissant comme une forme de convalescence culturelle, l'afrocentrisme est une cure de réhabilitation de la psyché noire*

meurtrie et désorientée par des siècles d'arrogance et de présomption de l'histoire eurocentrique » (2004 : 8). Notamment, les afrocentrismes dans leur majorité considèrent l'Égypte ancienne (*Kemet*), et non la Grèce comme le berceau des civilisations. Or, Walker considère ces assertions fantaisistes, et le démontre. Mais s'il juge les fondements de cette théorie très réfutables et orientés idéologiquement, il se démarque de l'historien Wilson J. Moses quand il prétend que l'afrocentrisme n'est qu'une « *pittoresque et folklorique tradition culturelle* »²⁷⁴. En effet, ce mouvement peut donner l'apparence d'une revanche symbolique prise par les Noirs sur des siècles d'oppression ; mais selon Walker, cette idéologie est loin d'être inoffensive, et comporte au contraire une dimension politique dont on aurait tort de négliger la portée.

Critiquant avec force l'un des plus éminents théoriciens de l'*afrocentrisme*, Molefi Kete Asante (1988), Walker s'oppose à l'idée que l'afrocentrisme puisse apporter un renouvellement sérieux de l'histoire, et pense que l'utilisation de la tradition à laquelle il se livre est abusive et néfaste : « *l'afrocentriste est une mythologie raciste, réactionnaire, à but essentiellement thérapeutique* » (Walker, 2004 : 37). « *De plus, dit-il, l'afrocentrisme caricature l'Afrique en considérant comme homogènes les diverses expériences des Africains dans le temps et l'espace* ». Cet ouvrage nous amènera à reconsidérer l'oeuvre de Cheikh Anta Diop avec un nouveau regard, et à replacer encore davantage l'influence de cet historien et homme politique dans le registre idéologique et symbolique. De toute façon, comme je l'ai noté précédemment, l'attrait de sa pensée au niveau local consiste davantage en un regain de confiance qu'il a su inspirer à plusieurs générations de Sénégalais qu'en une révolution historique *stricto sensu*. « Son Afrique nubienne est peut-être un mythe, concluent Tshikala K. Biaya et Gilles Bibeau, mais là n'est pas la question qu'il nous faut ici débattre ». En prêtant une unité à l'Afrique nubienne, Cheikh Anta Diop a fait commettre les parties d'un vaste continent découpé par la Conférence de Berlin, fractionné par les puissances colonisatrices et leur bibliothèque scientifique, ainsi que sa mise en pièce durant les temps de la postcolonie ».

²⁷⁴ Wilson J. Moses, « In Fairness to Afrocentrism », *Alternatives to Afrocentrism*, John J. Miller (éd.), New York, Center for the New American Community/ Manhattan Institute, 1994 : 21.

1-2-2 L'afrocentrisme et le panafricanisme en Afrique

Nombreuses sont les références faites aux idées d'inspiration afrocentriste ou panafricaniste chez les jeunes Africains d'aujourd'hui, mais au Sénégal, il en est une qui se démarque des autres par son ampleur : celle de Cheikh Anta Diop (1923-1986). Cet historien, écrivain et homme politique sénégalais a, tout au long de son œuvre, développé une série de thèses dont la conjonction conduit à une réhabilitation d'une Afrique longtemps déniée, ou mise à mal par les penseurs occidentaux. L'homme a beau avoir disparu depuis déjà une vingtaine d'année, son œuvre reste étonnamment vivace dans les esprits, y compris chez les moins érudits et les plus jeunes. En effet, le contenu de ses ouvrages, parus pour la plupart entre les années 50 et l'année 1981 (date de parution de son dernier essai, *Civilisation ou barbarie*), est véhiculé oralement par la population ; quelques étudiants et autres lettrés le lisent partiellement ou dans son intégralité, avant d'en discuter avec leur entourage, participant ainsi à sa transmission auprès d'un large public. Dans les librairies et les bibliothèques, on trouve des exemplaires de ses principaux essais en bonne place au rayon « Afrique-histoire », et les études qui lui sont consacrées sont nombreuses, parmi lesquelles certaines sont récentes comme nous venons de l'observer.

L'un des principaux commentateurs et spécialistes de l'œuvre de Cheikh Anta Diop, François-Xavier Fauvelle abonde dans ce sens en expliquant qu'en dépit des nombreuses critiques auxquelles ses ouvrages ont dû faire face, la clé de sa postérité réside essentiellement dans la capacité de cet intellectuel à s'inscrire dans la mémoire collective.

« Devant l'engouement qu'il provoque aujourd'hui, notamment chez les jeunes d'Afrique et de la diaspora (en Europe comme en Amérique), on reste interdit. (...)Le phénomène est d'autant plus singulier que, au sein du petit monde des spécialistes de tous horizons (égyptologues, historiens, linguistes...) et de tous continents, la polémique continue de faire rage au sujet d'un certain nombre d'idées ou de thèses développées dans son œuvre ».

Puis il conclut provisoirement, avant d'analyser les raisons de son succès aussi bien que celles de son rejet :

« Pour s'en féliciter ou pour s'en plaindre, tous admettent que Cheikh Anta Diop est devenu 'incontournable' » (Fauvelle, 1997 : 4).

Le monde de la recherche africaniste a entendu parler des raisons du rejet dont l'œuvre de Cheikh Anta Diop a fait l'objet, tellement la polémique a pris une ampleur considérable. Sa thèse, qui défend donc l'idée d'une antériorité des civilisations noires, d'une Egypte nubienne, s'appuie sur des interprétations historiques et linguistiques qui s'avèrent contestables, ou qui mériteraient tout au moins d'être nuancées ; par ailleurs, ses idées en faveur d'un panafricanisme fort ont fait de lui l'une des cibles favorites de certains chercheurs européens ou américains. Pourtant, encore une fois, ce n'est pas tellement la validité de ses théories qu'il s'agit de discuter ici, mais plutôt de ce que cette figure de l'intellectuel sénégalais véhicule et transmet aux jeunes Sénégalais aujourd'hui, en termes de confiance et de fierté. Les rappers sénégalais notamment s'en emparent pour en faire l'un des flambeaux d'un nouveau nationalisme, qu'ils construisent à partir d'éléments diffus, parfois hétéroclites, mais toujours en opposition à celui prôné par le socialisme et la négritude senghorienne²⁷⁵.

Les théories afrocentristes connaissent une extension, sans que les deux courants se confondent, avec le panafricanisme. Son initiateur est l'universitaire noir américain W.B. Du Bois, mais son théoricien fut essentiellement Georges Padmore, originaire des Antilles britanniques, qui fut également le conseiller très influent de Kwamé Nkrumah. Dans l'esprit de Du Bois, il s'agissait exclusivement d'un panafricanisme noir, puisque celui-ci associait plus volontiers les pays du Maghreb au monde méditerranéen, et à l'Europe méridionale. Le panafricanisme se définit comme un mouvement politique et culturel qui considère l'Afrique, les Africains mais aussi la diaspora noire comme un seul ensemble visant à unifier le continent, ainsi qu'à encourager un sentiment de solidarité à l'intérieur de celui-ci. Le panafricanisme glorifie lui aussi le passé de l'Afrique, et cherche à inculquer un sentiment de fierté par la diffusion des valeurs africaines. Parmi les figures les plus célèbres de ce courant, on trouve Edward Wilmot Blyden (qui fait figure de père), Marcus Garvey, W.E.B. Du Bois, Kwamé Nkrumah, Malcom X, Steve Biko, Patrice Lumumba, Thomas Sankara, Sékou Touré, à nouveau Cheikh Anta Diop, ou encore des musiciens tels que Fela Kuti ou Bob Marley. Concernant ce dernier, je rappellerai que la musique reggae et le mouvement rastafari sont d'obédience afrocentriste et panafricaniste, et leur popularité participe activement à la divulgation de ces thèses auprès des populations africaines.

²⁷⁵ Cheikh Anta Diop était du reste l'ennemi juré de Léopold Sédar Senghor, en politique notamment.

Au Sénégal, je l'ai déjà évoqué, le reggae est très écouté mais peu pratiqué ; or, ce sont les rappers qui font office d'intermédiaires et font fréquemment référence aux personnalités que je viens de citer, mais également vulgarisent leurs discours.

1-3 La tradition revisitée par les rappers.

« Les hommes font leur propre histoire, mais ils ne la font pas arbitrairement, dans les conditions choisies par eux, mais dans des conditions directement données et héritées du passé. La tradition de toutes les générations mortes pèse d'un poids très lourd sur le cerveau des vivants. Et même quand ils semblent occupés à se transformer, eux et les choses, à créer quelque chose de tout à fait nouveau, c'est précisément à ces époques de crise révolutionnaire qu'ils évoquent craintivement les esprits du passé, qu'ils leur empruntent leurs noms, leurs mots d'ordre, leurs costumes (...) »

(Karl Marx, in *le 18 Brumaire de Louis Bonaparte* :15).

Cette citation de Karl Marx pourrait, dans une certaine mesure, être reprise pour le compte du rap sénégalais. En effet, le recours à la tradition ne peut être considéré chez les rappers comme purement superficiel ou stratégique ; il m'apparaît au contraire comme un phénomène de redécouverte, de réappropriation bien plus profond. Les références répétées à la tradition ne sont pas simplement un ingrédient facile pour susciter l'intérêt des foules, puisque celles-ci semblent, et *a fortiori* les jeunes, bien davantage fascinées par la nouveauté et les éléments exogènes venus d'Europe ou des Etats-Unis que par ceux traditionnels, souvent relégués au rang de souvenirs éculés. Le rap participe de cet attrait pour le « moderne », tout en revêtant la particularité de remettre simultanément la tradition au goût du jour, de la réhabiliter en raison de l'éclairage qu'elle apporte sur la société actuelle. C'est « *une tradition très moderne* » dit un artiste de *JúJú* (Waterman, 1990), illustrant bien cette autre forme culturelle qu'est le rap à Dakar.

Il est ainsi essentiel de comprendre que si les rappers sont d'abord surtout attirés par l'engouement que provoque cette nouvelle forme d'expression qu'est le rap aux Etats-Unis, et qu'ils ne sont certainement pas insensibles à l'effet de mode qui l'accompagne, ils ont également pris rapidement la mesure du potentiel que comportait le

rap, et ils s'en servent pour délivrer une parole qui ait une réelle portée. Nous venons de l'observer, leurs discours accorde une grande place à la remise en question des modèles d'enseignement et d'accès à la connaissance en général, et le recours à la tradition participe de cette volonté. Selon eux, la colonisation a aliéné les esprits en inculquant aux populations locales non pas un savoir objectif qui leur permette de développer un esprit critique ou de s'émanciper, mais au contraire un savoir orienté, manipulateur et voué à maintenir les colonisés dans un état de soumission.

Si l'on observe la présence accrue de références à la tradition, encore faut-il savoir lesquelles, et le sens qu'elles revêtent dans l'esprit des jeunes Sénégalais. Par ailleurs, il faut au préalable remarquer qu'il devient difficile en milieu urbain d'accéder à la majeure partie des formes les plus anciennes de la tradition, et que l'action de référencement procède d'un effort de recherche, voire d'enquête que seule une importante motivation peut permettre. Les *Daraa J.* n'ont pas hésité à parcourir les *régions*²⁷⁶ afin de s'entretenir avec quelques anciens et chefs de villages pour pouvoir se réapproprier des histoires, des proverbes mais aussi des expressions désormais oubliés, ou tenus pour tels.

Les rappers réhabilitent le grand chantre de la philosophie orale Kocc Barma pour faire valoir une philosophie qui soit d'origine sénégalaise sans rien à voir avec celle occidentale, cette dernière étant la seule étudiée dans les établissements scolaires. Ils encouragent également un retour au wolof traditionnel, ainsi qu'une comparaison plus ou moins fondée du rap avec des traditions orales telles que le *Bakk* ou le *Taasu*²⁷⁷. Isabelle Leymarie rapporte les propos de *Daara J.* sur le sujet :

« Le taassu a quitté le Sénégal avec l'esclavage. [...] Quand le rap est revenu en Afrique, nous avons déjà l'impression d'avoir connu cette expression. L'Afrique est le continent du griotisme, le maniement de la langue y est quelque chose de très prisé. Le rap est donc quelque chose qui ne nous semble pas étranger. C'est la raison pour laquelle tous se sont lancés dedans » (1999 : 155).

Or, s'il est éminemment difficile de statuer sur le bien-fondé de cette assertion répandue dans le milieu du rap, il est néanmoins intéressant de noter que cette croyance nous renseigne sur la prégnance de ces processus de « revisite de la tradition » dans le rap

²⁷⁶ Ce que l'on appelle « les régions » correspond au découpage administratif du Sénégal en Régions distinctes, mais l'emploi fréquent de l'expression « les régions » fait référence à tout ce qui est extérieur à Dakar et à sa banlieue. Elle est en quelque sorte l'équivalent de ce que nous appelons en France « la Province ».

²⁷⁷ J.F.Havard parle aussi de *Kassak* et de *taaxuran*, traditions que pour ma part je ne connais pas.

sénégalais. Havard met ce phénomène de réappropriation en parallèle avec celui qu'opèrent les *Baay Fall* quand ils « réinterprètent leur ressemblance avec les Rastas » en faisant (et il cite Xavier Audrain) « *a posteriori, de Cheikh Ahmadu Bamba et Maam Cheikh Ibra Fall les inspirateurs des précurseurs du mouvement rastafarien, et en réinscrivant les Rastas à leur origine africaine* » (Audrain, 2002 : 102).

Dans l'ouvrage qu'elle consacre aux *Griots wolofs du Sénégal* (1999), Isabelle Leymarie présente également cette tradition orale encore très vivace qu'est le *Bàkk*. Avant chaque combat de lutte (*làmb*), les griots exécutent sur leurs instruments les rythmes propres à chacun des lutteurs (ces rythmes sont attachés à leur village ou à leur communauté), alors que ceux-ci entrent dans l'arène. Ces rythmes, joués à la gloire des lutteurs, sont accompagnés de chants qu'eux mêmes entonnent, tout en dansant devant la foule. Ce sont ces chants que l'on appelle *Bàkk*. Isabelle Leymarie précise que les plus grands champions de *làmb* ont composé leurs *bàkk* eux-mêmes²⁷⁸. Cité par Doudou Ndiaye Rose, elle en rapporte quelques exemples, présentés sous la forme de devises :

*« Xooléen nu ma bindoo
Xooléen ni ma formee
Suma ndey mbër la woon
Sama baay mbër la woon
Ku ma xool xam ne mbër laa. »*

*« Voyez ma constitution,
Voyez mes muscles,
Ma mère était brave,
Mon père était champion,
A me voir, on sait que je suis un champion »²⁷⁹.*

Parmi les autres exemples rapportés, voici celui de l'ancien champion lébou Babacar Thiaw, dont le *bàkk* évoquait la mort :

*« Kou diane mate
Sam xell dème thyi dé
Banguèye douna ak
Banguèye dé
Yep sam xell dème thyi dé »*

²⁷⁸ L'auteur cite l'exemple de Mame Gorgui N'Diaye, qui fut champion en 1966.

²⁷⁹ Cité par Isabelle Leymarie, *les griots wolofs du Sénégal*, Paris, Servédit-Maisonnette § Larose, 1999 : 70. Devises recueillies dans « *lamb ju mag ji* », anonyme, Dakar, Centre d'Etudes des Civilisations, p.27.

*« Mordu par le serpent,
Ta pensée va vers la mort
Que tu vives ou que tu meures,
Toutes tes pensées vont vers la mort ».*

Pendant le combat, les griots continuent de jouer, debout sur les côtés de l'arène. Tous sont dévoués à l'un des deux combattants, et sont chargés de lui confectionner des *grigris*, de lui porter chance, de le soutenir, de conjurer les mauvais sorts et de l'encourager jusqu'à la fin de la séance de *lâmb*, avec une ferveur inconditionnelle. Dans un article d'*Africa*, Jacqueline Zempléni-Rabain²⁸⁰ analyse l'« *expression de l'agressivité et processus de médiation dans la socialisation de l'enfant wolof* ». Elle explique notamment que chez les Wolofs, « *certaines situations traditionnelles permettent une expression codifiée de l'agressivité dans la rivalité* » ; ces situations sont appelées *jamale*, et mettent en scène la rivalité des « *égaux-rivaux* » (*nawle*) « *à travers des récitations, des devises, des propos sarcastiques, des distributions ostentatoires* » (Leymarie, 1999 : 72). Ces situations marquent certains des moments clé de la vie sociale des Wolofs, et sont extrêmement codifiées.

A l'époque actuelle, le rap sénégalais semble s'inscrire dans la continuité de telles pratiques, à travers le caractère agonistique qu'il présente parfois. Déjà présent dans le rap américain, qui représente quant à lui le prolongement des « *dozens* »²⁸¹, le rap à Dakar porte les marques de cette double filiation : héritage de traditions orales africaines, et des pratiques, traditionnelles mais aussi urbaines, de l'Amérique noire ou, en somme, de l'« *Atlantique noir* », selon l'expression de Paul Gilroy (1993). Cependant, il est difficile de démontrer le bien-fondé de ces filiations, tellement celles-ci sont enchevêtrées les unes dans les autres, voire diluées dans cette expression éminemment syncrétique qu'est le rap.

Les Daara J. font partie des groupes qui tentent continuellement de rattacher le rap à la tradition griotique wolof (*gèwel*), et plus largement, aux traditions orales africaines. Ils affirment sans hésitation que le rap existe en Afrique depuis longtemps, sous d'autres appellations, et qu'à ce titre, il n'est en rien une forme d'acculturation, mais au contraire une sorte de « *retour aux sources* ». C'est un point qui ne pouvait manquer de retenir mon

²⁸⁰ Zempléni-Rabain Jacqueline, « Expression de l'agressivité et processus de médiation dans la socialisation de l'enfant wolof », *Africa*, XLIV : 2, 1974, pp.151-162.

²⁸¹ Dozen : « douzaine, terme générique qui désigne l'activité ludique consistant à faire des vanes le plus souvent rimées. On compte de très nombreux synonymes, variant suivant le contexte, ou l'usage géographique. Le terme n'appartient pas au rap et n'y apparaît jamais. Le blues y fait en revanche de fréquentes allusions » ; définition donnée par Georges Lapassade et Philippe Rousselot dans le glossaire qu'ils proposent en fin de leur ouvrage *Le rap ou la fureur de dire*, Paris, Loris Talmart, 1998 :130.

attention, puisque quasiment tous les rappeurs que j'ai interrogés sur ce sujet m'ont en effet répondu que le rap provenait initialement de l'Afrique. Ils prétendent que les formes orales de scansion étaient nombreuses en Afrique de l'Ouest, et que les Afro-américains n'ont fait que s'en inspirer pour créer le rap.

« (...) En Afrique, on connaît des styles qui sont (...) similaires quoi, des styles qui sont beaucoup plus traditionnels, tu vois, parce que le Sénégalais, naturellement il est chanteur, il est toaster, il est rappeur quoi. Tu vois, parce que dans la rue, tu rencontres n'importe qui il peut te faire deux vers ou trois vers comme ça, dans le folklore sénégalais quoi»²⁸²

Les plus érudits sur la question se souviennent des « Last Poets », exemple qui vient corroborer leurs affirmations : ce groupe pionnier de New-York s'est fait connaître en jouant dans la rue des chansons contestataires (« Wake up niggers ») avec pour seuls instruments des percussions d'origine africaine, et leurs voix. Les « Last Poets » affichaient clairement leur volonté de puiser dans les richesses de la tradition orale africaine, héritage qu'ils jugent commun à toute la diaspora noire, pour sensibiliser la population noire des ghettos new-yorkais sur la nécessité de lutter contre l'oppression dont ils sont victimes depuis des siècles.

Tout comme les griots wolofs, appelés *gèwel*²⁸³, les rappeurs se considèrent comme des *waxkat*, des « personnes qui parlent », ou, pour reprendre l'expression de Sory Camara, des « gens de la parole » (Camara, 1992). Abdoulaye Bara Diop (1981 : 34) rapporte également l'expression de D. Zahan, à savoir celle d'« artisans de la parole » (Zahan, 1963 : 132). Mais là où le griot jouit d'un droit exclusif à prendre la parole en public, hérité selon des lois de transmission, le rappeur s'octroie ce droit, sans considération de caste, de hiérarchie, d'âge ou de sexe. Il est important de constater que le rappeur rompt ainsi avec une longue tradition d'héritage et de pouvoir gérontocratique. Jeune et souvent sans situation, rarement issu d'une famille de griot, le rappeur s'approprie le droit de prendre la parole en public et de faire de la musique sans que cela lui soit dicté

²⁸² Entretien Daara J, 03/11/02, p.2.

²⁸³ « Griot » est un terme générique pour définir les professionnels de la tradition orale. « *En français, explique I.Leymarie (p.5), le vocable griot est généralement employé pour désigner les musiciens et conteurs de la zone sahélienne* ». Mais ils ont des appellations spécifiques en fonction du peuple auquel ils appartiennent : on les appelle « *gawlo* » chez les Peuls, « *jali* » ou « *jeli* » chez les Fali, les Bambaras ou les Mandingues par exemple.

par la tradition²⁸⁴. Déjà, des chanteurs de *mbalax* avaient commencé à enfreindre cette règle sociale implicite, et sans juger utile de nous étendre sur ce sujet, je noterai simplement qu'il existe de nombreux auteurs ayant abordé la question des transformations du statut du griot dans les sociétés africaines contemporaines, et notamment dans la société sénégalaise (Leymarie, 1999). Toutefois, s'il n'est pas rare d'observer un chanteur de *mbalax* faisant les louanges de tel ou tel politicien ou marabout, les rappeurs mettent un point d'honneur à ne pas faire acte d'allégeance à qui que ce soit, tenant à préserver leur indépendance, gage de leur crédibilité auprès de leur public. J'ai eu connaissance de certaines exceptions, avons entendu parler de certaines contradictions, mais celles-ci n'en sont pas moins marginales et n'ont rien de comparable avec le « clientélisme » fréquent et prononcé des artistes de *mbalax* (Fanny Pigeaud, 2000).

Lors que l'on considère les différents aspects que peut prendre la parole des griots, il s'en dégage trois principaux :

1. Fonction de mémoire : les griots rappellent la généalogie des rois ou des nobles auxquels ils sont attachés. Cette tâche constituait l'une des plus prestigieuses des griots royaux.
2. Fonction laudative : ils chantent les louanges de leurs maîtres auprès de la population et de celles qu'ils rencontrent au cours de leurs voyages. Ils étaient de véritables panégyristes. « La relation entre un chef et ses joueurs de tambours n'est pas simplement une relation contractuelle dans laquelle ceux-ci récitent l'histoire et divertissent les gens pour de l'argent, bien qu'un paiement soit effectué : il s'agit d'une association personnelle, souvent à vie, entre un chef et un client, dans laquelle il existe une loyauté considérable des deux côtés »²⁸⁵.
3. Fonction critique : Isabelle Leymarie cite l'exemple des *azmari* d'Éthiopie ; ce terme, « signifiant jadis *celui qui chante les louanges* en amharique ancien, en est venu à désigner *celui qui critique* et *celui qui dénigre*. Les *azmari* peuvent, en effet, improviser des chansons de raillerie, même devant l'objet de leurs moqueries » (Leymarie, 1999 : 183).

²⁸⁴ Les griots wolofs ont le monopole de la musique. Autrefois, tout *gээр* (« homme libre ») qui aurait voulu exercer cet art musical en aurait rapidement été dissuadé.

²⁸⁵ Oppong Christina, *A Preliminary Account of the Role and Recruitment of Drummers in Dagbon*, Institute of African Studies, Research Review, University of Ghana, VI: 1, 1969 : 49.

Les griots étaient également des messagers politiques, des informateurs de premier ordre et des médiateurs en cas de différends politiques, mais ces fonctions ont été largement étudiées dans une bibliographie suffisamment abondante pour que je choisisse de conseiller de s'y reporter, sans aller plus avant ici.

1-4 Une nouvelle forme de nationalisme

Finalement, il est avant tout important de retenir que les rappers, comme bon nombre de jeunes Sénégalais, fabriquent à leur façon une histoire symbolique qui leur est propre, faite de mythes, de faits historiques et de références diverses autant par leur nature que par leur valeur scientifique. Ce qui compte le plus à leurs yeux est l'énergie que celle-ci est susceptible d'insuffler à la jeune génération, en lui permettant de rompre avec les aliénations et les complexes dont elle souffre depuis des décennies. Tshikala K. Biaya et Gilles Bibeau remarquent à ce sujet que :

« Les écrivains, les chanteurs et les artistes (...) remplaceraient partout les griots que la sur-spécialisation dans leur groupe rend incapables de raconter des récits d'autres peuples et d'inventer de nouveaux récits fondateurs de projets collectifs nationaux dans des sociétés qui sont profondément pluralistes » (Biaya, Bibeau, 1998 : 11).

Au Sénégal, les jeunes revisitent également la tradition en tenant à se démarquer de l'esprit de la *négritude* et de son désir d'« authenticité ». Jean-François Havard cite à ce sujet Jean-François Bayart (1996), en appliquant l'idée de « fabrication de l'authenticité » au cas du Sénégal et à l'idéologie de la Négritude, qui aurait selon lui partiellement rempli cette fonction dans le pays. Le retour idéalisé aux sources africaines des élites, au sommet desquelles trônait Senghor, rebute les jeunes Dakarais. Ceux-ci ont été déçus à la fois par le Président et par le modèle qu'il incarnait, et ne peuvent désormais plus se reconnaître dans celui-ci ; pire, ils le rejettent souvent avec un sentiment de rage et de ressentiment. La Négritude est, remarque Georges Balandier, un exemple éloquent du « *passage du mythe à l'idéologie politique* » (1981 : 211), et c'est autant cette dimension (et sa faillite selon les rappers) que celles philosophiques et culturelles que les rappers ou leurs sympathisants

rejettent. Selon J.F. Havard, Senghor s'est servi de la Négritude comme d'une légitimation à son « pouvoir absolu », en la définissant comme le modèle d'une « personnalité collective africaine » ; cette conception réifie la population sénégalaise, projète sur elle un idéal d'unité et d'homogénéité. Il put ainsi instaurer un régime présidentiel fort, en le justifiant par une description caricaturale du peuple sénégalais²⁸⁶ (Havard, 2005).

Ainsi, les rappers souhaitent se réapproprier l'histoire et les traditions d'une façon qui leur soit propre, selon un processus qui fonctionne « par le bas » (Bayart, 1992) : cette initiative ne doit plus être le fait des élites politiques et intellectuelles, mais bien celui du peuple, des « cadets sociaux » ou encore des « sans-voix » qu'ils souhaitent représenter (*tewal*) le plus fidèlement possible. L'une des réparations auxquelles se livrent les rappers est la mémorisation de l'histoire de l'esclavage ; en effet, ils jugent que celle-ci a trop souvent été éludée durant les décennies précédentes²⁸⁷, autant sous le régime de Senghor que celui de Diouf. L'engouement qu'ils témoignent dans cet exercice peut également s'expliquer par le fait que les programmes scolaires ont souvent négligé cette période sombre de l'Histoire africaine, et que les jeunes Sénégalais ont désormais besoin de renouer avec leur véritable histoire pour cesser d'être « aliénés ». Dakar fait face à Gorée, lieu hautement symbolique de l'esclavage, aujourd'hui partagé entre la visite de la « maison des esclaves » et le commerce ou les activités balnéaires. Ces dernières surtout attirent la clientèle européenne, et l'île regorge de touristes venus se prélasser sur le sable, profiter du cadre « pittoresque » que constitue le dédale de rues aux maisons colorées, ornées de bougainvilliers. Les deux aspects de l'île sont dépeints par les rappers, et même juxtaposés de manière à ce que le contraste soit mis en évidence, que son caractère choquant apparaisse au grand jour. Ainsi, *Daara J.* intercale le discours de Joseph Ndiaye, conservateur de la maison des esclaves, avec son propre texte (*Gorée*) :

« L'histoire ne ment pas. La traite des Noirs fut un des plus grands génocides que l'humanité ait jamais connus, et ce sanctuaire africain qu'est la maison des esclaves de Gorée fut capitale de souffrances et de larmes. Car des innocents sont morts ici, victimes du temps de la honte. »

²⁸⁶ Lors d'un entretien réalisé avec Mohamed Aziza, il n'hésita pas à parler, au sujet des peuples africains et celui sénégalais en particulier, de « peuples fluctuants à affectivité volcanique et à réaction immédiate » qui ont par conséquent besoin d'un régime fort ; L.S.Senghor, *La poésie de l'action : conversations avec Mohamed Aziza*, Paris, Stock, 1980 (cité par Havard : 2005)

²⁸⁷ Si la négritude d'Aimé Césaire se montre radicale, n'hésite pas à condamner les blessures causées par l'occident, celle de Senghor en revanche se révèle beaucoup plus édulcorée, davantage encline à la conciliation qu'à la dénonciation.

Pendant trois siècles et sans répit, chassés, traqués, arrachés à leur sol natal comme les racines des temps, sous la torture et l'humiliation ».

Joseph Ndiaye, discours de la « maison des esclaves » de Gorée.

De son côté, *Pee Froiss* signe deux textes mettant en lumière que représente le double aspect de l'île aujourd'hui : dans *Afrika for Afrikans*²⁸⁸, ce groupe retrace l'Histoire de l'esclavage et du colonialisme à travers les siècles dans une chanson à laquelle il donne la forme d'une pièce de théâtre ; dans *Seumeula*, *Xouman* dénonce l'humiliation que constitue la conversion de Gorée en un espace de détente pour *toubabs*.

*« C'est une oreille rouge²⁸⁹ que j'ai vu à Gorée
Etendu sur la plage comme un lézard en train de bronzer
C'est une insulte pour tout homme noir qui se respecte
Car c'est là où l'on nous a causé le plus grand préjudice
C'est en ce lieu là même où l'on revient aujourd'hui pour se divertir
Et ensuite ils ferment les portes de leurs pays avec des serrures (...) »*
« *Seumeula* », Pee Froiss.

Simultanément, les Noirs de l'époque contemporaine continuent à être opprimés, à souffrir de discriminations : « *En 1998, je suis un noir mandingue toujours en fuite, dans les rues de Harlem (...)* » (*Daara J., Gorée*). Ce constat signifie à leurs yeux qu'il est toujours éminemment important de se mobiliser, en mettant en exergue des valeurs proprement africaines, mais aussi une histoire et une tradition auxquelles je viens de m'intéresser, et qu'ils considèrent comme des marqueurs identitaires essentiels dans cette lutte. Un autre aspect de cet effort est le travail produit sur la langue, et sur la musique. Dans le premier cas, les rappeurs sénégalais revendiquent une forte inscription dans le local, alors que dans le deuxième, ils procèdent à un collage de styles qui, pour hétéroclites que ceux-ci paraissent, sont en réalité un mélange syncrétique d'influences issues de musiques noires, dont ils souhaitent mettre en lumière la cohérence.

²⁸⁸ Se référer à l'intégralité du texte, exposé en annexe.

²⁸⁹ *Xonk nopp* : oreille rouge ; c'est ainsi que les Sénégalais surnomment les Blancs ou *Toubab*, raillant ainsi le fait qu'ils rougissent avant même de bronzer, ce qui leur donne un air quelque peu ridicule...

Chapitre 2 : Le rap comme performance

2-1 Analyse musicale du rap sénégalais : un collage de styles

Contrairement à ce que l'on entend souvent, le rap ne néglige que très rarement l'aspect musical au profit du discours ou du *flow*²⁹⁰. Le choix de la musique est même déterminant dans la couleur que l'on souhaite donner au morceau, à l'atmosphère que l'on souhaite installer. X prétend que n'importe quel rap doit pouvoir émouvoir, toucher l'auditeur tout en lui inspirant le sens du message, ce en faisant fi de la barrière de la langue. Il prend l'exemple de « *Diallo* », morceau de Wyclef Jean composé en hommage au jeune noir américain immigré qui a été abattu de plusieurs balles à la suite d'une « fâcheuse erreur » de la police, alors qu'il sortait simplement pour acheter à manger à l'épicerie d'en face. En réalité, il s'est avéré qu'il s'agissait d'un meurtre de nature raciste. Cette chanson est en effet poignante, bien delà de la compréhension du texte que l'on peut en avoir. X explique ainsi que la musique ne doit pas se contenter d'être décorative, d'être seulement un support, mais qu'elle doit au contraire séduire par sa profondeur et par son adéquation avec le sens du texte²⁹¹.

Revenant sur la principale incompréhension dont est victime la musique hip-hop partout dans le monde, Tricia Rose remarque tout en le déplorant qu'à l'instar du professeur en ethnomusicologie à qui elle fut présentée au début de son étude²⁹², le grand public n'accorde que peu d'intérêt à l'aspect purement musical du rap, considérant bien souvent qu'il n'est qu'une source de bruit, l'expression d'un désordre tonitruant, dont on peut au mieux apprécier le contenu textuel. Seuls les initiés et le public jeune, moins influencé par des codes d'appréciation qualitative instaurés par la culture occidentale dite « classique », comprennent le type de créativité propre au rap. Christian Béthune, l'un des spécialistes français du rap, écrit pourtant :

« Systématique dans le rap et souvent interprétée comme une solution de facilité, la pratique de l'échantillonnage, qui consiste à prélever et à réutiliser à d'autres fins de la matière sonore déjà élaborée, constitue

²⁹⁰ *Flow* : art de la scansion des textes, débit et rythme du chant.

²⁹¹ X, discussion informelle datée du 12 Novembre 2000.

²⁹² Voici ce que lui dit ce professeur : « *Well, you must be writing on rap's social impact and political lyrics, because there is nothing to the music* » : « *Eh bien, vous devriez écrire sur la portée sociale du rap et sur le contenu politique des textes, parce que du point de vue musical, il n'y a rien* ».

une formule esthétique originale ouvrant de nouvelles perspectives sur la création artistique » (Béthune, 1999 : 51).

Selon Christian Béthune, cette technique (*sampling*²⁹³) est ancienne, mais son usage a été systématisé pour la première fois dans le rap. Or, si l'on étudie aujourd'hui largement le contenu des paroles, une oreille profane a en revanche du mal à considérer cette musique avec intérêt, et « *la méfiance reste de mise à l'égard d'une attitude poétique qui revendique l'originalité de son expression tout en prélevant la matière de ses développements sur des éléments musicaux déjà constitués* » (Béthune, 1999 : 51). Ainsi, comme le remarque cet auteur,

« à l'aune d'une morale implicite de l'invention esthétique qui impose à l'artiste de tirer chaque élément poétique de son fonds personnel, celui qui recourt aux bribes prêtes à l'emploi que sont les samples pour réaliser ses propres œuvres commet une transgression à plusieurs niveaux » (Béthune, 1999 : 53)

Celui qui s'y adonne est par conséquent non seulement taxé de pilleur, mais on lui reproche également de porter atteinte à l'intégrité des œuvres, qu'il cite en ne se servant que d'une fraction de celles-ci. Enfin, il semblerait que l'usage dominant des nouvelles technologies dans l'élaboration de la musique rap contribue à le rendre suspect au regard de bon nombre d'auditeurs, quel que soit l'endroit de la planète.

Dans *Black Noise* (1994), Tricia Rose aborde cette question cruciale de la répétition dans le rap, en notant que cet aspect musical n'est pas un fait nouveau mais au contraire, s'inscrit dans la continuité de la musique noire, africaine ou dérivée de la musique africaine dans le cas des musiques de la diaspora noire à travers le monde, et notamment aux Etats-Unis et aux Caraïbes²⁹⁴. Christian Béthune rappelle lui aussi que cette technique est ancestrale, et très répandue dans la culture afro-américaine notamment. Ainsi, on la retrouve aussi bien dans les prêches du prédicateur noir²⁹⁵ que dans le blues²⁹⁶,

²⁹³ *Sampling* ou « échantillonnage » : « procédé informatique par lequel on prélève numériquement, à l'aide d'un sampleur ou d'un ordinateur, une séquence mélodique, un fond rythmique, une ligne instrumentale, etc., sur un morceau de musique déjà enregistrée et que l'on rejoue, éventuellement en les modifiant par des méthodes informatiques de manipulation sonore au moyen d'un appareil appelé séquenceur indispensable complément du sampleur », Béthune, 1999 : 10.

²⁹⁴ Elle consacre un chapitre entier à l'approche de cette question, présenté sous le titre de « *Soul Sonic Forces ; Technology, Orality, and Black Cultural Practice in Rap Music* », in *Black Noise*, 1994.

²⁹⁵ Fragments issus de la Bible, refrains d'hymnes et de cantiques, proverbes, anecdotes tirées de l'expérience vécue ou des informations, etc.

ou encore le jazz. En effet, cette « *tendance généralisée à l'emprunt prend d'abord sa source dans les conditions d'émergence propres de la culture afro-américaine* » (Béthune, 1999 : 55). Loin de chez lui, l'homme noir sur le sol américain n'avait plus à sa disposition que des fragments d'univers hétérogènes, issus des cultures africaines, mais aussi de la tradition chrétienne ou des folklores importés d'Europe par exemple. Il s'est par conséquent mis à créer à partir de matériaux épars, mais selon sa propre sensibilité, en faisant émerger des formes expressions originales. Le rappeur américain Busta Rhymes résume cette idée ainsi :

« Le Hip Hop peut prendre n'importe quelle culture du monde, balancer dessus un putain de drum kick, un fucking snare drum et une charley d'enfer pour obtenir un disque de hip hop flamboyant. On peut rendre hip hop une chanson folk, de l'opéra ou de la country, c'est là le pouvoir de cette musique » (Béthune, 1999 : 51).

En fin de compte, cette stigmatisation a peu de raisons d'être, et résulte davantage d'une méconnaissance de l'histoire de la musique, et des arts en général. En effet, chaque création est élaborée à partir d'éléments glanés, remémorés, réutilisés, « cuisinés » (pour utiliser une métaphore de Bertolt Brecht), ce depuis toujours. Je reprendrai, en guise de conclusion à cette question, une citation de Gérard Genette, et rapportée par Christian Béthune (1999, 51) :

« Disons seulement que l'art de 'faire du neuf avec du vieux' a l'avantage de produire des objets plus complexes, plus savoureux que les produits 'faits exprès' : une fonction nouvelle se superpose et s'enchevêtre à une structure ancienne et la dissonance entre ces deux éléments coprésents donne sa saveur à l'ensemble »

(Gérard Genette, *Palimpsestes*).

Au Sénégal, la musique rap a été, et continue d'être traversée par de multiples influences ou styles, qui correspondent à différents stades de maturation, et aux positionnements identitaires auxquels ils sont associés. Dans les premiers temps, les groupes pionniers de la *Sicap* se montraient avant tout soucieux de prouver qu'ils étaient intégrés au sein de la mouvance hip-hop internationale. Ainsi, l'accent était porté sur des

²⁹⁶ Voici ce que dit Laurence W. Levine à propos du blues : « les blues sollicitent un vaste réservoir de phrases et d'expressions, à la disposition de tout un chacun, et constamment prêtes à être incluses », in *Black Culture and Black Consciousness. Afro-american Folk Thought from Slavery to Freedom*, New York, Oxford University Press, 1978 : 229.

musiques rap d'origine nord-américaine, aisément identifiables comme telles, y compris pour les oreilles d'auditeurs non avertis. *Dr Dre* pour la Côte Est, *Tupac* pour la côte Ouest²⁹⁷ étaient si abondamment utilisés que quatre ou cinq chansons différentes pouvaient simultanément être jouées sur scène à Dakar, toutes sur le même son. Dans les années 90, il existait ainsi des modes ; le clavier proche du clavecin de *Nas*, les sons lourds et lancinants de *Dre* comptent parmi les plus évidentes. A cette période, les rappeurs sénégalais aspiraient davantage à « être identiques à », qu'à trouver leur propre identité, et par conséquent à se distinguer. Il s'agissait en même temps d'une phase qui leur était nécessaire pour assimiler la culture hip-hop, l'explorer afin de pouvoir ensuite se la réapproprier.

C'est à un moment « charnière » que je commençai mon travail de terrain ; en 1999, le rap était en train de trouver, et sa propre coloration musicale, et la voie dans laquelle il allait choisir de s'engager d'un point de vue social et politique. Pendant les années 2000²⁹⁸, il s'investit dans deux styles distincts, qui cohabitent sans vraiment communiquer entre eux : d'une part, les groupes les plus *hardcore*, qui « posent » leurs voix sur des sons lourds, d'influence *gangsta rap* ou *rap conscient* des Etats-Unis, et pour lesquels les nouvelles technologies occupent une place dominante. C'est le cas de *Rap'Adio*, des cartels des *Parcelles assainies* (*Underground P.A.* par exemple) et surtout des *BMG 44*, qui représentent l'exemple le plus significatif de ce courant à la fois très engagé et très sombre, imposant musicalement parlant. Ces musiques sont accompagnées de voix graves, rauques, dont la virilité est mise en évidence. *J. Hardcore*, *Yo Stop* font partie de leurs plus grands succès, et correspondent particulièrement à cette description. Les fortes voix de Manou/*Lyrical Ceddo*, d'Omar/*Omar Ben Xattap* ou de Mbaye/*Matador* résonnent sur scène en installant un climat grave et agressif, devant un public issu des banlieues les plus dures de Dakar. Chacune de leurs prestations prend des airs de « messe du ghetto », dans une communion de jeunes hommes transportés dans un état quasi extatique. Tout, dans leurs postures, leur allure ou leur mise en scène vient accentuer cette ambiance à la fois grisante et inquiétante, dont j'ai été témoin à de multiples reprises. En effet, j'ai passé de longues semaines avec ce groupe, résidant avec eux dans leur quartier au coeur de la ville de *Thiaroye*, et les suivant dans leurs nombreux déplacements. Je

²⁹⁷ Selon la répartition du rap des Etats-Unis entre *East Coast* et *West Coast*, les deux courants étant rivaux, et même se livrant une guerre sans merci à certaines époques.

²⁹⁸ Période qui précède et suit l'année des élections présidentielles de 2000 : approximativement de 1998 à 2003-2004.

considèrai leurs concerts comme particulièrèment intèressants, autant du point de vue de la performance, que celui de l'assistance (*audience*), sur laquelle je reviendrai dans un chapitre ultèrieur.

D'autre part, un rap aux tonalitès beaucoup plus douces et mélodieuses commençait à s'imposer en parallèle ; les sonorités africaines, mais aussi le R'nB étaient samplées, pour rendre le morceau plus agréable, et accessible à un public plus large. La mise à l'écart des classes aisées de Dakar, ou même du sexe féminin auxquels se livrait implicitement le rap *hardcore* était compensée par le fort pouvoir de séduction de ce dernier style, composant habilement à partir d'une dialectique local/global, par un savant collage de musiques de danse outre-atlantique et ouest-africaines. Ainsi, *Daara J.*, *Bideew Bou Bess* ou *Da Brains* intègrent des sons de *Kora*, de *Xalam* dans leurs morceaux, tout en jouant sur l'ambiguïté des voix aiguës : en effet, les voix masculines « hautes » font aussi bien référence aux chanteurs de R'nB que sont par exemple *R.Kelly* ou, plus récemment *Akon*, qu'aux voix de griots des traditions d'Afrique de l'Ouest, parmi lesquelles celle de *Baaba Maal* ou de *Salif Keita*. Ces chansons sont plus facilement diffusées en radio, à la télévision, et attirent un public qui fait fi des barrières sexuelles, sociales, et même générationnelles. C'est ce qui garantit notamment le succès de *Daara J.*, qui s'avère être le groupe le plus apprécié au Sénégal, malgré la grande notoriété de *PBS*. Ce groupe utilise également des rythmes reggae, parfois ragga, tout en s'assurant d'obtenir un résultat toujours très mélodieux et dansant. A propos de cette multiplicité d'influences, et de cette ouverture croissante, le rappeur Omzo remarque :

« (...) Ces dernières années là, y'a eu, surtout ici au Sénégal, on a essayé de mélanger le rap à beaucoup d'autres musiques qui étaient ici. Même aux Etats-Unis, en France, y'en a qui ont mélangé ça aux Salsa, à l'opéra, des trucs genre comme ça ; on peut plus parler de « ghettoïser » le rap parce que ça ne saurait être fait. On vit dans un monde très ouvert maintenant, donc faut savoir prendre ce qui est bien d'un autre et puis... mixer ce qu'on a et puis... ça passe quoi ».

Un grand nombre de rappeurs font en effet preuve de curiosité à l'égard des autres musiques, sans restriction de styles ni d'époques. Toutefois, l'esprit d'ouverture qu'ils témoignent dans ce domaine est très variable selon les individus : si la plupart s'intéressent au reggae, au ragga, au R'nB ou même aux musiques du monde, beaucoup plus rares sont ceux qui écoutent du jazz, des musiques latines, de la « pop/rock » ou

encore du « classique ». Ce dernier style est de loin le plus méconnu, même si certains rappeurs m'assurent s'y intéresser de près : Omzo possède par exemple des enregistrements de symphonies de Rachmaninov, de concertos de Mozart, d'opéras italiens, dont il parle avec passion. *Keyti* également me dit y puiser occasionnellement son inspiration. Lors d'un entretien (septembre 2001), il m'avoue considérer la musique hip-hop comme « *trop limitée* », et il éprouve parfois un sentiment de saturation à son égard ; c'est pour cela qu'il apprécie aussi la *world music* (il cite l'exemple de Geoffrey Oryema), les musiques traditionnelles et la folk, qu'il écoute assidûment. Comme le remarque Hadj Miliani, « *on assiste également, et tout particulièrement dans les pays du Tiers-Monde, à un phénomène d'extériorité et de re-territorialisation musicales. Le rap ré-utilise des répertoires attestés, puise dans le fonds musical mondial* » (Miliani, 2002 : 767).

La période plus récente, celle des trois-quatre dernières années me semble plus difficile à définir. Tout d'abord pour des raisons d'ordre purement pratique, parce que je n'ai pas fait de terrain durant cette période, mais aussi parce que la musique rap a sensiblement évolué ; la confirmation de son succès auprès de la jeunesse sénégalaise incite une multitude de groupes à se lancer dans cette aventure, plus ou moins durablement. Quant aux groupes déjà confirmés, dont certains existent depuis le début des années 90, ils sont entrés dans une phase de commercialisation qui les a fait accéder à un stade supérieur, tant du point de vue de la production que de la diffusion. Alors qu'en 2000, seule une poignée tournaient à l'étranger, une proportion non négligeable d'entre eux peuvent désormais y prétendre. A titre d'exemple, *BMG 44* et *Wa Gëblë*, tous deux originaires de *Thiaroye*, étaient autrefois cantonnés au cercle fermé des concerts en banlieue de Dakar, au mieux dans le centre-ville et les régions. Aujourd'hui, chacun d'eux a été propulsé internationalement : tandis que *BMG 44* a été remarqué par une productrice belge, les *Wa Gëblë* ont su intéresser un producteur et DJ. Suédois. Depuis, ils ont sorti un album CD et voyagent à travers l'Europe, sont régulièrement invités dans des festivals.

Ainsi, un grand nombre de rappeurs font désormais partie de réseaux considérablement plus larges que par le passé, et cette nouvelle opportunité transforme leur rapport à la musique, mais aussi leur ancrage dans une territorialité exclusivement locale. Bien souvent, même si je souhaite rester prudente quant à cette affirmation, j'ai l'impression que leur musique s'est « globalisée », dans la mesure où l'on y retrouve les mêmes codes que dans les musiques outre-Atlantique à la mode, mais cette fois fabriquées, composées, et non plus copiées à l'identique comme c'était le cas dans les premières

années. Les rappeurs se sont formés aux techniques de *mixing* et de *sampling*, ce qui leur permet d'expérimenter de nouveaux effets, d'emprunter de nouvelles voies.

2-2 Analyse ethnolinguistique

« *A Dakar, Saint-Louis ou à Libreville (...), la variation des pratiques et des représentations sociales et linguistiques se révèle dans un mouvement auquel adhère une bonne partie de la jeunesse des villes, à savoir le mouvement rap* » (Auzanneau, 2002 : 70).

Le rap, peut-être encore davantage que les autres musiques, accorde une place déterminante à l'aspect vocal : la couleur de la voix, le *flow* et les textes sont les éléments qui en forgent le plus l'identité. En outre, les textes sont autant appréciés selon des critères de fond que de forme, et les *next levels*²⁹⁹, tout autant que le message contenu dans les paroles (*lyrics*) font la notoriété d'un rappeur. Dans cette section, tout comme dans celle que je consacrais précédemment à l'aspect musical, je ne saurais produire une analyse théorique d'une extrême rigueur ; en effet, cet exercice suppose une maîtrise des outils épistémologiques et techniques propres à la linguistique, ou plus précisément, à l'ethnolinguistique ou à la sociolinguistique. En revanche, d'autres spécialistes se sont intéressés à ces questions, parmi lesquels Louis-Jean Calvet, pour ce qui est de l'évolution du wolof notamment, mais aussi Michèle Auzanneau ou Adeline Masson, sur le rap sénégalais à proprement parler. Leurs contributions sont importantes dans la mesure où elles apportent ce type de compétences, et viennent compléter mes propres recherches, certes plus extensives sur la question, mais de nature essentiellement anthropologique, malgré le caractère indéniablement interdisciplinaire de mon sujet. Néanmoins, je me propose dès maintenant d'aborder divers aspects ethnolinguistiques et stylistiques du rap à Dakar, que mes observations de terrain ainsi que l'analyse textuelle des chansons que j'ai pu recueillir me permet de produire.

²⁹⁹ Jeux de mots qui prennent la forme de rimes à l'intérieur du texte. Les rappeurs les créent à partir de deux mots proches dans leurs sonorités, mais dont l'association de sens devient soit pertinente et incisive, soit insolente et humoristique selon les cas. C'est le type de figures stylistiques qui suscite le plus souvent l'euphorie des autres rappeurs, et des auditeurs initiés.

2-2-1 Le choix des langues

2-2-1-1 Une prédilection pour le wolof

L'un des premiers points sur lesquels je me dois d'insister est le choix des langues utilisées dans le rap sénégalais : d'une part, la langue employée majoritairement, mais également les emprunts faits aux autres langues, et intégrés au sein de la première. Or, si dans les premiers temps, l'anglais et le français symbolisaient à tel point le hip-hop dans l'esprit des jeunes Sénégalais qu'il leur était difficile de s'y soustraire, les rappeurs des années 90 s'en sont progressivement émancipés pour adopter la langue véhiculaire du Sénégal, à savoir le wolof. Des exceptions existent, souvent dû au parcours personnel du rappeur³⁰⁰, mais la majorité écrasante des textes est écrite dans cette langue. Ce choix, loin de ne répondre qu'à des préoccupations d'ordre pratique (aisance dans l'écriture et compréhension de la part d'un large public), représente avant tout l'affirmation d'une identité culturelle nationale, qui rappelons-le, s'inscrit dans un processus d'élaboration d'un « nouveau nationalisme », en opposition avec celui introduit par Senghor. Les *Daara J* notamment insistent sur l'intérêt, voire le caractère indispensable de réhabiliter le wolof, et de puiser dans ses sources les plus anciennes pour l'enrichir d'une terminologie aujourd'hui oubliée par les plus jeunes générations. Dans le groupe, tandis que *Fadda Freddy* a évolué dans un contexte familial essentiellement tourné vers l'école publique de modèle français et républicain, *Ndongo J.* a, quant à lui, davantage baigné dans un contexte wolof ; il a à la fois reçu une éducation traditionnelle et coranique, accordant la priorité à l'apprentissage de l'islam et aux philosophies orales sénégalaises. *Fadda Freddy* reconnaît d'ailleurs qu'il a « découvert la beauté de la langue sénégalaise à travers *Ndongo* »³⁰¹.

Dans la revue *Africultures*, les *Siya Po'ossi X* du Gabon (en fang : « la terre à abattre ») insistent, tout comme leurs homologues sénégalais, sur l'importance de rapper

³⁰⁰ Nick's/Kantioli, de part son éducation et ses origines, se sent plus à l'aise en français et en anglais qu'en wolof, et son rap *middle class* lui fait préférer ces deux langues. Mais à de rares exceptions près, les rappeurs qui rappent en français ou en anglais ne le font qu'occasionnellement, pour diversifier leur création, mettre en avant le fait qu'ils se sentent à l'aise simultanément dans plusieurs langues, mais continuent à rapper essentiellement en wolof.

³⁰¹ Entretien Daara J, p.13.

dans les diverses langues locales de leur pays. *Djassi*, l'un des membres du groupe s'exprime ainsi à ce sujet :

« Je suis Africain, Gabonais. Si quelqu'un écoute mon rap, il doit se poser la question de savoir d'où je viens. Si je ne rappe qu'en français, on pourrait penser que je suis Français ! C'est une façon d'affirmer notre identité. On mélange le fang, le téké, l'omyéné... On utilisera aussi le wolof et le lingala... Ce sont nos langues. Les jeunes trouvent nul de parler le fang ou le téké : pour eux, c'est être arriéré de parler ces langues. Par notre rap, nous voulons leur donner l'envie d'être curieux par rapport à nos langues, de les parler. C'est très important. Il y a six ou sept ans, je ne parlais pas très bien ma langue maternelle. Grâce au rap, je m'y suis mis et m'y retrouve très bien. J'aimerais que d'autres fassent pareil ».

En effet, ce retour aux langues africaines, s'il n'est pas propre au rap, fait en revanche l'objet de revendications identitaires particulièrement fortes de sa part, et les rappeurs manifestent la volonté de les rendre à nouveau attractives, aux yeux de jeunes qui tendent à les déprécier tout en les pratiquant sous une forme appauvrie³⁰². Ainsi, poursuit *Djassi* :

« La tradition a toujours été mal perçue par les jeunes mais avec le temps, ils s'y intéressent et s'ouvrent à ce métissage de cultures locales. Au début, certains rappeurs ne comprenaient pas notre intérêt pour les cultures locales. Ils ne pensaient qu'à imiter les rappeurs américains. Mais si nous avons signé une licence en France, c'est qu'on amène quelque chose de nouveau dans le rap : pourquoi un producteur ricain ou français se fatiguerait à signer avec un groupe africain qui ne rappe qu'en anglais ou en français alors qu'il y en a plein sur place ? La tradition, c'est notre richesse : il faut bien qu'on s'en serve ! Maintenant, tout le monde s'y met. C'est ça le rap africain : on va amener notre son ! »

Michèle Auzanneau explique ce phénomène de rejet des langues africaines, et dans le cas qui nous intéresse, du wolof, par le fait que :

« le wolof, sous sa forme épurée (rares emprunts et uniquement au français, pas de transformation des unités wolofs), représente

³⁰² Lorsque je dis « appauvrie », je ne cherche pas à émettre un jugement de valeur. C'est le wolof dans sa forme épurée qui perd de sa complexité, mais il est par contre enrichi d'autres éléments exogènes, ou de transformations d'ordre linguistique : de nombreux néologismes, des expressions nouvelles font constamment leur apparition.

l'attachement et le respect vis-à-vis des valeurs positives de la tradition mais aussi l'archaïsme, la faiblesse de niveau culturel et de scolarisation et la ruralité, tandis que le wolof mélangé endosse les valeurs contraires » (Auzanneau, 2002 : 73).

Les rappers font dans ce contexte figure de véritables militants pour un wolof dont les jeunes urbains ré-apprennent à être fiers, et qui ne soit plus antagoniste avec une culture « branchée » et ouverte sur le monde. Simultanément, ils adoptent deux démarches inverses : l'une est de réhabiliter le wolof ancien, l'autre de créer une langue syncrétique et codifiée, en faisant à la fois référence au langage hip-hop international et à celui des conteurs de la tradition orale sénégalaise. « *L'artiste africain (...) serait appelé à prendre aujourd'hui le relais des spécialistes de la tradition orale et à dire les 'mémoires collectives' dans l'aujourd'hui de l'Afrique* » notent Tshikala K. Biaya et Gilles Bibeau, en ajoutant que « *les œuvres de synthèse que l'artiste produira porteront néanmoins toujours la trace de son ancrage dans un espace culturel particulier, dans la langue d'un peuple et dans une histoire singulière* » (Biaya, Bibeau, 1998 : 11).

Dans bien des cas, ces positionnements ne prennent pourtant pas une direction unique, et les registres de langue adoptés correspondent avant tout à des stratégies, ou viennent répondre à des contraintes extérieures. C'est encore l'exemple des *Daara J.* qui vient illustrer l'existence de compromis parfois nécessaires, parce que ce groupe mène conjointement une carrière nationale et internationale : lorsque je les ai retrouvés à Paris en Novembre 2002, ils étaient en train d'enregistrer leur album *Boomrang* ; mais *Ndongo J.* et *Fadda Freddy* nous ont confié, à *Simon* et à moi, que leur maison de production, BMG France, ne leur laissait que peu l'occasion de rapper en wolof. Par ailleurs, on leur imposait plus ou moins la présence de quelques artistes de renom sous forme de *featurings*, afin de colorer leur propre musique de sonorités plus familières aux oreilles du public hexagonal, et d'assurer ainsi la promotion de l'album. Apparaissaient la chanteuse malienne désormais bien connue des Français *Rokia Traoré*, la chanteuse de Soul/RN'B *China* ou le salsero *Sergent Garcia*. Tandis qu'au Sénégal, la quasi-totalité de leurs titres est composée en wolof, en France, il leur est vivement conseillé de rapper en français, probablement pour ne pas dérouter un public peu habitué à cette langue, ou renoncer à être compris de lui³⁰³. En revanche, il leur est demandé de s'habiller selon une mode qualifiée d'« ethnique » par les médias français, et d'utiliser abondamment des rythmes traditionnels africains qu'ils

³⁰³ On remarquera que ce témoignage est différent des *Siya Po'ossi X*, qui prétendent que les Français s'intéressent à eux parce qu'ils apportent leur marque d'originalité, y compris au niveau de la langue.

ont pourtant peu l'habitude d'intégrer dans leurs compositions au Sénégal. En réalité, ce n'est pas « leur » tradition qu'on leur propose d'utiliser, mais une tradition décontextualisée que l'on associe aisément à de la *world music*. Ainsi, la musique malienne est bien acceptée, de même que certaines sonorités sénégalaises, mais il sera beaucoup plus difficile d'intégrer des chants griotiques wolofs, des chanteuses de *taasu* à la voix rauque ou des rythmes *mbalax*. Le public serait rapidement déstabilisé par une telle altérité, et la plupart des maisons de production ne s'y risqueront pas.

Ainsi, les rappeurs jouent sur plusieurs registres, sans que cela leur paraisse contradictoire. Bien au contraire, ils considèrent les deux comme un travail de création, de remodelage libre de la langue qui leur permet d'exprimer leur identité propre, individuelle et collective. Au même titre que le langage hip-hop américain ou français, les rappeurs sénégalais élaborent un langage original, proche du wolof urbain qu'ils contribuent d'ailleurs à faire évoluer.

2-2-1-2 Le wolof urbain : une langue syncrétique et créative.

Ainsi, le wolof urbain, qui se singularise du wolof dit *traditionnel* ou *classique*, est encore davantage spécifique lorsqu'il s'agit de locuteurs jeunes et natifs de la ville. Celui-ci, qui concerne essentiellement les hommes et comporte un grand nombre d'éléments de langue anglaise ou d'argot, est ainsi très valorisé sur un plan symbolique, et on le parle avec une certaine ostentation.

Par ailleurs, comme l'analyse Jean Calvet (1994), le wolof urbain fait l'objet de simplifications syntaxiques, morphologiques et lexicales : sur le plan morphologique par exemple, les classes nominales, qui sont assez nombreuses dans le wolof classique, sont peu à peu réduites à celle « en B- », transformation certainement provoquée par un grand nombre de locuteurs maîtrisant mal cette langue, ou dont ce n'est en tout cas pas la langue maternelle. Ainsi, un homme (*goor gi*) devient *goor bi*, et une femme (*jigeen ji*) devient *jigeen bi*.

Par ailleurs, l'analyse d'un corpus de mots que j'ai relevé dans la communication orale à Dakar entre 1999 et 2002 montre de nombreux déplacements de sens, et l'introduction très fréquente du français, de l'anglais, et dans une certaine mesure de

l'arabe. Prenons quelques exemples d'emprunts à l'anglais ; « *naka job bi ?* » : « Et le boulot, ça va ? » (de *job*, « travail » en anglais) ; en disant « *job bi* », on fait plus qu'emprunter à l'anglais, on en fait un mot wolof. De même, le mot omniprésent « *nice* » pour signifier « ça va », ou « bon », « bien », sachant qu'en anglais, « *nice* » ne sera pas utilisé dans le même contexte. D'autres termes, comme « *gèl* », (venant de « *girl* », fille) au lieu de « *janq bi* », « *jantal boy* » (venant de « gentleman ») ou un « *call* » (pour coup de fil) sont devenus très usuels.

Les emprunts au français sont encore plus larges, enrichis par des expressions trouvant leur inspiration dans des produits de distribution internationale. Ainsi, on parlera de « bouteille Coca Cola » pour évoquer les formes féminines et sensuelles d'une fille ; de « Bounty » (du nom de la barre chocolatée fourrée à la noix de coco) pour railler un Africain à la peau noire qui a une mentalité occidentale (« *toubab* », donc blanche, à l'intérieur)³⁰⁴. Quant aux déplacements de sens, prenons pour exemple « gérer une fille » : savoir la séduire puis la garder à ses côtés par une attitude virile. « Faire du sport » devient « aller aux entraînements » ou « s'entraîner » ; quelqu'un de drôle ou qui aime plaisanter sera taxé de « comédien » tandis que quelqu'un de courageux sera affublé du statut de « guerrier » (« *moom*, guerrier la ! » : « lui, c'est un guerrier ! »), à la place de « *jambar* », également employé.

L'espagnol est aussi utilisé, mais dans un vocabulaire le plus souvent limité à « *padre* » (père), « *madre* » (mère), « *casa* » (maison) ou « *nada* » (rien). Son introduction est certainement liée aux contacts, surtout pendant les années 70-80, avec la culture sud-américaine et caribéenne (salsa notamment), puis espagnole dans les années 90 et 2000.

Enfin, le wolof subit lui aussi des déplacements de sens, ainsi que la création, le plus souvent de nature ludique, de néologismes. Ainsi, « *xonet* », qui signifiait « être traumatisé par un choc émotif »³⁰⁵ devient dans le vocabulaire des jeunes « être fauché », « n'avoir pas un sou en poche ». « *Xoslu man* » (« *man* » étant emprunté à l'anglais) vient très probablement de « *xoos* », verbe wolof signifiant « gratter, racler » et serait issu d'une habitude de personnes démunies de venir proposer leurs services dans les cérémonies pour récupérer les marmites en échange d'une menue rétribution. Or, dans la bouche des jeunes Dakarais, le « *xoslu man* » est celui qui galère, qui a la vie dure. Encore plus

³⁰⁴ Précisons toutefois que cette expression, si elle est surtout répandue aujourd'hui en Afrique francophone, était déjà utilisée en France et aux Antilles, qui en seraient à l'origine.

³⁰⁵ Voir « dictionnaire wolof-français » de Arame Fal, Rosine Santos et Jean-Léonce Doneux, Paris, Karthala, 1990.

familièrement, « *dafa toy* » (de « *Dafa* » : « il/elle est », et de « *toy* » : mouillé, humide) sert à qualifier une fille que l'on juge « sexy », expression d'un sens très proche de « *dafa fess* » (de « *fess* » : plein(e) ; elle a des formes pleines) ou « *dafa bax* » (adaptation en wolof de l'expression française « elle est bonne »³⁰⁶). Quant aux hommes, on dira d'un « beau mec » que c'est un « thiof » (ou "super thiof"), du nom du poisson considéré comme le meilleur et le plus cher du marché.

2-2-1-3 Les « *codes switching* »

Comme nous venons de l'observer, le choix de rapper en wolof n'exclut pas l'emprunt répété aux autres langues, et notamment à l'anglais ou au français. La référence à l'anglais est très fréquente, ceci à plusieurs titres : de manière assez générale, l'introduction de l'anglais dans le discours est plus ou moins consciemment destiné à conférer un caractère moderne et *fashion* au locuteur qui en fait usage. Mais dans le cas du rap, il existe une deuxième raison, qui justifie encore bien davantage cet emploi : en effet, la culture hip-hop vient tout droit des Etats-Unis, et si celle-ci s'est répandue sur d'autres continents, parmi lesquels l'Afrique, la culture noire américaine (et par conséquent anglophone) n'en est pas moins prégnante, quel que soit l'endroit où celle-ci se développe. La terminologie véhiculée par les rappeurs américains, accordant une grande place à l'argot (*slang*) mais aussi à la codification du langage, est largement reprise par les rappeurs du monde entier, qui affirment ainsi leur appartenance à une culture qu'ils revendiquent comme trans-nationale, et même transcontinentale. L'adhésion au hip-hop transcende les particularismes culturels, sans pour autant les annihiler ; elle se prête ainsi volontiers à un jeu d'hybridation qui n'a rien à voir avec une forme d'acculturation. Par contre, Jean-François Havard remarque que :

« Plus les jeunes sont éloignés de l'accès à la culture rap américaine, parce qu'ils sont issus des milieux les plus pauvres, qu'ils n'ont pas la télévision, qu'ils n'ont pas eu l'occasion de voyager en Europe ou aux Etats-Unis... et plus ces références, symboles et comportements sont

³⁰⁶ Notons à ce sujet une transposition fréquente par les jeunes Dakarois dans le wolof urbain d'expressions idiomatiques issues des « parlers jeunes » en France.

fantasmés et donnent à celui qui les manipule un pouvoir symbolique sur ses pairs » (Havard, 2005 : 366).

En ce qui concerne le français, l'utilisation qui en est faite est probablement moins consciente, et ne relève pas il me semble d'une quelconque stratégie. Demeurant la langue officielle et parlée par une grande partie de la population dakaroise, même si c'est de façon inégale, les emprunts sont fréquents mais ne reflètent pas de véritable recherche identitaire, comme peut constituer l'anglais par exemple. Ceux-ci passent quasiment inaperçus à Dakar, si ce n'est peut-être en banlieue, dans certaines zones plus populaires et souvent plus exclusivement wolophones. C'est ainsi que *Manou*, dont la langue maternelle est le français³⁰⁷, me confia lors d'une discussion informelle (21 Mars 2002) qu'il éprouvait l'envie ces derniers temps de travailler en priorité ses textes en français, mais que cela était assez mal perçu à *Thiaroye*, vu comme une sorte de « snobisme », de distance à l'égard de ses congénères.

Alain Ricard, pour sa part, analyse le phénomène des emprunts au sein des cultures populaires en privilégiant l'approche sociolinguistique ; il cherche à interpréter le sens de ces emprunts en fonction du contexte et du moment où les emprunts se font (Ricard, 1982 : 35). Dans le cas du *concert party* qu'il a étudié au Togo, il note que l'utilisation de la diglossie et le ton employé pour parler telle ou telle langue a au moins autant tendance à traduire l'existence d'un « discours dominé » que celle d'un « discours métissé ». En effet, les locuteurs/acteurs ont conscience de la hiérarchie qui peut prévaloir entre l'éwé, l'une des langues parlées à Lomé d'une part, et l'anglais ou le français d'autre part. Ceux-ci transposent à la scène une parole quotidienne qu'il serait difficile de saisir en situation. Il remarque par exemple que l'emploi de l'anglais dans les spectacles de concert-party est associé à tout ce qui est lié au *paraître*. Alain Ricard distingue ainsi la situation de bilinguisme de celle de diglossie : « *le bilinguisme est un état du sujet, la diglossie, un état de la société qui prend en compte la réalité de la domination* » (Ricard, 1982 : 36).

Aujourd'hui, au Sénégal, la situation s'avère toutefois différente dans la mesure où nous assistons depuis environ une décennie à une critique plus ou moins acerbe des modèles importés d'occident, même si la fascination qu'ils exercent persiste dans une certaine mesure, en même temps qu'une revalorisation des langues ethniques ou des

³⁰⁷ Rappelons que Manou a d'abord été élevé en Mauritanie, pays limitrophe du Sénégal dans lequel son père travaillait comme ingénieur dans une entreprise française. Lui et sa famille étaient logés dans une résidence de standing élevé, réservée aux cadres de l'entreprise en question, et au sein de laquelle tout un chacun s'exprimait quasi exclusivement en français.

cultures locales. Au Sénégal, comme je l'ai évoqué, le rap compte parmi les expressions qui participent le plus à ce phénomène. Ceci peut aisément apparaître comme un paradoxe, puisque c'est ainsi par l'intermédiaire d'une culture importée et résolument associée à la modernité que la tradition dans ce qu'elle peut avoir de plus ancien et donc, au premier abord, de plus rebutant pour les jeunes, revient sur le devant de la scène. C'est par le global que les jeunes Africains revisitent le local, remarquent Tshikala K. Biaya et Gilles Bibeau (1998). Denis Constant constate le même phénomène dans le cas du reggae, qui puise volontiers son inspiration et ses références dans les racines des cultures traditionnelles jamaïcaines. Pour être authentique, il faut être *roots*, expression qui jouit d'une connotation très positive dans ce type de contexte. Clarence E. Walker (2004) fait enfin le même constat au sujet de l'afrocentrisme noir-américain, et de sa recherche de légitimation par le biais de l'histoire et de la tradition.

En ce qui concerne les autres langues nationales ou africaines, notons la présence récurrente de l'*al pular*, langue parlée par les Peuls et qui est l'une des rares langues du Sénégal à résister à la tendance hégémonique du wolof, et celle du mandingue : cette dernière langue, parlée dans bon nombre de pays d'Afrique de l'Ouest, est également en effet présente au Sénégal. Si Awadi rappe en wolof, il déclare toutefois dans un article de *Politis* : « *c'était par exemple important pour moi d'avoir des passages en mandingue sur le disque. C'est à la fois une langue très mélodique et celle qui est la plus parlée dans l'ouest de l'Afrique* »³⁰⁸. Or, l'utilisation de ces langues relève d'efforts comparables à ceux que je viens d'étudier à propos du wolof, mais à un degré encore supérieur. En effet, face à la domination du wolof au Sénégal, et *a fortiori* à Dakar, leur emploi correspond encore à un autre niveau d'affirmation identitaire.

³⁰⁸ Tandy, Eric, « Didier Awadi : « je fais de la musique consciente » », in *Politis*, Jeudi 29 Septembre 2005.

2-2-2 La stylistique

2-2-2-1 Une forme intermédiaire entre l'écrit et l'oral

« Encore convient-il de ne pas tirer (...) des conclusions trop nettement contrastives. Une dichotomie ne constitue jamais une explication ; il n'y a pas de 'grand partage', comme s'exprime Jack Goody, et la pratique des oppositions binaires débouche le plus souvent sur de dérisoires réductions idéalistes. L'idée de discontinuité n'a de valeur qu'intégrée dans un mouvement dialectique. Tout est historique, donc mouvant, projeté en gammes, en spectre dont les extrêmes, qui servent à les définir, ne sont jamais que des êtres de raison » (Zumthor, 1983 : 41).

Pour reprendre l'analyse que fait Christian Béthune des rapports qu'entretiennent l'oral et l'écrit dans le rap, *« le rap articule les exigences d'une forme littéraire scripturale rigoureuse aux fondements d'une culture orale séculaire. Paradoxale en apparence, cette synthèse de l'oral et de l'écrit est rendue possible par la médiation des nouvelles technologies de reproduction et de manipulation sonores »* (Béthune, 1999 : 35). De la même façon que la culture afro-américaine est jusqu'à aujourd'hui très attachée à des modes d'expression orale (informations, savoirs, prières, fictions, productions littéraires), la culture sénégalaise reste, malgré d'importants changements ces dernières décennies, très attachée aux formes orales en général. L'oralité renvoie souvent dans nos esprits à des formes populaires et traditionnelles, mais comme Christian Béthune vient de nous les rappeler, le développement des nouvelles technologies notamment a changé les données du problème, et l'oral redevient éminemment moderne, dans l'acception courante du mot. Ainsi en est-il du rap, qui dément l'idée que l'oral et l'écrit ne sauraient *« cohabiter sans s'altérer mutuellement »* (Béthune, 1999).

La forte présence de l'oralité dans le rap est même certainement l'un des facteurs qui expliquent le mieux l'attrait qu'il exerce auprès des jeunes. Démentant ce que leur enseignent leurs professeurs dans un cadre strictement scolaire, le rap prouve au contraire que l'on peut écrire comme l'on parle, et même à l'inverse que l'on peut écrire de la poésie, en insistant sur le caractère littéraire du rap, sans la condamner à être figée, en la transposant ensuite dans une oralité vivifiante. Tricia Rose précise d'ailleurs que si le rap *« est profondément influencé par la tradition orale des cultures africaines, celui-ci reste fondamentalement lettré et profondément technologique »* (Tricia Rose, 1994 : 95). Nous

voyons ainsi que le rap, aussi bien américain que sénégalais, semble jouer harmonieusement sur les deux registres, d'une manière qui cherche volontairement à se libérer des contraintes et qui encourage le plus la créativité. Il se nourrit des deux sans que l'un cherche à limiter l'autre, dans une relation de complémentarité et de jeu.

En définitive, comme l'a mis en évidence Jack Goody (1979), la culture scripturale s'est essentiellement constituée *contre* la culture orale préexistante. Et l'oralité qui s'est développée avec l'apparition des nouvelles technologies est en quelque sorte une « oralité seconde », en reprenant l'expression de Christian Béhune (1999), qui lui-même l'emprunte à la linguistique (Zumthor, 1983), c'est à dire une oralité qui s'est formée en référence à la culture écrite, ce qui est précisément le cas du rap. Cette forme d'expression est en effet fortement inspirée par le registre écrit, mais cherche à s'émanciper de celui-ci en prenant deux directions qui pourraient paraître antagonistes, même si elles coexistent au sein du mouvement hip-hop sénégalais : la réhabilitation d'une oralité populaire et traditionnelle d'une part³⁰⁹, et la recherche d'une oralité, que nous avons donc choisi d'appeler « oralité seconde » qui est intimement liée aux nouvelles technologies d'autre part.

Ainsi, l'une des particularités du rap à Dakar est son caractère étonnement « lettré », le jeu des références auquel il aime s'adonner. Celles-ci sont de plusieurs natures, aussi bien littéraires qu'historiques ou religieuses. En ce qui concerne les références littéraires, les rappeurs disposent des références littéraires que leur propose l'école³¹⁰, mais certains prolongent ces lectures imposées par la découverte d'auteurs plus subversifs et qui répondent davantage à leurs aspirations : c'est le cas de Frantz Fanon, de Cheikh Anta Diop, ou du « *Discours sur le colonialisme* » d'Aimé Césaire. En ce qui concerne la philosophie, j'ai souvent remarqué la présence d'un ouvrage récurrent dans l'univers des rappeurs : « *L'existentialisme est un humanisme* » de Sartre³¹¹.

Pour ce qui est des références historiques, Cheikh Anta Diop occupe une place déterminante. L'idée d'une Afrique nubienne séduit la plupart d'entre eux, puisqu'elle leur permet de retrouver à la fois une histoire antérieure à leur histoire locale, dont les sources ne remontent qu'à quelques siècles, ainsi qu'une nouvelle dignité. Par ailleurs, les rappeurs insistent beaucoup sur l'importance de remémorer l'histoire de l'esclavage, l'histoire

³⁰⁹ Les rappeurs dakarois se réclament par exemple de formes orales sénégalaises telles que le *Taasu* ou le *Baku*.

³¹⁰ Par exemple *L'aventure ambiguë* de Cheikh Hamidou Kane, ou l'œuvre de Léopold Sédar Senghor.

³¹¹ Cet exemple semble très significatif d'une volonté d'émancipation que manifestent les rappeurs et des « processus d'individuation » (Havard, 2005) en œuvre dans leurs trajectoires personnelles.

coloniale, sans oublier les trajectoires héroïques de Chaka³¹², de Lat Dior ou encore de Maba Diaxu, qu'ils citent comme des exemples de résistance à l'envahisseur.

Les rappers citent également volontiers les textes religieux que sont le Coran, les Hadith, ou les textes soufis (*xassaïd* mourides par exemple). Certains ont suivi l'enseignement d'une école coranique, et beaucoup font partie de confréries se référant aux écrits des guides spirituels : Cheikh Ahmadou Bamba et Cheikh Ibrahima Fall pour les mourides et les *Baye Fall*, Cheikh Ibrahima Niassé pour les niassén par exemple.

Enfin, il faut enfin noter le recours des rappers aux sources documentaires. La presse écrite notamment est citée dans les textes. Les rappers s'inspirent abondamment des faits de société et des événements internationaux dans leurs morceaux. Certains constituent même des revues de presse concernant le sujet sur lequel ils souhaitent écrire, dans un souci de donner une valeur informative à leurs compositions.

Malgré la présence attestée des sources écrites, le rap accorde pourtant une place essentielle à l'oral :

« Utilisé comme un outil parmi d'autres, l'écrit n'a plus valeur de référence absolue (...); les rappers sont des lettrés qui investissent l'écriture en y faisant prévaloir des tournures langagières et des structures de pensées propres à l'expression verbale » (Béthune, 1999 : 39).

En fin de compte, les rappers cherchent à créer une forme alternative d'éducation et d'expression : loin des schémas scolaires qu'ils jugent stéréotypés et partiels, ils souhaitent « conscientiser » la population, c'est à dire éveiller sa curiosité intellectuelle, son esprit critique, son désir de se renseigner et de juger par elle-même. Cela relève d'une volonté didactique prononcée, mêlée à une aspiration quasi spirituelle de guider les « brebis égarées » vers le « droit chemin », avec la légitimité que leur confère le fait d'avoir suivi les mêmes chemins de traverse qu'eux auparavant : ils se posent davantage en « grands frères » qu'en autorité supérieure, en jouant ouvertement sur leur proximité avec le public. Or, cette vocation ne peut être atteinte que par l'oralité, le mode d'expression le plus populaire. Les écrits ne touchent qu'une partie de la population, et même les personnes capables de lire n'en ont que rarement le désir ou l'habitude.

En outre, ils souhaitent se démarquer de la classification, et surtout de la hiérarchisation des genres qui caractérisent l'enseignement scolaire et l'esprit des « Belles

³¹² L'histoire de Chaka se situe en Afrique australe, mais une bonne partie de l'Afrique subsaharienne se l'est appropriée, en faisant ainsi un mythe panafricain.

Lettres » chères à L.S. Senghor, que rejettent les rappers aujourd'hui. Au contraire, ils s'amuse à mélanger ceux-ci, à s'autoriser ce qui est habituellement proscrit, en éprouvant le plaisir de la transgression. Béthune parle à ce sujet de « *contamination des genres* ».

Il est important de préciser qu'en matière de références écrites, ce sont rarement des informations de première main qui sont utilisées. Même lettrés, beaucoup d'entre eux ont pris connaissance de ces écrits parce qu'on leur en a parlé : il existe donc un travail d'interprétation, et par là même de déformation. Comme je l'ai dit précédemment, peu d'entre eux ont lu « *Nation nègres et cultures* » de Cheikh Anta Diop dans son intégralité. Ils en entendent abondamment parler parce que c'est un historien sénégalais, illustre dans le monde entier, et que la thèse d'une « Afrique nubienne » qu'il défend a donné une impulsion considérable aux aspirations afrocentristes des jeunes Sénégalais notamment.

Ensuite, la transmission des messages énoncés dans le rap se fait par le transfert du texte écrit en chanson scandée auprès du public. Comme c'est le cas du hip-hop aux Etats-Unis, la transmission des connaissances et des réflexions, voire des enseignements se fait par la voie orale, et même par la voie musicale, plus accessibles et plus attrayantes. Quelle que soit la façon dont le texte a été écrit, celui-ci est destiné à devenir une *performance* : présenté à l'oral, mis en scène, puis joué sur scène. D'ailleurs, j'ai constaté que les rappers ne sont que très peu préoccupés par la préservation de l'intégrité de leurs textes : soit ils les perdent, soit ils les relèguent dans un coin ; dès lors que ceux-ci sont enregistrés, ils estiment que ces textes ont atteint leur véritable vocation : ils sont alors destinés aux radios, aux enregistrements sur cassettes, et aux concerts. Sur scène, ils n'hésitent pas à les transformer, à les enrichir par des discours ou des interjections supplémentaires, ou même changer l'ordre des couplets. Notons cependant que ces initiatives sont limitées par le fait que la plupart des concerts se font en play-back, faute de bon matériel. Elles rencontrent plus de facilité dans les radios, en direct, ou lors de grands spectacles, jouissant d'un matériel de qualité satisfaisante. Je souhaiterais d'ailleurs insister sur le rôle de la performance scénique et de la prestation orale : la gestuelle qui vient s'ajouter à la chanson rap, l'ensemble des interjections qui ponctuent, s'intercalent au coeur du discours, ou même des phrases toutes faites (« *Bomb O'Clock !* », « (nom du groupe, de la ville, du quartier, ...) *lañu represent* »...).

Par conséquent, le choix de l'oralité répond encore une fois à des critères d'ordre idéologique, orientés vers un rejet des modes d'enseignement scolaires. La volonté

de « conscientiser » les jeunes se présente comme une démarche complémentaire (dans les faits) et alternative (dans l'objectif) d'éducation et d'éveil de la population citadine, quels que soient le niveau socioculturel. Car, nous le remarquons plus haut, l'enseignement scolaire est perçu comme un mode « aliéné » de pensée, lié à la pensée néo-coloniale.

Enfin, comme cela est le cas dans les pays européens ou aux Etats-Unis, cette forme d'« oralité seconde » résulte du développement des nouvelles technologies et de moyens de diffusion de plus en plus performants, et ouverts aujourd'hui à un large public en Afrique de l'Ouest : l'essor des radios sénégalaises et leur libéralisation en 1994, l'accès à internet ou au câble, l'évolution de l'industrie musicale locale favorisent chacun à leur façon l'orientation des jeunes vers ces modes d'expression d'un genre relativement nouveau, voués à se transformer sans cesse et à être le théâtre d'innovations sur les plans de la linguistique, de la création littéraire et de la performance.

Ainsi, nous nous apercevons au terme de cette brève analyse que le rap sénégalais, en dépit de ses nombreuses occurrences avec les différentes formes de rap qui existent à travers le monde, revêt certaines caractéristiques au niveau local qui font son originalité. Sur le plan linguistique, mais aussi didactique, le rap sénégalais impose des « façons de dire » et des « façons de faire »³¹³ qui lui sont propres, et qu'il s'avère éminemment important de ne jamais dissocier de leur contexte, car c'est par lui que celles-ci prennent tout leur sens. Les relations complexes qu'entretiennent l'oral et l'écrit dans le rap dakarais témoignent pleinement de la situation linguistique du Sénégal, à plus forte raison en milieu urbain. Par ailleurs, le rap sénégalais revendique une fonction didactique forte, qui tend à compléter, parfois à suppléer l'enseignement dispensé dans les écoles publiques et privées. La vocation de « conscientisation » qu'ils prétendent vouloir assumer conduit les rappeurs à élaborer une forme d'expression qui se nourrit des diverses influences que je viens d'évoquer.

³¹³ Référence au livre de Yvonne Verdier, *Façons de dire façons de faire : la laveuse, la couturière, la cuisinière*, Paris, Gallimard, 1979.

2-2-2-2 Un langage codifié : du langage de la rue à une poétique de la langue

« Le poétique est aussi principe de plaisir (...). Le plaisir de langue naît de même de ce croisement, de ce télescopage de signifiants ou de signifiés, de ce jeu sur les différences et les oppositions qui est à la base de la créativité linguistique. Le plaisir de la langue, c'est la possibilité même qu'a l'énonciateur de redistribuer les valeurs, de prendre ses distances face aux stéréotypes, de les déconstruire, de s'en moquer. Il naît aussi de la polyphonie des codes, de l'hétérogénéité des registres de langue et des possibilités de décrochage de l'un à l'autre (...). Dans la collision des signes se manifeste la subjectivité d'un démiurge qui, recréant le monde, se moque souvent de sa pratique –et s'en distancie » (Roland Barthes, 1973).

Dans « *Le parler ordinaire* » (1978), William Labov s'interroge sur la nature du « vernaculaire noir américain » : étant donné que celui-ci est plus éloigné de l'anglais standard que n'importe quel autre dialecte anglais, peut-on en conclure que le VNA constitue un système à part, ou bien est-il l'une des nombreuses variantes de l'anglais standard au même titre que les autres dialectes ? Ce questionnement est suscité par le fait que les élèves noirs américains accusent un fort retard scolaire (davantage encore que les autres minorités) et éprouvent de grandes difficultés dans leur apprentissage de l'anglais standard à l'école. Or, réfutant avec véhémence l'idée de « privation verbale »³¹⁴, qui serait due à un manque de stimulation dans ce domaine et au fait qu'ils n'entendent que peu de phrases bien formées dans leur vie quotidienne, Labov pense au contraire que les jeunes noirs américains sont très stimulés verbalement et que leur difficulté à apprendre l'anglais standard s'explique par d'autres raisons.

Ainsi, le linguiste américain se demande si, dans le cas où le VNA serait un système différent obéissant à des règles qui lui sont propres, il ne serait pas préférable d'enseigner l'anglais standard de la même façon qu'une langue étrangère, au même titre que l'espagnol ou le français. Question à laquelle il répond au terme de son enquête par la négative :

³¹⁴ Labov William. *Le parler ordinaire. La langue dans les ghettos noirs des Etats-Unis*. Paris, Minuit, 1978. Cette notion de « privation verbale » est employée à l'égard des jeunes noirs américains par des psychologues scolaires dont Labov cite les travaux. Parmi eux, on trouve Bereiter et Engelmann (1966) et Jensen (1969). Il conteste leurs affirmations et déclare que ceux-ci souffrent incontestablement d'un manque de connaissance du contexte dont ils parlent. Texte N° 7, « l'inversion méthodologique » in *Le savant et le populaire* de Grignon et Passeron. Paris, Gallimard/Le Seuil, 1989.

« Dire que le VNA constitue un système tout à fait différent des autres systèmes de l'anglais est, bien entendu, une absurdité. Dans leur grande majorité, les règles du VNA sont identiques à celles des autres dialectes anglais. » (Labov, 1978 : 72).

Je note enfin une autre remarque de Labov, qui peut s'appliquer à ma propre analyse, et selon laquelle la variation stylistique des locuteurs appartenant à la *middle class* est plus extrême que celle des locuteurs appartenant à la *working class* (Labov, 1978 : 78). Reste à déceler les facteurs de cette variable quelque peu surprenante, dont j'ai remarqué la présence moi aussi au cours de mes recherches de terrain auprès des rappers dakarois. Les rappers issus de ce que les sociologues américains appellent la « *middle class* » semblent codifier leur langage davantage que les autres, dans la mesure où ils introduisent des innovations sémantiques et des règles grammaticales sensiblement différentes du wolof standard. Ainsi, il semblerait que les rappers qui codifient le plus leur langage sont aussi parmi ceux qui maîtrisent le mieux à la fois le wolof, mais aussi le français appris à l'école. Aussi, loin d'être un parler exclusif, il est presque systématiquement une forme langagière utilisée en alternance avec les autres langues, ou en interaction entre elles. Ces rappers sont souvent des jeunes jouissant d'un niveau scolaire relativement élevé³¹⁵, pour qui la création d'un langage spécifique constitue une activité ludique de transformation et d'appropriation inédite des codes linguistiques préexistants. Cette création s'exerce autant à l'oral qu'à l'écrit, ce qui témoigne d'une même aisance dans ces deux modes d'expression langagière. Car, contrairement à une majorité de Sénégalais, les rappers auprès desquels j'ai enquêté montrent d'évidentes dispositions à l'écrit, ce qui leur permet d'accéder à un plaisir dans l'écriture particulièrement prononcé.

Ainsi, ne confondons pas : là où, comme le remarque Labov, la petite bourgeoisie américaine affiche une « hypercorrection » de la langue (Labov, 1976 : 189), les rappers, au lieu de parler un wolof ou un français « sophistiqué » par ostentation, choisissent au contraire de briser les codes linguistiques (ce qui revient pour eux en quelque sorte à en briser les codes sociaux) de ces deux langues, échappant ainsi à leur version conforme inculquée à l'école ou par les aînés. Ils incarnent d'eux-mêmes l'idée que développe Labov lorsqu'il dénonce l'inutilité de certaines « habitudes verbales » des représentants de la *middle class* aux Etats-Unis (Labov, 1978, 125), utilisant délibérément

³¹⁵ C'est le cas de groupes tels que les *Wa Gëblë*, les *Rap'adio*, les *BMG 44*, les *Nonni None* etc... dont je propose quelques textes en annexe.

un anglais « *ampoulé, redondant, emphatique et creux* », qui ne constitue en rien un « *code ou un système supérieur* ».

Le rap, en tant que parole urbaine, est selon les linguistes du GRAFEC (Auzanneau, Masson, 2001 ; 2002) l'un des lieux d'expression privilégiés des pratiques linguistiques des jeunes citadins, et ceci de deux façons distinctes :

1. D'une part, le rap est le reflet des représentations et des pratiques urbaines (caractéristiques culturelles et linguistiques, et significations).
2. D'autre part, il a des incidences sur elles, il les influence (fonction créatrice et rôle d'avant-garde).

Le langage rap reprend à son compte le parler ordinaire des Dakarois dans leur usage du wolof urbain, tout en faisant preuve d'une créativité qui lui est propre. Celle-ci se traduit à la fois par l'intégration ou l'exclusion volontaire de codes linguistiques appartenant au wolof urbain, celui des jeunes en particulier, et par l'introduction de nouveaux codes provenant des auteurs des textes de rap : termes, structure du texte, rythme, mise en scène ; dans ce dernier cas, Michèle Auzanneau parle de « mises en scène énonciatives » (2001 : 74).

« Ainsi, la cohésion d'un réseau de communication assure la cohésion d'un sociolecte tandis que, dans une communauté linguistique, les différences entre sociolectes sont fonction de la distance sociale entre leurs locuteurs » (Calvet, 1993 : 102)

Par ailleurs, le degré de codification se révèle variable selon les groupes et les objectifs qu'ils poursuivent, mais il est intéressant de noter que certains s'adonnent à cet exercice avec dextérité.

Deux autres groupes, *Noni none* et *Wa Gëblë*, ont quant à eux été jusqu'à inventer leur propre lexique. Tandis que les *Wa Gëblë* ont inventé le *Gëbléen*, les *Noni None* fournissent un glossaire à leurs auditeurs, sur la pochette de leur album « *Thioky fin* » ; celui-ci est dénommé *Degg Dacc*, et comprend les termes suivants :

« Gougrou zamza :	Bienvenue au Royaume des Esprits.
Thioky Fin :	Dernière Bataille entre les forces du Bien et celles du Mal : lutte contre le désir.
Samikatanasana :	Posture de la femme qui est sur la jaquette, signifiant en yoga le gardien. Cette posture favorise les dons d'éloquence, aide à combattre la faim et la soif, contribue à percer les mystères de la nature.
Beut Geule :	Médium, magicien, visionnaire.
Chon :	Magnifique, merveilleux, sublime.
Xal wègn :	Puissance, extase balèze
Gree Gree :	Spirituelle, tout ce qui est abstrait et qui agit ou réagit sur la matière
Gree Gree rap :	Le rap qui se bat contre les forces qui freinent l'évolution spirituelle, se reconnaît de par sa particularité : Ecoutez.
4117 ans :	2000 ans AVJC + 2117 ans APJC
Wadadi dathié :	Flow, microphone.
Dèye :	Mot clé donnant conviction aux dires qu'avait l'habitude d'utiliser feu Serigne Bara M'backé PSL.
Kandang :	Message codé.
14-16-14-9 :	Celui qui parvient à les déchiffrer ira au Paradis.
Kosi :	Le roi le plus détesté par Satan (...), il a eu à exorciser 4921 des adeptes de Lucifer.
G G Man :	Destructeur de gree gree qui additionne les imperfections humaines.
Aye Laye:	Porté disparu, fight and forget.
Taff Taff :	173 ^e Grand penseur au monde, fut l'ex bras droit de Satan et l'amant de sa femme.
Léo:	Porté disparu, fight and forget.

Fougne :	Le loup aux cris gree gree qui paralisent les héroïques défenseurs du Mal.
Biba :	Chargé d'apporter au peuple de toutes les nations des vibes exorciseurs.
KK Noba :	314 ^e cible du Diable pour avoir délivré Taff Taff des griffes de Belzébuth tout en le dressant contre lui-même.
Weuze Kaïré :	L'homme aux plumes chon, en mission secrète depuis Baye Fall Kandang.
Aïcha :	Balxisse réincarnation
Diego:	Porté disparu, fight and forget.”

2-2-2-3 L'aspect proverbial

Comme dans le cas du rap américain, les proverbes ont une place de choix dans le discours, sous des formes variées et mouvantes, peu respectueux d'une tradition que d'aucuns ont tendance à voir comme immuables. « *Toute tradition, écrivait Ricoeur, vit par la grâce de l'interprétation ; c'est à ce prix qu'elle dure, c'est à dire qu'elle demeure vivante* » (Ricoeur, 1969 : 31).

Cécile Leguy (2004) a consacré un long travail sur le sujet qui nous occupe : après avoir recueilli un corpus de cinq cent proverbes chez les *Bwa* du Mali, elle a ensuite analysé la malléabilité de ces proverbes dans leur contexte d'énonciation. Ainsi, contrairement à la façon dont les recueils de proverbes le présentent habituellement, le dire proverbial ne se limite pas au genre « figé » de la littérature orale. Le proverbe, au même titre que la tradition et ses multiples avatars, ne subsiste dans les esprits qu'en évoluant dans le temps, en s'adaptant aux nouveaux contextes de son énonciation.

Assane Sylla insiste quant à lui sur l'importance des proverbes dans la littérature orale des *Wolof* (1994), notamment en tant que vecteur de la pensée philosophique populaire. Certes, en ville, la transmission est assurée de manière plus incertaine qu'elle ne l'était dans les villages il y a encore peu de temps, mais les rappers

ont réussi ces dernières années à susciter un regain d'intérêt pour ces formes orales chez les jeunes citadins, qui avaient jusqu'alors tendance à s'en détourner progressivement. Dans l'un de ses textes, « *Lan laa def?* », Omar Ben Xattap, des *BMG 44*, dit ainsi, d'une manière qui rappelle le *Candide* de Voltaire : « *Alors qu'en réalité, chacun a son champ à cultiver, Il faut faire en sorte que nos pensées soient nobles, belles, et nos actions pures dans ce que l'on vit* ». Cette pensée métaphorique fait allusion à la dimension philosophique des proverbes wolof, et renvoie à une grande partie du répertoire des proverbes. Comme le note Assane Sylla, un bon nombre de ces proverbes comporte en effet une dimension morale importante, véhicule des valeurs et des conseils de conduite que l'adulte doit s'efforcer de respecter dans cette société. Les groupes de rap les utilisent volontiers et je ne saurais en donner que quelques exemples. *PBS* entonne dans un refrain de leur album « *New-York-Paris-Dakar* » : « *Def lo xam, wax lo xam, so teddë, nelaw* » : « Fait ce que tu dois, dis ce que tu dois, si tu te couches, tu dors » (tu dormiras paisiblement). Le groupe *Rap'Adio* donne quant à lui le titre de « *Ku weet xam sa bop* » à son album de 1998, celui qui, rappelons-le, a lancé la mouvance *hardcore* ; cette devise signifiant « celui qui est seul apprend à se connaître », reflète la situation du rappeur plongé dans un état d'introspection pendant le temps de l'écriture, mais aussi celui de l'homme en quête de sagesse, et qui s'isole pour méditer. Nous verrons que cette attitude correspond à un souci récurrent de retour sur soi dans le milieu du rap, qui n'est pas contradictoire avec une hyper sociabilité à d'autres moments, à l'occasion du travail de studio ou lors des tournées par exemple.

Par ailleurs, il faut également insister sur l'aspect sarcastique et moqueur de bon nombre d'entre les proverbes réutilisés par les rappeurs ; ainsi, *Simon* compare la figure du politicien en campagne à un « *singe tirant une charrette* »³¹⁶, tandis que les auteurs de l'introduction de *Politiciens* fustigent Djibo Kâ³¹⁷ en ayant recours à un autre proverbe, d'un registre tout aussi cru : « (...) *Car celui qui urine couché doit s'attendre à ce que son urine lui retombe dessus* ».

Les exemples sont nombreux, mais il est en revanche difficile de retrouver l'origine exacte des proverbes cités dans les textes de rap, puisque ceux-ci ne sont que très rarement consignés par écrit, et réunis dans des recueils. Comme dans toute forme ayant un

³¹⁶ « Ils s'en vantent fièrement, tel un singe qui conduit une charrette », « *Dullia* », *Simon*.

³¹⁷ Cet homme politique fut en effet vilipendé par une large partie de l'opinion pour avoir changé de camp au dernier moment, à la veille des élections présidentielles de 2000 (il avait alors rejoint le PS, contre lequel les jeunes s'insurgeaient).

mode de transmission oral, il n'est en outre pas rare d'observer des variations sensibles dans leur formulation, accompagnées de déviations de sens, selon le contexte dans lequel ils sont employés. Notons enfin que les rappeurs, comme la plupart des jeunes Dakarais, retiennent avant tout le nom de *Kocc Barma* comme source principale, au point que celui-ci est désormais devenu le représentant symbolique de cette philosophie orale qu'ils souhaitent réhabiliter ; tous le connaissent et citent volontiers son nom, tandis que les autres auteurs ont tendance à être oubliés progressivement, si ce n'est par les « anciens » et par quelques universitaires qui se consacrent à cette question.

2-2-2-4 Les styles littéraires du rap :

Les styles adoptés pour élaborer les textes de rap sont plus ou moins variés selon les groupes, certains faisant preuve d'une vraie recherche de création littéraire. Ceux-ci se définissent progressivement en fonction de qui parle, et à qui l'on parle : le rappeur se fait tour à tour le narrateur d'une histoire ou d'un fait divers, l'orateur montant à la tribune pour clamer un pamphlet devant son auditoire, l'acteur d'un petit scénario monté avec les partenaires de son groupe, dans un dialogue ou un entretien à plusieurs. Il peut également devenir l'interlocuteur de la foule entière, à qui il s'adresse individuellement par un « tu » commun à de nombreux raps sur le plan international.

Il arrive souvent que les membres d'un même groupe de rap se relaient, soit pour évoquer chacun l'un des aspects du sujet dans un couplet qui leur est réservé, soit pour remplir chacun un rôle différent, voire opposé à celui des autres. Les *BMG 44*, autrefois au nombre de quatre, puis de trois après le départ de *Maktar le Cagoulard* ont coutume de construire ainsi leurs textes : tandis que *Lyrical Tieddo* et *Matador* incarnent des révoltés, ou parfois même des personnages agressifs véhiculant des valeurs négatives, *Omar Ben Xattab* représente la voix de la modération et de la paix. C'est, notons-le, ce dernier qui termine invariablement les textes de manière à ce qu'il puisse contrecarrer la folie des autres, et que seul son discours soit retenu du public. Les *Slam Revolution* ont appliqué le même principe³¹⁸, qui n'est d'ailleurs pas sans rappeler la narration traditionnelle ouest-africaine, dans laquelle le griot n'est jamais seul mais face à un

³¹⁸ Slam Revolution, « *Tawatu Xonet* », in « *Diogué leundeum diem si leer* ».

« répondant », interlocuteur privilégié qui peut à tout moment nuancer ou même contester la parole de l'orateur.

Certains rappers bien connus doivent leur succès à une pratique appelée *story telling*, dont *Bill Diakhou* se réclame être le pionnier. *Pacotille*, qui rappe en solo, en a fait son credo et suscite un engouement populaire spectaculaire : vêtu d'un simple jean et d'un K.Way (volontairement désuets), avec aux pieds les chaussures en plastiques que portent habituellement les gens les plus démunis («*Pacotille, rappeur bu sol tic tic*³¹⁹»), il rappe sans artifices sur des tempos et des textes sans aucune sophistication, dans lesquels la parole brute remplace le langage métaphorique et référencé de certains autres artistes. *Pacotille* parle comme parlerait l'homme de la rue, sans que ce dernier ait les moyens de le faire.

Dans un style beaucoup plus châtié et construit, d'autres comme *Abass Abass* ou *Bill Diakhou*, pour ne citer qu'eux, utilisent le principe hérité du griot de la narration d'histoires : chacun de leurs morceaux est un court scénario. Depuis mon départ de Dakar est également apparu un rappeur qui fait sensation dans la capitale, au nom éloquent de *Fou malade*. Cette dénomination, qu'il s'est bien entendu lui même attribuée, renvoie à tout un ensemble de traits culturels et d'opinions largement répandues au Sénégal : en effet, celle-ci renvoie à l'idée populaire que le fou, et dans une moindre mesure le griot (*gèwel*), auquel on l'assimile parfois en insistant sur la grande liberté d'expression dont ce dernier jouit au sein de la société wolof, sont les seuls à véritablement pouvoir se permettre de dire la vérité, à parler ouvertement et sans ambages.

Le groupe *Pee Froiss* a pour sa part innové en adoptant le temps d'un morceau intitulé « *Afrika for Afrikans* » la forme classique d'une pièce de théâtre. *Pee Froiss* a ainsi instauré un style jusqu'alors inédit : la forme dramaturgique. Ce texte est découpé en actes, puis en scènes. *Xuman* s'en fait le récitant (« *Je vais vous raconter une histoire, une bien triste histoire* »), comme l'on ferait la présentation d'une pièce de théâtre, avec ses didascalies et ses indications scéniques :

« *Acte I scène I :*
On est au XVII^eS dans un village africain.
Ce décor est le théâtre d'un bien étrange entretien.

Acte II scène II :

³¹⁹ *Tic tics* vient directement de « plastique ».

*XX° S, même paysage africain.
L'esclavage change de visage, devient plus humain (...)*».

Il plante le décor, décrit les personnages, les situations, et assure l'enchaînement des différents actes et scènes. Les rappers de *Pee Froiss* montrent dans ce texte qu'ils possèdent des ressources à la fois littéraires et orales, sont initiés à l'art occidental (dont ils usent d'une façon ironique, voire sarcastique), à savoir ici le théâtre classique, en même temps qu'ils préservent une liberté de langage qui, sans placer le discours dans le registre de l'oralité, l'en rapproche de manière à rendre le texte puis vivant.

Dans *Paketasse*, un texte de *Rap'Adio* bien connu du public dakarois (1998), c'est un autre aspect du rap qui est mis en exergue, à savoir sa capacité à se faire chroniqueur de la société. Ainsi, Iba et Bibson ont eu l'idée de se faire interviewer de façon fictive par une journaliste, et de tenir le rôle de deux hommes incarcérés à la prison de *Reubeuss* (aussi appelée « les 100 m ») ; la radio est dénommée « *Jappal-Bayil* », et l'émission pour laquelle est réalisée cette interview s'appelle « *Compassion* », « *consacrée à des personnes oubliées dans ce pays* ». Présentée sous une forme ludique, cette interview, ainsi que l'indique le nom donné à l'émission, est en revanche destinée à sensibiliser la population sur un sujet sérieux, que ces rappers souhaitent traiter avec le maximum de sincérité. Au-delà du jeu, la chanson pose la question de l'impartialité de la justice dans le pays : nous l'avons vu en deuxième partie, de nombreux rappers concluent à une « injustice de la justice » ; ils condamnent notamment les erreurs judiciaires, souvent dues au manque de professionnalisme de la police et des juristes, ou encore à la corruption des juges :

« Chers auditeurs, comme nous avons l'habitude de le faire pour vous sur la radio « Jappal Bayil » tous les quinze jours dans le cadre de l'émission « Compassion », consacrée à des personnes oubliées de ce pays, nous sommes devant la prison centrale, que vous tous connaissez et que les prisonniers eux-mêmes « tulkunë ». Nous sommes donc devant la grande porte et serons à l'intérieur dans quelques instants. La première question que nous avons pour ses prisonniers est de savoir comment ils ont fait pour atterir ici ».

Keyti, lui aussi membre de *Rap'Adio*, s'est distingué en adoptant le style épistolaire. Dans un premier temps, lors d'un morceau intitulé « *Ma la diggon bind* »³²⁰, il

³²⁰ « Je t'avais écrit »...

met en scène un jeune homme exilé en France écrivant au Sénégal ; dans un deuxième temps, dans l'album qui suit, le rappeur compose la réponse : le destinataire de la première lettre resté à Dakar répond à son ami, en lui décrivant l'âpreté de la vie quotidienne dans le pays, les difficultés rencontrées, sans oublier l'oisiveté et l'ennui que celle-ci génère. Or, *Keyti* respecte les contraintes d'une lettre, l'introduit rapidement comme l'on ferait dans le cadre d'une correspondance réelle, adopte les tournures de phrases propres à ce style. Ce choix peut paraître inattendu, quand on sait qu'au Sénégal, la communication écrite est surtout réservée au domaine administratif et institutionnel. Aujourd'hui, le téléphone et les messageries électroniques sur internet ont supplanté le courrier pour toute communication d'ordre privé. Mais ce choix offre de multiples avantages, que l'auteur a su mettre en valeur : tout d'abord, le style est davantage travaillé, « littéraire » pourrait-on dire, que s'il avait écrit un simple « mail ». Cette qualité d'écriture permet à *Keyti* de traduire avec davantage de précision et de nuances la perception que le personnage a de la situation, et d'exprimer les sentiments que celle-ci lui inspire. Ensuite, cela lui permet d'insister sur la distance qui les sépare, autant d'un point de vue géographique que sur le plan du vécu.

« Salut fils,

Quoi de neuf ?

Tu dois surement m'en vouloir puisque j'avais promis de t'écrire la dernière fois que tu as téléphoné. Mais tu sais, j'ai eu pas mal de choses à faire depuis. Pas mal de petits problèmes dont je me suis occupé. En plus, tu sais que je n'ai jamais été doué pour les lettres J'aurais souhaité te donner de mes nouvelles et avoir des tiennes plus souvent, mais tu ne sauras jamais le nombre de lettres inachevées que je t'ai écrites. Mais cette fois-ci, j'irai jusqu'au bout, en espérant qu'elle te trouvera en paix » ; et il finit sa lettre par :

« Je vais m'arrêter ici cette fois parce qu'avec la lampe allumée ma mère va bientôt m'engueuler³²¹. PS : N'attends pas deux mois pour répondre à ma lettre s'il te plaît ».

Ces procédés rhétoriques contribuent à rendre le discours plus vivant et doué de davantage d'impact que s'il était uniforme et au style indirect. Le rap s'apparente ainsi tour à tour au pamphlet, au récit ou même au théâtre. Au delà de ces registres clairement

³²¹ Cette phrase indique plusieurs choses, qui donnent des indications d'ordre ethnologique et témoignent d'un sens de l'observation, de la description du vécu quotidien qui est proche du cinéaste ou du chercheur en sciences sociales. D'abord, l'électricité reste dans certains quartiers un luxe dont on ne peut user qu'avec parcimonie, ou auquel on n'a tout bonnement pas accès ; ensuite, la peur des réprimandes de sa mère rappelle que les jeunes Dakarais résident chez leurs parents jusqu'à un âge avancé, retenus par des contraintes matérielles. Cette situation s'avère pénible sur le plan psychologique, puisqu'elle nie toute autonomie réelle.

définis, les rappers usent aussi abondamment de figures de styles destinées à donner du relief au texte, à marquer les esprits. Ainsi, dans « *Obligé* », *Simon* ponctue chacune de ses phrases par un « obligé » rageur, qu'il martèle avec insistance :

*« De nos affaires Babylone doit s'écarter. Obligé !
Mieux que ça ils doivent s'effacer. Obligé !
Chose sûre c'est qu'il faut se révolter. Obligé !
Batailler. Obligé ! Les refouler. Obligé ! (...)»*

Simon, « Obligé ! »

Dans « *Def ci yaw* », les *BMG 44* interpellent quant à eux le président de la République du Sénégal, sans citer ni A. Wade ni A. Diouf, et lui adressent des critiques, voire des menaces directes. On comprend aisément que celles-ci sont verbales, mais le style dans lequel elles sont rédigées exprime avec force l'idée de mise en demeure des dirigeants par la jeunesse en colère. Fait rare, les auteurs de ce texte emploient le « tu » en s'adressant au Président, alors que la deuxième personne du singulier est habituellement employé dans le rap pour défier ses rivaux, rappers eux aussi. Dans ce dernier cas, il s'agit alors d'un rap *ego trip*, d'une joute verbale ritualisée. Ici, chacun sait qu'il n'y aura pas de réponse directe de la part des autorités politiques, et ce procédé rhétorique semble davantage destiné à impressionner l'auditoire par la détermination du discours qu'à réellement menacer le Président. Enfin, cette façon inédite de s'adresser au chef de l'Etat en le tutoyant cherche à démystifier la personnalité de haut rang qu'il représente, et à le rabaisser au niveau du citoyen lambda. Cette initiative s'inscrit dans la logique que j'ai eu longuement l'occasion d'évoquer et qui consiste à rétablir l'idée, autant que la pratique d'une participation populaire à la vie démocratique, en exigeant des dirigeants qu'ils se soumettent aux règles de déontologie et de justice, qu'ils représentent le peuple sans se comporter en souverains.

*« 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(...) ».*

BMG 44, « Def ci yaw ».

Ainsi, l'anthropologue ou l'ethnolinguiste se doit de considérer les « chansons rap » qu'il recueille comme des « textes » à part entière, et non comme des données ethnographiques. Ce n'est qu'à cette condition que peut être engagée la constitution de véritables « répertoires », et par suite une analyse textuelle qui ne tienne plus compte des anciennes catégorisations, répondant à des critères de hiérarchisation³²² peu légitimes. Les textes de rap sénégalais faussent les pistes en la matière, et cette ambiguïté me semble revêtir de grandes qualités heuristiques, qu'il s'agit de saisir et d'explorer. Ils posent également la question du « statut » des textes, qu'Alain Ricard désigne comme l'une des questions importantes des sciences sociales sur le continent africain aujourd'hui.

2-2-3 Les mots comme marqueurs identitaires

2-2-3 1 La dénomination

Les façons de nommer sont elles aussi soigneusement étudiées, car considérées comme l'un des éléments identitaires les plus forts du mouvement hip-hop³²³. Elles peuvent prendre des trajectoires différentes, selon la nature et le trait de caractère dominant du personnage que le rappeur choisit de camper.

Le nom peut mettre en valeur la tradition et l'histoire ancienne du pays. Dans ce cas, cette caractéristique est souvent associée à un aspect belliqueux, prônant une résistance guerrière : ainsi Manou a-t-il décidé de prendre le nom de *Lyrical Ceddo*³²⁴; Modou, du

³²² Les distinctions faites entre texte oral et texte écrit, texte littéraire et texte populaire, etc.

³²³ C'est aussi le cas dans la plupart des cultures populaires semble-t-il ; par exemple, Michel Agier remarque le même processus d'affirmation identitaire dans le carnaval de Bahia (Agier, 2000 : 120). Il mentionne que les références choisies dans la façon de nommer sont déterminantes en terme de marquage identitaire. Ainsi, si le terme Yoruba dudu (noir) est très apprécié, il lui sera finalement préféré celui de Ilê Aiyê (en yoruba, ilê = maison, aiyê = monde matériel, complément de orum = le monde immatériel, l'univers des orixas) car, note-t-il, la notion de maison résume à elle seule « la recherche d'un lieu, d'un espace sûr, trace visible d'un ancrage culturel affirmé contre toutes les dépréciations, sociales et culturelles, auxquelles les noirs sont habituellement soumis dans les espaces quotidiens non ségrégués », p.121.

³²⁴ « Lyrical ceddo » est composé de deux langues, l'anglais et le wolof ancien ; « lyrical » fait référence au caractère musical du rap, et « ceddo », à l'histoire féodale du Royaume des Wolofs. Les « Ceddo » étaient des soldats missionnaires réputés pour leur courage mais aussi leur brutalité et la licence de leur comportement : avant qu'ils ne disparaissent, ils étaient devenus de véritables tyrans ; grands buveurs, ils se rendaient régulièrement dans les villages et pillaient les populations, violaient les femmes, etc. On peut imaginer que c'est le premier aspect qui a attiré Manou, même si son sens de la provocation pourrait justifier qu'il adopte cette appellation également pour le deuxième...

groupe *Sen Kumpë*, a quant à lui choisit le nom imposant de *Burba Djolof*, « le roi du Djolof », ancien empire des *Wolof* pendant l'époque féodale. D'autres noms adoptent des formes traditionnelles de dénominations telles que « *Baye Sene* », (alias « Gaston », de *Sen Kumpë*) : « *Baye* » représente le père, au sens biologique mais aussi au sens symbolique : il est le patriarche, le dignitaire, séculier ou religieux³²⁵ ; il est celui qui détient le pouvoir, l'autorité, qui inspire de la déférence. Il est enfin le garant du respect de la tradition. Il est ainsi conseillé pour une jeune personne de s'adresser à son aîné en l'appelant « *baye* ». Le fait que *Gaston* ait choisi ce nom est par conséquent significatif, pour lui qui est jeune, et issu d'un quartier populaire : il attend du rap que cela lui confère un statut supérieur à celui auquel il semblait jusqu'alors destiné.

Enfin, un autre type de noms en langue wolof fait référence à la territorialité, à l'appartenance à des identités locales bien définies, et investies d'une forte charge identitaire : « *Wa Gëble* » est le nom d'un groupe de rap originaire de *Thiaroye Mer*, et signifie « *ceux qui viennent du bled* ». Un autre groupe s'est attribué le nom de « *Benen Diwan* », qui lui aussi fait référence à l'espace géographique et symbolique des jeunes, ici en l'occurrence ceux de la Médina.

Toujours en wolof, « *Bideew bu bess* » (« la nouvelle étoile ») fait allusion à « l'étoile de Dakar », à savoir la formation musicale de Youssou N'Dour à ses débuts. Il est encore ici question d'une prise de pouvoir ; précédemment, il s'agissait de revendiquer une respectabilité, tandis que dans le cas présent, l'offensive est de nature musicale : le rap entend prendre le pas sur le *mbalax*.

Le nom peut aussi revêtir un sens contestataire ou provocateur. *Gunman Xuman* du *Pee Froiss* expliquait dans une interview (*La Pointe*, N°18 du Samedi 22-Dimanche 23 Septembre 2001) que le nom de leur groupe, *Pee Froiss*, était formé à partir d'une contraction de mots d'origines différentes :

« *En fait, Pee veut dire posse (lire possi) et Froiss veut dire froissé. Pee Froiss, c'est le posse des froissés, ou le groupe des froissés* ».

Posse renvoie au lexique *hip-hop*, et désigne le *groupe de rap* ; alors que « *froissé* » est français. Ce qu'il ajoute ensuite permet de constater que le nom dans son ensemble renvoie à une métaphore sur les « apparences trompeuses » :

³²⁵ Le fondateur de la confrérie Niassen est ainsi respectueusement appelé Baye Niasse.

« L'image qui nous permet de comprendre le concept du *Pee Froiss*, c'est celui du billet de banque froissé. Ce billet a la même valeur qu'un billet neuf qui vient juste de sortir de la banque. Ils ne se différencient que par l'aspect extérieur. C'est une façon de dire aux gens qu'il ne faut pas juger un bouquin par sa couverture ou encore que 'l'habit ne fait pas le moine' »

(La Pointe, N°18 du Samedi 22-Dimanche 23 Septembre 2001).

Nous constatons donc que, quelle que soit la dénomination choisie par les groupes de rap (*crew*), tous véhiculent des valeurs ou des significations qui nous renseignent sur les processus identitaires en œuvre dans le rap sénégalais, chacun insistant sur ce qui lui tient davantage à cœur. En outre, il est important de discerner ce qui relève de la véritable identification que ce qui est choisi dans l'optique de « marquer les esprits », de capter l'attention des auditeurs potentiels, parfois en faisant preuve d'une certaine emphase, ou même d'un sens aigu de la provocation. Au sujet de ce phénomène, je retiendrai essentiellement deux types d'attitudes : d'une part celui qui consiste à adopter un nom à consonnance américaine, et plus volontiers dans le registre de la culture hip-hop, d'autre part, celui qui consiste à s'inventer un nom qui retienne l'attention par son originalité, en construisant une image visuelle qui soit attachée à l'identité du rappeur. Dans le premier cas, j'ai relevé les exemples de « *Slam revolution* »³²⁶, de « *Slam J.* », de « *Positive Black Soul* » (ou *PBS*), de « *1-2 ground PA* »³²⁷ ou encore de « *BMG 44* ». Ce dernier groupe, originaire de Thiaroye, a changé de nom à plusieurs reprises, sans pour autant changer d'initiales : au tout début, *BMG* signifiait « Babacar, Maktar, Gueye », reprenant les trois noms ou prénoms des membres qui le composaient à cette époque ; par la suite, il s'est appelé « *Black Movement Gang* », avant de choisir le titre définitif de « *Bokk Mën mën Guestu* », qui signifie « tous ensemble pour mieux réfléchir »³²⁸. Il est donc aisé d'observer une évolution radicale dans la façon d'envisager leur activité. La

³²⁶ Le *Slam* est un genre de poésie urbaine née à New-York mais qui devient actuellement populaire en France à travers les exemples de « Grand Corps Malade » et de « Abd Al Malik ». Il est une forme de scansion proche du rap, et appartient à l'univers symbolique du Hip Hop.

³²⁷ Cet autre exemple montre de quelle façon l'esthétique Hip Hop transforme l'orthographe des mots en se les réappropriant ; ainsi, le « c » est souvent remplacé par un « k », les chiffres sont utilisés à la place des mots (ex : « Djolof 4 life » pour « Djolof for life »), et les « B. Boys » affectionnent l'emploi de sigles, tels que « KRS one », « PBS », « BMG 44 », etc.

³²⁸ « On était très orienté rap américain à l'époque » me confie Manou, ce qui explique le choix de « Black Movement Gang » ; quant à « *Bokk Mën Mën Guestu* », « ça a été trouvé par un de nos fans qui s'appelle Lô ; parce qu'on avait pensé qu'il fallait un nom wolof, et puis « Black Movement Gang », ça faisait bandit quoi ».

dernière, de loin la plus affirmée sur un plan idéologique, résulte d'un long travail de maturation qui les a conduit à devenir l'un des groupes les plus influents de la banlieue dakaroise, et à être érigés en modèles par toute une génération de jeunes. Dans le second cas, on peut considérer l'exemple de « *Maktar le Cagoulard* »³²⁹, de « *Matador* »³³⁰, de « *Pacotille* » ou encore de « *Fou Malade* ». « *Pacotille* », nom qui se démarque radicalement des autres dans la mesure où il rabaisse son détenteur, alors que ses homologues ont tendance à s'auto-glorifier, procède à une double référence : d'une part, il fait allusion à la pauvreté de ses congénères, jeunes démunis qui aspirent à une situation meilleure³³¹ ; d'autre part, ce terme renvoie à l'époque de l'esclavage et à la pratique du commerce triangulaire. Les Européens débarquaient sur les côtes africaines chargés de pacotilles, offrandes qui étaient faites aux chefs africains en échange d'esclaves condamnés à partir pour l'Amérique. Cette appellation est par conséquent ironique à plus d'un titre, tout en étant porteuse d'une critique sociale. Pour ce qui est du dernier exemple, celui de « *Fou malade* », il semble que le rappeur fasse référence à l'idée répandue sur les fous au Sénégal, et dont je parlais précédemment : j'ai en effet souvent entendu dire que les fous étaient à la fois des personnes dénuées de raison, puisque démentes, mais en même temps douées d'une perspicacité hors du commun, d'un « bon sens » qui échappe à la plupart d'entre nous, les « sains d'esprit ». Considéré comme irresponsable de ses actes, le fou jouit en outre d'une liberté incomparable, peut se permettre de dire tout haut ce que les autres citoyens pensent tout bas. Au même titre que le bouffon, le « fou » remplit une fonction d'exutoire, et qu'a su exploiter *Fou Malade*, de son vrai nom *Malal*.

Enfin, d'autres noms de groupes font écho à leur appartenance religieuse, ou puisent tout au moins dans la culture islamique pour choisir la terminologie qui les représentera ; je peux citer *Black Muslims* ou *Alif* par exemple. Ce dernier groupe est remarquable par le fait qu'il est le seul reconnu sur la scène dakaroise qui soit exclusivement composé de filles. *Alif*, qui correspond à la première lettre du Coran, signifie ici également « Armée de Libération, Infanterie des Femmes ». D'autres font encore plus précisément référence à leur confrérie, notamment celle des mourides : *Bamba J. Fall*,

³²⁹ Cette dénomination fait référence à la mise en scène des membres de Rap'Adio, ayant décidés lors d'une tournée de monter sur scène affublés de cagoules.

³³⁰ *Matador* : « torero chargé de la mise à mort », Le petit Robert, 2000.

³³¹ En revanche, le terme de « pacotille » prend le contre-pied du désir d'ostentation de la plupart de ces jeunes, en s'affichant délibérément comme désuet. Pacotille se présente également comme « le rappeur yu sol tics tics yi » (le rappeur qui porte des tics tics), ces chaussures en plastiques ouvertes que portent précisément les hommes les plus pauvres. Il démystifie ainsi les signes extérieurs de richesse et les attributs de la mode, qui génèrent l'envie et les frustrations de ces jeunes.

Diwan J. ³³². D'autres enfin font allusion à la spiritualité, mais de façon plus métaphorique : *Leer gui* (« la Lumière », dans un sens spirituel), *Bis Bi Clan* (*Bis Bi* signifie « le Jour », toujours ici dans un sens spirituel), ou *Jant Bi* (« le Soleil ») en sont des exemples éloquents.

2-2-3-2 Les salutations

Le milieu du rap à Dakar est à la fois suffisamment grand et suffisamment restreint pour que les rappeurs *de la place* se connaissent tous entre eux, sans que cela soit toujours de façon intime. Dans ce cas, il est convenu de se saluer, mais sans pour autant chercher à établir une relation plus approfondie que celle qui se limite à de simples salutations, ou à l'échange de paroles anodines. Le fait qu'il s'agisse d'un milieu artistique accentue d'autant plus la nécessité de *reconnaître* la personne qui vous fait face, dans tous les sens du terme : la reconnaître visuellement, mais aussi, la saluer *parce qu'elle est ce qu'elle est*, c'est à dire par respect pour son identité d'artiste. Cette personne désire être « reconnue » pour son travail, son talent, sa notoriété, sa personnalité. Elle désire en fin de compte être « reconnue » parce qu'elle fait partie intégrante du milieu rap, qu'elle ne saurait passer inaperçue, dans ce contexte tout au moins.

C'est dans ce type de contexte que les salutations et la ritualisation des *attitudes hip-hop* en général justifient le plus leur existence. Si deux rappeurs qui se connaissent intimement, la codification de leur comportement passera au second plan. Si en revanche il s'agit de rappeurs qui ne se connaissent que de vue ou ne se sont rencontrés que de façon occasionnelle et furtive, ils s'en remettent à la reproduction de *rituels de présentation* (Goffman) pour établir un contact fortuit et qui ne vise pas à engager une relation plus approfondie. Les rappeurs se saluent pour s'assurer mutuellement qu'ils se reconnaissent, qu'ils font tous deux partie de la même *communauté* et qu'ils se témoignent sinon de l'admiration, tout au moins du respect. Cela est d'autant plus surprenant que sur scène peut

³³² Jean-François Havard, qui s'est lui aussi intéressé à la question du lexique islamique dans le rap sénégalais, remarque qu'il n'a trouvé « aucun groupe revendiquant une identité chrétienne ou une autre confrérie musulmane que mouride » ; il en conclut qu'il s'agit là d'un « indice supplémentaire du dynamisme mouride au sein des jeunes » (2005 : 353). Ainsi, pour des raisons stratégiques et commerciales, certains rappeurs s'afficheraient comme des mourides alors qu'il n'en est rien. Pour ma part, j'ai remarqué ce phénomène même si je le crois d'une importance limitée ; par ailleurs, il m'est apparu que les Niassen, très nombreux dans le mouvement rap, ne se cachent pas de l'être, loin s'en faut.

s'exprimer une agonistique, l'une des caractéristiques de l'expression rap. Les *ego trip* sont des joutes verbales auxquelles se livrent les rappeurs pour faire leur propre promotion et montrer leur dextérité, mais ils en profitent également pour écorcher la réputation de leurs homologues, présents ou non sur la scène. Ainsi, s'il est permis de faire la critique acerbe de n'importe quel autre rappeur dans le cadre d'une performance, il est de bon ton au Sénégal de faire preuve de *fair-play* lorsqu'on le rencontre en ville, dans la rue.

Claude Javeau, sociologue de l'Université libre de Bruxelles, s'est intéressé à la question des salutations, et plus généralement aux contacts superficiels qui s'établissent entre des locuteurs qui se connaissent pas ou peu, ou n'éprouvent pas d'envie particulière de maintenir une relation suivie. Il compare ainsi les discours et les contacts langagiers d'ordres *illocutoire* ou *cognitif* (les seconds étant encore davantage chargés de sens que les premiers) avec ceux d'ordre *phatique*. Dans ce dernier cas, le contenu du discours ou de la simple salutation n'a pas d'autre intention que d'établir et de maintenir le contact entre les locuteurs : « *je parle, donc je suis, donc tu es, puisque je te parle* ». C'est ce qu'il appelle une « parlure vacante ».

« L'aspect rituel de la parlure vacante provient d'abord du contenu sémantique des paroles échangées. Celles-ci appartiennent bel et bien à la catégorie des formules. Les salutations (...) s'expriment de manière très standardisées et ne présentent qu'une variabilité généralement très faible » (Javeau, 1996 : 257).

Chez les rappeurs dakarois, les paroles échangées dans ce type de situations sont d'autant plus standardisées que le langage hip-hop est déjà lui-même très codifié ; parmi toutes les expressions qui existe dans leur répertoire, il est normal d'en trouver certaines qui sont destinées avant tout aux salutations : elles sont un acte de présentation éminemment important dans la vie d'un rappeur, au même titre que n'importe quel artiste, puisqu'il permet de créer ou de consolider un réseau de connaissances au sein de ce milieu ; c'est souvent l'une des conditions à remplir pour avoir la possibilité d'évoluer sur scène, de passer dans les radios, et éventuellement de produire une cassette.

Pour s'interpeller, les expressions consacrées sont : « *Yeh man !* », « *Wesh man !* », « *Boy fils !* », ou plus généralement « *Ki kan la waye ?!* » (« Mais qui voilà ?! »),

« *Sama serigne* » (en référence au marabout), « *Sama Grand* », « *Sama guine* », « *Mboka* », etc.³³³

Ces interpellations et salutations seront suivies d'un « *Wassup ?!* » (de l'américain « *What's up ?* »), ou d'un « *Yangui cool ?!* » (dit sur un ton de plaisanterie, avec outrance) pour inciter l'interlocuteur à engager la conversation, même si celle-ci s'avère très brève et d'un contenu relativement superficiel. L'essentiel est de se soumettre à cette courte saynète que représente le *rituel de présentation* des rappeurs.

Après l'échange de quelques *formules*, et plus rarement d'une esquisse de conversation³³⁴, le rappeur conclut par un « *Walabok !* », « *Wesh man !* », « *No Doubt !* » ou encore « *Connection !* » ; dans ce dernier cas, il s'agit en général de deux personnes qui se connaissent un peu, cette expression indiquant qu'elles se sont déjà rencontrées et qu'elles prévoient de se rencontrer à nouveau, puisque cela revient à dire : « on reste en contact ! ». Encore une fois, la fonction première de ces salutations et interjections n'est pas d'ordre *communicationnel* mais bien plutôt *interactionnel*. Ce type de petite conversation succincte, d'ailleurs appelée *small talk* en anglais, n'a souvent d'autre prétention que de réaffirmer la ratification réciproque que j'évoquais précédemment, ou alors de mettre celle-ci en place, pour paraphraser Claude Javeau. Les interlocuteurs n'engagent pratiquement rien de leur propre personne, si ce n'est leur capacité à se comporter en êtres sociaux (Javeau, 1996 : 258) et à faire *bonne figure* en public, comme l'indique Erving Goffman dans les « *rites d'interaction* » (1974).

Ces expressions ne vont pas sans les gestes et les attitudes qui les accompagnent invariablement. Ceci est particulièrement prononcé chez les rappeurs, mais Claude Javeau spécifie qu'il en est ainsi dans tous les contextes. Il indique que le caractère rituel de la parlure vacante est du même ordre que celui des petits gestes et attitudes, qu'il appelle aussi *micro-rituels*. Or, là où la gestuelle sera à peu près la même dans tous les milieux sociaux et dans toutes les circonstances (geste vague de la main, esquisse d'un salut, simulacre d'envoi d'un baiser, ou si l'on approche la personne, poignée de mains ou échanges de bises sur la joue, etc.), les rappeurs ont établi leurs propres codes en la matière.

Les gestes constituent en effet autant de codes qui permettent aisément de repérer les B.Boys, même si les plus répandus ont tendance à être reproduits par une large

³³³ Ces dernières expressions sont utilisées par les jeunes dans leur ensemble, pas seulement par les rappeurs.

³³⁴ Par exemple si l'interlocuteur s'est fait récemment remarqué pour une raison quelconque –émission radio, texte corrosif ou provocateur, concert couronné de succès, sortie d'une cassette ou autre...

partie de la population jeune et masculine. Les formes de salutations par exemple, qui allient la parole et la gestuelle dans un même élan vers la personne que l'on reconnaît comme son homologue : on tape la main droite dans la main de l'autre, puis on la fait glisser lentement vers l'arrière jusqu'à transformer le mouvement en une poignée de mains à la verticale, avant de retirer celles-ci et de claquer des doigts simultanément. Le simple fait de maîtriser cette « mise en scène gestuelle » suffit à établir un contact d'initié à initié avec son interlocuteur. Celui-ci pourra immédiatement en déduire que vous êtes un B.Boy ou que vous en connaissez tout au moins bien les codes, et donc que vous en êtes proche.

2-3 L'aspect performatif du rap sénégalais.

2-3-1 Les aspects non-verbaux du langage hip-hop : « la présentation de soi »

Les aspects non-verbaux du hip-hop, s'ils ne sont pas toujours considérés comme des expressions de cette culture à part entière, n'en sont pas moins des marqueurs identitaires importants. De la même façon que dans le registre oral de l'*ego trip*, il existe plusieurs types de « présentation de soi » qui permettent simultanément de montrer que l'on maîtrise les codes de la culture hip-hop (« *we code* ») et de s'affirmer individuellement en affichant une certaine originalité.

En fréquentant ce milieu, il m'a paru intéressant d'observer comment ce qui est habituellement mal perçu dans la société peut être ici au contraire éminemment valorisé : une affirmation de soi qui n'exclut ni l'ostentation ni la vantardise. Lorsque je parle de « société », je devrais d'ailleurs préciser que je me réfère à « ma société », celle qui détermine mon regard d'enquêtrice. Car les perceptions ne sont évidemment pas les mêmes en fonction du contexte social dans lequel nous nous inscrivons, et les valeurs de la société sénégalaise se distinguent très nettement en cela de celle d'où je me place ; certes, une certaine acception des règles de l'islam exige la modestie et la discrétion, voire le dénuement, présent notamment dans les valeurs soufies. Mais j'ai souvent eu l'occasion de constater que la société wolof comporte également un aspect ostentatoire qui se dévoile pendant les grandes cérémonies notamment. Ainsi, une famille modeste peut se livrer à une véritable débauche d'argent lors d'un mariage ou d'un baptême, au point de se mettre en

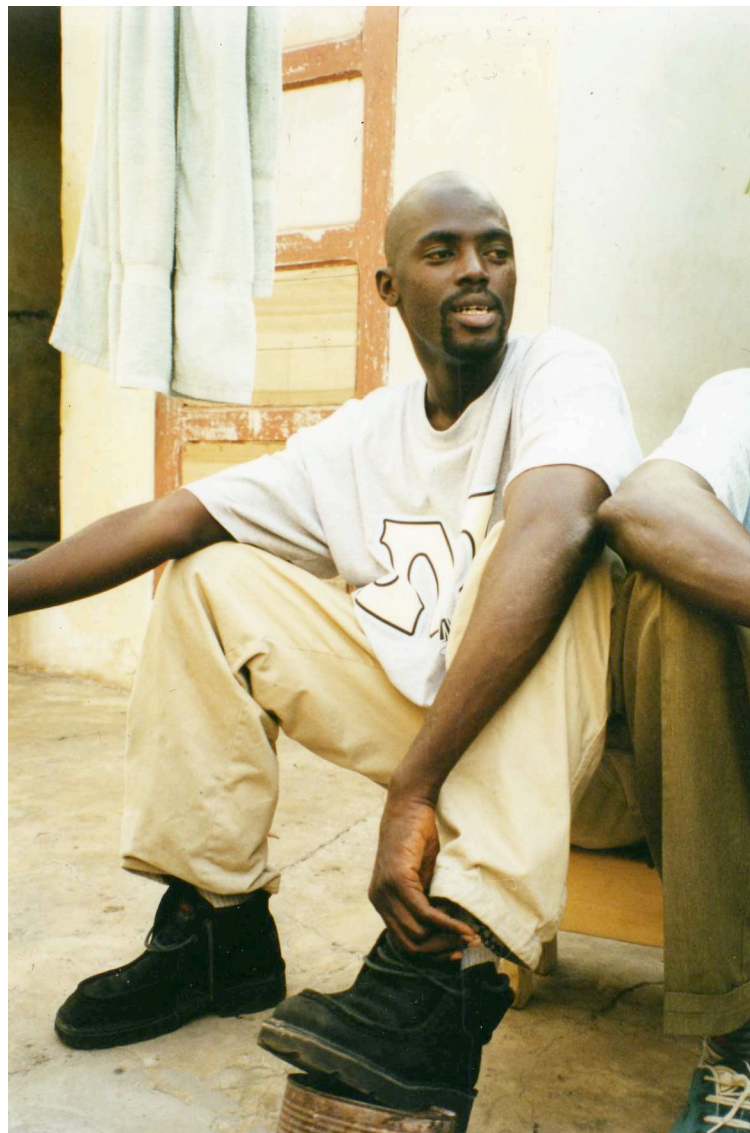
danger pour cette occasion. A ses yeux, il est essentiel de faire bonne figure devant ses pairs, à n'importe quel prix et quels que soient les sacrifices à supporter. Certaines cérémonies prennent ainsi des aspects de *potlatch*, et il est inconcevable pour la plupart des familles d'échapper à cet engrenage. Seuls les jeunes urbains ont tendance à contester ces dépenses symboliques qu'ils considèrent comme inutiles, et s'érigent de façon croissante contre ces pratiques traditionnelles.

En abordant tout à l'heure la question de la gestuelle, je me suis progressivement tournée vers les formes de langage propres au corps, et à ses codes spécifiques ; ceux-ci, s'ils viennent compléter le rôle joué par la parole, n'est constituent pas moins des postures qui « parlent » d'elles-mêmes, indépendamment des autres marqueurs identitaires. Or, deux types de mises en scène du corps me paraissent particulièrement significatifs de l'attitude des rappeurs : l'un relève de la « parure » du corps, l'autre de sa motricité. Dans le premier cas, il s'agit de la façon de s'habiller, de combiner les vêtements et les accessoires pour mieux s'identifier au mouvement tout en se distinguant ; dans le deuxième, il est question de la démarche, d'une allure bien reconnaissable de ceux qui sont à l'intérieur de la communauté hip-hop, comme de ceux qui n'en font pas partie.

2-3-1-1 L'habillement :

Le premier signe distinctif, le plus facilement repérable d'un point de vue visuel est certainement l'habillement des rappeurs ; même si celui-ci connaît des variantes selon l'endroit où l'on se trouve, il reste relativement aisé de le distinguer des autres styles vestimentaires des jeunes. Les rappeurs français ont par exemple créé leur propre style, en prenant le contre-pied de leurs homologues américains, dont ils souhaitent se démarquer ostensiblement. Alors que ces derniers portent des vêtements très amples, des baggies, des chaînes (bracelets, colliers, montres « tapageuses ») et d'énormes chaussures, les Français ont choisi de s'afficher dans des tenues volontairement étriquées, le bas du pantalon enfoui dans les chaussettes remontées, et de préférence choisies dans des marques traditionnellement associées aux classes les plus élevées de la société, *Lacoste* ou *Vuitton* par exemple. De façon évidente, ce sont les premiers qu'ont choisi d'imiter les Sénégalais,

très certainement parce qu'ils s'identifient et fantasment davantage sur le modèle afro-américain que sur celui des jeunes des banlieues françaises. Ainsi, ces rappeurs portent façon « taille basse » des pantalons larges appelés *baggies*, arborent des foulards de couleurs vives noués sur la tête, des tee-shirts assortis portant des inscriptions en anglais ou des portraits de stars noires américaines. Aux pieds, la mode varie entre le port de baskets ou celui de *Timberland*, grosses chaussures à lacets en daim, beiges ou teintées.



Omar Ben Xattap – BMG 44

Comme cela fut le cas aux Etats-Unis, cette façon de s’habiller a tendance à être stigmatisée au Sénégal, même si elle commence à être mieux acceptée par la population aujourd’hui, à force de s’être généralisée.

« *Boy may dox ci town check down sama tubey romb ben pa, ben meer ñi ne xolal boy bi dafa crazy, yaw check down tubeyam ba ci suuf tek ci ay daal yu doyni kër* »³³⁵.

« *Boy, un jour que je marchais dans la ville mon pantalon en check-down, un vieux et une vieille me taxèrent de fou, sous prétexte que je portais mon pantalon en check-down et des chaussures grosses comme une maison* ».

Cette « dégaine » est pourtant commune à la plupart des rappeurs et au-delà, des sympathisants du mouvement hip-hop. Elle est considérée par ces jeunes comme très valorisante et représente un gage de succès auprès des filles ou des autres jeunes. D’une manière générale, les Sénégalais accordent une grande importance à leur apparence physique, et le fait d’apparaître dans ce style de vêtements assure aux jeunes hommes une reconnaissance certaine de leurs pairs.

Seul *Pacotille* s’affiche en *tics tics*, chaussures en plastique que nous autres occidentaux utilisons pour aller à la plage, et qui sont ici destinées à ironiser sur la surenchère d’accessoires de mode à laquelle se livre la plupart des rappeurs, que *Pacotille* juge superficielle et vaine. D’autres également réagissent à ce plagiat en imposant leur propre *look*, notamment en réintégrant des vêtements ou des accessoires de tradition locale, ou bien qui font référence à la mouvance *rasta-reggae* : ainsi, certains s’affichent avec des tuniques en *wax*³³⁶, des *xaftan* ou des bonnets que portent les anciens. D’autres encore portent des pendentifs aux couleurs *rastafari* (faisant référence aux mouvements afrocentristes et panafricanistes), rouge, vert et or. L’important est de parvenir à combiner une double préoccupation qui, pour paradoxale qu’elle puisse paraître, n’en est pas moins prégnante dans l’esprit des rappeurs : s’identifier au mouvement hip-hop, en adoptant ses codes vestimentaires, mais aussi se distinguer, en apportant une touche d’originalité, en imposant sa marque personnelle.

³³⁵ Seydina Alioune, Africa Mboloo, « Style dof la » in Petit frère, Suñu Flavor, 1997. Cité par A.Niang, p.90.

³³⁶ *Wax* : cotonnade imprimée de motifs géométriques ou dessinés, aux couleurs bariolées et vives.

2-3-1-2 La démarche :

La démarche des rappeurs est également très significative ; elle se distingue des démarches classiques par un pas allongé et souple, « chaloupé » dirait Jean-François Havard, conférant à ceux qui l'adoptent une allure que nous pourrions qualifier de nonchalante et de dansante. Elle se veut tranquille, posée et affirmée à la fois. Celle-ci est empruntée à l'univers des clips télévisés, et à l'assurance qu'affichent les principaux représentants du rap américain. S'il ressort du questionnaire d'Abdoulaye Niang³³⁷ que la démarche n'est pas considérée comme représentative du hip-hop car aucun ne la déclare suffisante à reconnaître un B.Boy, il se dégage au contraire de mes entretiens et de mes observations qu'elle est tout à fait caractéristique du mouvement, et en constitue l'un des signes identitaires les plus directement visibles. Bien évidemment, il ne suffit pas d'adopter ce style de démarche pour être un membre actif du mouvement hip-hop, mais cela relève en revanche l'adhésion à un certain état d'esprit, une forme d'appartenance plus ou moins profonde aux valeurs et aux codes de ce mouvement.

Elle aussi est régulièrement indexée par les plus anciens, qui ne la trouvent ni respectable, ni élégante, d'après de multiples déclarations que j'ai recueillies de façon informelle. En effet, si les générations antérieures approuvent désormais assez largement les messages véhiculés dans les chansons rap au Sénégal, elles font jusqu'à présent preuve de certaines réticences à l'égard des signes les plus visibles du hip-hop, qui entrent dans le registre de la « présentation de soi » en société.

2-3-2 L'expérience de la scène : du podium au concert.

Si la démarche et l'habillement sont des éléments repérables de la culture hip-hop dans la vie de tous les jours, qui permettent aux rappeurs d'assurer une certaine continuité dans l'image qu'ils souhaitent afficher, le corps est mis en jeu d'une façon autrement significative dans le cadre de la performance à proprement parler. Au cours de celle-ci, tous les autres aspects de l'expression hip-hop sont mobilisés, et présentés de

³³⁷ A. Niang, p.86.

façon exacerbée. Sur scène, le texte, la musique, tout autant que l'allure physique ou la gestuelle, parfois la chorégraphie, prennent tout leur relief, fusionnent de façon unique.

J'ai profité d'une présence prolongée sur le terrain pour assister le plus régulièrement possible à des concerts, de toutes natures et de toutes envergures. Étant donné que je résidais le plus souvent dans les familles mêmes des rappeurs, j'étais immédiatement tenue au courant des prestations de chaque groupe, à n'importe quel endroit de la ville ou parfois du Sénégal, certains groupes se produisant fréquemment dans les villes des sous régions³³⁸. D'ailleurs, à l'exception de certains grands concerts prévus de longue date et à propos desquels tout le monde s'entretenait des semaines à l'avance, j'apprenais la tenue imminente d'un concert le jour même, voire au moment de m'y rendre. J'avais ainsi assez peu d'efforts à fournir pour accéder aux informations, puisque je me trouvais en quelque sorte « au cœur de l'information » ; j'avais en effet accès au mode d'information qui fonctionne le mieux dans la ville de Dakar, à savoir le « bouche à oreille ».

En outre, je n'ai jamais eu l'occasion de me rendre ou d'assister seule à un concert, étant quotidiennement entourée de rappeurs, soit prévus dans la programmation dudit concert, soit trouvant toujours l'un d'eux prêt à m'accompagner. Cette escorte me permettait non seulement d'être présente à n'importe quel concert, aussi animé, voire mouvementé fut-il, mais également d'être à chaque fois introduite dans de nouveaux cercles de connaissances, présentée à des personnes susceptibles de m'intéresser dans le cadre de mon enquête. Nous nous rendions sur les lieux tantôt en car rapide et tantôt en taxi, selon que la course était remboursée par les organisateurs de la manifestation ou non.

Les préparatifs qui précèdent un concert font l'objet de soins particuliers, surtout en matière de tenue vestimentaire et d'accessoires. Souvent, mes acolytes décidaient d'abord de prendre un bain, puis de choisir méticuleusement le style qu'ils allaient adopter pour l'occasion. La mode rap du moment revenait le plus souvent à respecter un camaïeu de couleurs, en évitant tout assemblage par trop bariolé. « Deux couleurs, pas plus » me répétait toujours « X » en se préparant. Soit le tee-shirt, monochrome de préférence, était assorti aux baskets, soit il l'était à la casquette ou au foulard ; ce dernier peut quant à lui être noué de façons très diverses, attestant de l'originalité du rappeur et de sa volonté de s'affirmer en public. Plus le style de la coiffe est

³³⁸ ... et notamment à Thiès ou à Kaolack, villes qui me sont apparues relativement dynamiques en matière d'organisation de spectacles de rap.

recherché et voyant, plus le rappeur sera considéré comme quelqu'un qui ne craint pas de s'afficher, de s'imposer. Dans le milieu rap, de quelque pays qu'il soit issu, il est de bon ton de se faire remarquer. La pudeur, adoptée dans d'autres contextes, n'est que très peu de mise ici. Une « présentation de soi » (Goffman, 1973) ostentatoire ne comporte aucune connotation péjorative dans le contexte du hip-hop, elle est tout au contraire perçue comme très valorisante aux yeux de tous.

L'accès au concert et les difficultés dont il s'accompagne est très variable selon les cas : si le groupe avec lequel je suis venue est invité à participer au concert, ou bien connu des organisateurs, nous entrons avec une aisance remarquable, indécente aux yeux des dizaines de jeunes hommes qui attendent devant la porte, interdits de passage faute de pouvoir s'acquitter du tarif d'entrée. Si en revanche personne ne nous attendait, que nous étions relégués au même plan que la foule d'anonymes qui stationnaient devant le portail d'entrée, les négociations pouvaient s'éterniser, voire échouer. La seule solution était alors de payer au moins une partie des entrées, pour que l'ensemble des personnes de notre groupe puisse pénétrer dans l'enceinte du bâtiment ou du terrain où le spectacle était en train de se dérouler. Ce genre de désagrément était relativement rare, car la majeure partie des groupes desquels j'étais accompagnée était suffisamment connus pour qu'on les accueille avec les honneurs.

Cette marque de distinction représente d'ailleurs l'une des principales gratifications dont puisse être honoré un rappeur puisque, hormis sa notoriété et les faveurs qui en découlent, les rétributions en monnaie sonnante et trébuchante ne sont que très occasionnelles, et souvent dérisoires : au mieux, les frais de taxi leur sont remboursés, ainsi qu'une somme permettant tout au plus de s'acheter un sandwich après le concert. Je me souviens d'un soir particulièrement pénible où nous étions, les *Sen Kumpë*, « X » et moi-même, vaillamment partis participer à un concert des *Daara J.* à Thiès, à 70 kilomètres de Dakar, pensant avoir droit à un traitement de faveur dès notre arrivée : en effet, ces amis connaissaient les *Daara J.* de longue date, ils avaient même été des amis intimes avant que le groupe ne soit propulsé sur la scène internationale. En réalité, une fois sur place, jamais nous ne pûmes parvenir jusqu'à eux, tellement leur *staff* protégeait ces « vedettes » de toute intrusion inopportune, et nous dûmes rentrer à pied jusqu'à la gare routière de Thiès, puis

attendre qu'une voiture « sept places »³³⁹ parte au petit matin afin de nous ramener à Dakar, la faim nous tiraillant le ventre.

L'enthousiasme que nous manifestions au moment de nous rendre à certains concerts nous paraissait par la suite bien démesuré lorsque nous constatons avec déception mais aussi résignation, quelle était la vétusté des installations et du matériel technique. Des concerts jouissant d'une promotion importante, organisés par des groupes d'une renommée nationale, ne pouvaient pourtant que rarement prétendre à un matériel digne de ce nom. Dans l'écrasante majorité des cas, le son était saturé, brouillé, d'une qualité générale extrêmement médiocre ; pire encore, il était habituel de voir la prestation des rappeurs interrompue à plusieurs reprises, parfois pendant un laps de temps assez long. Cela était parfois dû à l'incompétence des techniciens, mais aussi bien souvent à des raisons techniques bien indépendantes de leur responsabilité : coupures de courant intempestives, etc.

Finalement, on pourrait répartir les concerts en deux grandes catégories : d'une part, ceux qui se montrent dignes de ce nom, et qui ont souvent lieu en boîte de nuit, dans des centres culturels (de quartier, ou mieux, le centre Blaise Senghor ou le CCF, Centre culturel français de Dakar, implanté sur « *le Plateau* ») ou encore sur des scènes organisées par des rappeurs de renom, et disposant de moyens très supérieurs à la moyenne ; c'est le cas de *PBS*, qui peut même se permettre d'avoir des musiciens qui jouent en live, et des danseuses qui réalisent de petites chorégraphies souvent inspirées des clips importés d'outre-atlantique et que l'on peut voir à la télé. D'autre part, ce que l'on appelle les *podiums*, et qui sont en réalité des concerts « de fortune », parfois sponsorisés³⁴⁰. Au beau milieu d'un quartier, les organisateurs n'hésitent pas à barrer la rue pour quelques heures, le plus souvent sans aucune permission officielle. Ce sont les groupes originaires du quartier eux-mêmes qui en sont à l'initiative, et qui invitent les groupes avec qui ils se sentent le plus d'affinités. Ce qui explique d'ailleurs l'importance qu'il peut y avoir à entretenir de bonnes relations avec le maximum de groupes. Bien entendu, il n'est pas possible de s'entendre avec tous, ne serait-ce qu'en raison des divergences qui existent

³³⁹ Un « sept places » est le nom donné aux voitures Renault break qui servent de taxi brousse au Sénégal : elles sont aménagées de telle façon que sept personnes puissent y entrer (aussi serrées soient-elles !). Elles assurent les trajets entre les principales villes du pays, à un prix modique pour les voyageurs, même de modeste condition.

³⁴⁰ On peut ainsi voir un grand nombre de « podiums » coca-cola, un peu partout dans Dakar ; des camions rouges avec l'insigne de la marque s'ouvrent en deux, ou bien ont une remorque qui sert de scène. De petits groupes viennent s'y produire, faute de trouver mieux, ou des groupes plus reconnus qui, souffrant de la carence de vrais concerts, se résignent à venir s'y produire pour le simple plaisir de la scène.

dans la conception que les uns ou les autres ont du rap. C'est ainsi que des clans se forment, reproduisant souvent instinctivement la sélection des mêmes critères : l'appartenance spatiale (le quartier, la ville de banlieue), le style de rap pratiqué, ou les sympathies qui se créent et se confirment pour des simples raisons d'affinités et de réseaux d'interconnaissances.

Sur scène enfin, se déroule la performance à proprement parler, celle officielle qui vient légitimer celle qui se produit *back stage*, ou sur les gradins. Ainsi, la mise en scène vient s'ajouter à la prestation musicale : *BMG 44* chorégraphie ses textes, ainsi que *Daara J*, *Bamba J Fall*, ... et *Pacotille* débarque sur scène en portant ses fameuses « *tics tics*³⁴¹ », son K-way et son ballon de foot avec lequel il montre sa virtuosité en dribble. Les accoutrements peuvent également jouer un rôle dans la présentation scénique du discours : les tenues de *Baye Fall* dans *Bamba J Fall*, les tenues tantôt africaines (à l'étranger) tantôt américaines (au Sénégal) des *Daara J.*, les cagoules des *Rap'adio*, ... et enfin les coiffures et les accessoires, le choix général de couleurs vives, ...

2-4 Le public rap au Sénégal

La notion de public dans les études anthropologiques sur la performance, appelées *Performance Studies* dans le monde anglophone, suscite de nombreuses questions d'ordre à la fois épistémologique et empirique. Le public, concept longtemps défini selon des schémas ancrés dans les traditions artistiques occidentales, classiques de surcroît, ne permet pas de saisir dans son ensemble la multiplicité des pratiques performatives à travers le monde, à commencer par celles du continent africain. C'est très certainement pour combler cette lacune que Karin Barber a consacré l'ensemble d'un numéro de la revue *Africa* (1997, Vol.67, N°3 : 347-362) à cette question, qu'elle introduit par des notes préliminaires que je considère comme essentielles à la poursuite de cette analyse. De la même façon que cette anthropologue britannique juge nécessaire de définir la notion de *culture populaire en Afrique* en introduction à *Readings in African Popular Culture* (1997), elle discute ici des réalités diverses que recouvre le concept de public/publics

³⁴¹ « Tics tics » provient de « plastique » : il s'agit des chaussures en plastique portées par les plus démunis, au même titre que les *tiaxax* (tongues). Pacotille choisit de les porter pour s'identifier à l'« homme du peuple ».

(*audiences*) et des problèmes épistémologiques rencontrés dès que l'on aborde cette question.

Tout d'abord, cet auteur postule que la notion de public est résolument indissociable de celle de performance : « *There have been audiences, presumably, as long as there has been performance* » (1997 : 347). Elle cite à ce sujet Richard Bauman, qui suggère que : « *performance as a mode of spoken verbal communication consists in the assumption of responsibility to an audience for a display of communicative competence* »³⁴²(Bauman, 1977: 11). Performance et public sont ainsi deux notions indissociables, l'un perdant toute sa signification sans la présence conjointe de l'autre. Aussi nous faut-il considérer la densité des pratiques performatives sur le territoire dakarois, et évaluer si elles suffisent à créer ce que j'appelle le « public de rap ». En effet, Hadj Miliani remarque, dans le cas du rap algérien, qu'il existe une carence de spectacles hip-hop, d'occasions pour cette expression musicale de se produire sur scène, et par conséquent d'établir un rapport direct avec le public :

« En fait, dit-il, ce qui rend difficile le développement du mouvement hip-hop en Algérie (dans les pays du Tiers-monde ?) est l'absence d'espaces d'invention, d'« interstices » où peut s'élaborer une culture de la marge (d'outsiders) proprement dite. On observe ainsi que le mouvement hip-hop reste davantage une culture exclusivement médiatisée et pratiquement « projetée » en vase clos (lectures de magazines, écoute de CD ou visionnement d'émissions) qu'une culture réellement vécue comme ailleurs dans l'espace public (à l'exception des quelques rares occasions où se tiennent des concerts). D'où le caractère quelque peu virtuel et relativement utopiste de la culture hip-hop en Algérie » (Miliani, 2002 : 768).

En ce qui concerne l'acception de la notion de public du mouvement rap à Dakar, il existe certaines analogies avec ce que décrit Hadj Miliani en Algérie, mais la carence de concerts s'explique davantage par les mauvaises conditions dans lesquelles se déroule la majorité d'entre eux que leur absence radicale. En outre, le public répond à des critères souvent diffus, ce qui contribue à le rendre particulièrement difficile à définir. La gratuité de bon nombre de concerts, l'importance des passages en radio, mais également la prolifération de cassettes piratées échappant à tout contrôle du BSDA (Bureau sénégalais

³⁴² « On peut parler de publics, certainement, tant que l'on parle de performance » ; « on peut estimer qu'il y a des publics dès qu'il y a performance ».

des Droits d'auteurs) sont autant d'obstacles considérables pour quiconque souhaiterait connaître précisément le public rap à Dakar autrement par une méthode ethnographique.

C'est d'ailleurs à une méthode empirique d'observation participante que j'ai choisi de m'en remettre pour tenter de cerner le public rap à Dakar, méthode basée sur des observations et des échanges verbaux de nature le plus souvent informelles. Le rap s'imisce à tel point dans la société dakaroise que chacun est un auditeur potentiel, même s'il est occasionnel. L'omniprésence des radios, et plus récemment de la télévision (RTS et RTS 2) participent activement au drainage des musiques locales jusque dans les foyers les plus modestes ou les plus reculés de la capitale. Concurrencé, il faut le reconnaître par le *mbalax* national, aucune autre musique locale ne paraît pouvoir rivaliser avec le rap dans cette ville ouest-africaine. Tout au long de la journée, les clips défilent sur les écrans de télévision familiaux, les nouveaux morceaux passent en boucle dans les principales stations FM, sans qu'il y ait besoin pour cela de cibler son public.

« Changes in the ways of being an audience can also be described in terms of the technology of communication. (...) Television has made possible the imagining of an atomised, dispersed but mass audience tuning in simultaneously to the same programme; cassette and video recorders have made possible the proliferation of local markets of production and consumption ». (Barber, 1997 : 347).

Comme le confirme ici Karin Barber, ces nouveaux modes de diffusion de masse conduisent à d'amples transformations de la notion de public, le démultipliant mais aussi le rendant flou et insaisissable -si ce n'est par d'autres moyens tels que les mesures statistiques ou les enquêtes d'audimat qui n'existent pas ou très peu en Afrique. Qui donc écoute du rap à Dakar ? Dans quelles conditions et selon quelle fréquence ? Qu'est-ce que le public, sur le plan collectif ou individuel, attend du rap ? Quelles représentations s'en fait-il ? Autant de questions auxquelles il n'est véritablement possible de répondre que par des enquêtes de terrain qui ne donneraient du public qu'une vision partielle, si ce n'est partielle, en fonction des critères retenus, et de l'interprétation qu'en fait l'enquêteur.

Dans le cas du rap sénégalais comme dans la majorité des autres cas, il semble pertinent de se demander s'il convient davantage de parler de public au singulier ou au pluriel ? La question paraît commune, presque anodine, et pourtant la précaution qu'elle constitue permet également de se demander, pour peu que l'on choisisse de parler de « publics » au pluriel, de quelle manière cette pluralité s'organise, se présente une fois

transposée dans le contexte réel. Au terme des nombreuses expériences de spectacles et de représentations qui ont jalonné mon terrain, je proposerai la réponse suivante : à mon sens, le rap à Dakar se révèle être un mode d'expression paradoxal, dans la mesure où il revêt des caractéristiques à la fois intégratrices, cherchant à concerner, voire à séduire la plus grande partie de la population locale, et sélectives, puisqu'il est codifié, même si c'est à divers degrés selon les groupes et les tendances. En effet, le degré de codification et par la même d'hermétisme des textes de rap s'avère très variable en fonction du style d'écriture adopté par chacun des groupes, de leurs postures et de leurs symboles ; tel groupe va jusqu'à créer son propre thesaurus et modifier comme bon lui semble la syntaxe du wolof ou du français (c'est par exemple le cas de « *Nonni nonne* »), tandis que d'autres s'assurent un public beaucoup plus large, mais également disparate, en choisissant délibérément des thèmes susceptibles d'intéresser le plus grand nombre, en s'exprimant dans un langage accessible, conventionnel et en cultivant une attitude qui soit un savant mélange de sagesse et d'audace, propice à séduire les foules : ici, je pense à l'exemple de « *Daara J* ».



Public lors d'un concert de rap au Centre Culturel Blaise Senghor.

Cette ambivalence du rap sénégalais fait qu'il est difficile de cerner précisément la nature de son public ou de « ses publics », de se faire une idée assez fidèle de l'amateur-

type de ce genre de musique. Ma propre conception, qui repose sur mes expériences, ainsi que sur mes observations, tend à répartir le public rap selon des cercles concentriques, d'un nombre indéfini, qui ordonnerait les amateurs de rap selon des critères divers : le cercle le plus petit représenterait le « cercle fermé » des passionnés, de ceux qui écoutent le rap local avec une grande assiduité, qui sont eux-mêmes des *B.Boys*, ou même qui rappent occasionnellement. Les rappeurs sont exclus de cette représentation schématique, ou alors se situeraient au cœur même de ces cercles. Ensuite viendraient le cercle plus élargi des jeunes appréciant cette musique, lui reconnaissant suffisamment de qualités pour l'écouter régulièrement, se renseigner sur l'activité musicale des artistes, suivre telle ou telle émission de radio spécialisée, etc. C'est certainement cette catégorie-là, pour peu que l'on puisse parler de catégorie, qui est celle que j'ai rencontrée le plus fréquemment dans ma vie quotidienne, en dehors de mes rencontres ciblées ou organisées à l'avance. Plus largement encore, on peut citer les personnes qui, sans être particulièrement sensibles à ce style musical, sont intéressées par certains textes et par ce biais, en sont venues à acquérir des repères dans ce domaine.

Chapitre 3 : Le rap envisagé comme un projet de vie « total »

Si la pratique d'une activité artistique transcende bien souvent le cadre exclusif de la création ou de la représentation auprès d'un public, certaines formes d'expression, parmi lesquelles le rap, revêtent une dimension particulièrement « totalisante » : l'ensemble des domaines qui constituent la vie d'un artiste sont concernés, aussi bien sur les plans professionnel que public, familial ou affectif. Celui-ci a également une portée philosophique, éthique, et traduit autant une vision de la vie qu'un positionnement individuel et collectif au sein de la sphère sociale. La majeure partie des rappeurs m'a en effet confié envisager le rap, non comme un simple mode d'expression artistique mais comme un « esprit », un projet de vie qui leur permettrait de définir les comportements à adopter, dans chacun des contextes dans lesquels ils sont amenés à évoluer. Omzo déclare par exemple :

« (...) Man, je pense personnellement, et ça n'engage que moi, que le rap, c'est pas ... la définition que je donne du rap, c'est pas simplement une musique ou un truc qu'on vit hors de chez soi, qu'on va vivre dans les boîtes, qu'on va vivre dans la rue, c'est un truc qu'on vit... (...) au quotidien : chez soi, quand on sort, quand on dort, c'est un prolongement de la vie quoi. Du moment où tu entres dans le rap, si c'est vrai en toi, ça ne sortira jamais parce que ... qu'on rappe ou ne rappe pas, ça reste là quoi» (Omzo, 22 Août 2001 : 4).

En outre, la plupart des rappeurs que j'ai interrogés sur le sujet m'ont déclaré ne pas être des *artistes* et refusent d'être considérés comme tels. Selon eux, leur pratique répondrait à quelque chose de plus « englobant », sollicitant tout leur être. Le rap serait tout aussi bien un discours sur le monde que sur leur intimité profonde, une confrontation directe avec leurs pensées et leurs affects. D'une façon comparable au mouvement rastafari et à la musique reggae qui l'accompagne, le rap, ou plus largement le hip-hop, fait effectivement figure de véritable « culture », dans la mesure où il véhicule un état d'esprit, un ensemble de comportements et un projet qui en tracent les contours, en définissent l'identité.

Au-delà de ce phénomène, le mouvement rap se révèle être le cadre choisi par un grand nombre de jeunes pour définir leurs propres stratégies en termes d'insertion sociale et professionnelle, en même temps que celles qui concernent l'affirmation de leurs identités individuelles, à propos desquelles Havard parle de « processus d'individualisation » (2005). Le contexte de la ville africaine contemporaine contribue en effet à voir se dessiner de nouveaux parcours de vie, et les citoyens doivent s'adapter à de nouvelles configurations de l'espace public et privé. Cette évolution concerne essentiellement les plus jeunes, qui certes subissent certains changements en cours, mais font également preuve d'une grande capacité d'initiative, et d'une volonté d'affirmation de nouveaux codes éthiques et sociaux, qu'ils composent à partir de valeurs pré-existantes dans la société sénégalaise pour ensuite les rediscuter à leur guise.

3-1 Nouveaux modes de sociabilité : la communauté et l'individualisation

« *L'air de la ville rend libre* »

« *Stadtluft macht frei* ».

Proverbe allemand, cité par Max Weber³⁴³.

J'en arrive ici à une question centrale qui sous-tend l'ensemble de cette thèse, qui consiste à chercher à comprendre comment de jeunes citadins, en l'occurrence à Dakar, parviennent à « s'inscrire dans », et même « initient » de nouvelles pratiques sociales, élaborent de nouveaux réseaux qui s'avèrent être spécifiques à un mode de vie urbain. Ces nouvelles stratégies de socialisation relèvent aussi bien de processus d'individualisation que de la formation de nouveaux réseaux de sociabilité, de modes de vie communautaires basés sur l'entraide et la solidarité.

Ainsi, en prenant bien soin de rejeter toute forme de dualisme épistémologique qui reviendrait à opposer ville et campagne, ou modernité et tradition par exemple, je souhaiterais m'intéresser aux nouvelles relations humaines qui se tissent en ville, à leur formation et à leurs modes de fonctionnement internes. Dans cette même optique, les ouvrages dirigés par Alain Marie et François Leimdorfer, *L'Afrique des individus* (1997) puis *L'Afrique des citadins* (2003) traitent, selon des angles différents, de ces mêmes processus dans les villes respectives de Dakar et d'Abidjan.

« *Les citadins africains se posent comme autant de sujets individuels d'un compromis réaliste, relatif, donc éminemment sociologique, entre des logiques sociales antinomiques qu'ils ne peuvent ni ne veulent vivre comme des alternatives, mais avec lesquelles, tour à tour ou simultanément, en fonction des circonstances ou selon les champs sociaux au sein desquels ils évoluent, ils composent, chacun 'bricolant' sa formule de compromis. C'est en cela que chacun se pose comme sujet (aux sens philosophique et sociologique du terme) 'autonome' (acteur et auteur dans la construction d'un contrat social toujours négocié avec autrui)* » (Leimdorfer & Marie, 2003 : 8).

Cette tendance à l'individualisation s'explique surtout, selon ces auteurs, d'une part par les contraintes de la vie urbaine contemporaine, et d'autre part par celles que

³⁴³ Max Weber, *La ville*, Aubier [1947] 1982 : 52.

gènèrent les crises économiques et sociales que traversent les capitales de la Côte d'Ivoire et du Sénégal depuis déjà plusieurs décennies. Quant à nous, nous observerons dans quelle mesure l'aspect contraint de l'individualisation n'est pas antinomique, loin s'en faut, avec le désir formulé par un nombre croissant de citoyens de s'émanciper, et d'accéder à une autonomie qu'ils jugent être une source d'épanouissement et d'affirmation. L'intention de ces deux ouvrages est complexe, puisqu'elle est d'analyser des dynamiques à la fois distinctes, et pourtant presque toujours reliées entre elles, parfois paradoxales mais qui s'équilibrent mutuellement, du moins si l'on en croit les diverses observations de terrain sur lesquelles se basent ces réflexions. Ainsi, François Leimdorfer et Alain Marie remarquent, dans leur introduction à *L'Afrique des citoyens* (2003), que les relations de type communautaire au sein de ce qu'ils appellent la « société civile »³⁴⁴ tendent à changer de nature : si elles étaient autrefois essentiellement basées sur des liens « traditionnels » fondés autour de l'ethnie, du lignage ou de la famille, elles évoluent aujourd'hui de façon croissante vers des relations de types « contractuel » ou « électif », c'est à dire nouées avec des personnes rencontrées et devenues proches en raison d'affinités et/ou d'intérêts communs. Ce sont ainsi des relations librement consenties, qui reposent sur des modes de résidence et de fonctionnement propres au monde urbain. Les contraintes importantes qu'impliquent des liens communautaires traditionnels font qu'un nombre croissant de citoyens rechignent aujourd'hui à les pérenniser, ou tout au moins à leur reconnaître le caractère obligatoire dont elles jouissaient auparavant. Or, selon Alain Marie,

« l'individualisation par rapport aux anciennes appartenances communautaires est inséparable de l'intégration des individus dans une société civile construite comme nation sous l'action conjuguée de l'Etat, de ses appareils et de l'économie marchande généralisée » (Marie, Leimdorfer, 2003 : 11).

Selon lui, c'est dans la relation des citoyens à l'Etat, depuis la formation de ce dernier durant la période qui suit les indépendances, que s'instaurent des nouvelles relations communautaires et de nouvelles conceptions de l'individu dans la cité.

³⁴⁴ « Nous entendons ici cette notion de société civile comme un espace commun d'interlocution et d'action tel qu'il est défini par le principe de l'Etat-nation, par la séparation entre acteurs étatiques et acteurs privés et par le jeu des rapports alternatifs de coopération et de conflit entre les différentes forces sociales » ; « La société civile s'engendre dans un mouvement dialectique entre production de l'individu 'individualisé' par la société moderne et ses institutions, et production de la société du contrat et du débat public par les individus » (Marie, Leimdorfer, 2003 : 9).

« De ce point de vue, l'Etat, la société et leurs institutions (l'administration, le marché, l'entreprise, la ville, l'école, l'armée, les appareils juridiques, les associations professionnelles, les syndicats, les partis politiques, les Eglises) fonctionnent comme des instances qui intègrent les individus dans un mouvement de dépassement-englobement et, à terme, de destruction –ou tout au moins, de cantonnement dans la sphère de la vie privée- des appartenances et des identités de type communautaire (familles étendues, lignages, clans, ethnies, coutumes, hiérarchies traditionnelles, territorialités originelles, religiosité du terroir) ».

Mais cet affaiblissement des anciennes identités communautaires ne doit surtout pas nous conduire à croire qu'elles sont supplantées par un individualisme à tous crins, comparable à celui que l'on peut retrouver dans les sociétés occidentales par exemple. En réalité, le contexte hostile de la ville africaine contemporaine encourage au contraire les citoyens à nouer d'autres types de relations, tout aussi denses, mais plus adaptées à leur condition et à leurs besoins³⁴⁵.

Certains doivent aussi rester fidèles à leurs liens communautaires traditionnels par nécessité : A. Marie et F. Leimdorfer évoquent par exemple l'importance du secteur économique informel³⁴⁶ dans la société sénégalaise, et dakaroise plus précisément. Or, dans ce secteur,

« les filières de migration et d'entrée, les modes d'accès aux financements, les rapports internes de production se moulent de manière encore très largement prédominante dans le cadre préconstitué des relations sociales et de l'idéologie communautaires 'traditionnelles' » (2003 : 13).

Par ailleurs, il s'avère nécessaire de mentionner un autre facteur, qui tient à la nature des Etats régissant les sociétés dont on parle, et que ces auteurs perçoivent comme

³⁴⁵ « (...) la distance entre individus et institutions 'modernes' (publiques ou privées) est telle que la pratique sociale multiplie les instances d'intermédiation spécifique, tant collectives qu'individuelles, tant instituées que 'spontanées'. En Afrique, les intermédiations personnelles ou associatives se constituent encore souvent à partir du lien communautaire, mais elles deviennent aussi de plus en plus 'fonctionnelles', c'est à dire dédiées aux objectifs spécifiques de regroupements catégoriels, sur la base d'intérêts et de projets communs et d'une proximité résidentielle ou socioprofessionnelle » (Marie & Leimdorfer, 2003 : 9).

³⁴⁶ A Dakar, « sur 100 actifs urbains, on compte 24 chômeurs, 26 occupés à des emplois modernes et 50 occupés dans le secteur informel ». Cf. la contribution d'Adrien Benga, d'après une enquête de 1991 du Commissariat général à l'emploi. Cf. aussi dans cette même contribution et celle de E. Bauman la mention du *gogoorlu*, personnage pittoresque symbolisant le citoyen sénégalais débrouillard, in *l'Afrique des individus*, 2003 : 394.

des « mélanges de tyrannie (...), de patrimonialisme³⁴⁷, de prélèvement tributaire et de redistribution clientéliste » (2003 : 14). Ce fonctionnement durable des Etats africains contribue fortement à ce que les citoyens restent attachés aux liens communautaires de type religieux (et le plus souvent confrérique), ethnique ou culturel en général. « Ainsi, la nature même du régime politique a entretenu, elle aussi, une sorte de 'surcommunautarisation' de la société (...) ».

En conclusion, ces deux auteurs résument ainsi le mouvement dialectique en œuvre dans les grandes villes africaines, qu'ils considèrent comme les conditions d'émergence et de développement de la société civile telle qu'eux-mêmes l'ont définie, et que j'ai précédemment rapportée en note de bas de page :

- un processus d'individualisation, « qui amène l'individu à devoir prendre en charge sa destinée sociale, en mobilisant des ressources matérielles et des compétences qu'il lui faut surtout acquérir par lui-même ».

- un processus d'insertion, sur les plans professionnel, social, culturel, juridique, politique, « sous l'impulsion d'un Etat central de type patrimonial et clientéliste certes » mais qui permet aussi aux individus d'accéder à une intégration qu'ils obtiennent eux-mêmes, en affirmant ainsi leur autonomie » (Marie et Leimdorfer, 2003 : 11).

Bon nombre des rappers que j'ai interrogés n'ont pas leur famille implantée à Dakar depuis plusieurs générations. La plupart d'entre eux sont nés en ville, dans le centre ou la périphérie, mais leurs parents ne sont pas toujours des citoyens d'origine. Parmi les rappers que j'ai fréquentés, certains ont des parents issus du milieu rural, ou plus souvent des villes des « régions » (Thiès, Saint-Louis, Kaolack, Ziguinchor, etc.); d'autres encore ont émigré des pays voisins (Mali, Guinée, ...). Une partie enfin est à Dakar depuis plusieurs décennies, mais ce cas demeure minoritaire. Cette constatation s'explique aisément par l'important mouvement migratoire qui s'effectue des régions vers la capitale,

³⁴⁷ Patrimonialisme : « l'appropriation par les couches au pouvoir et la privatisation permanente des ressources nationales à travers l'imbrication, médiatisée par un tissu de relations personnelles, des secteurs public et privé », in *l'Afrique des individus*, 2003 : 14.

et qui se traduit par l'exode de dizaines de milliers de personnes qui arrivent chaque année pour s'installer dans Dakar et sa banlieue, dans l'espoir d'y trouver une vie meilleure. Ces personnes n'adoptent que progressivement un mode de vie urbain, alors que leurs enfants nés en ville l'acquièrent dès leur plus jeune âge.

La métropole s'étend sur un territoire immense, et son découpage en quartiers ne permet pas pour autant aux nouveaux arrivants de retrouver l'unité et l'organisation d'un village, ou d'une ville de taille inférieure. En outre, le prix élevé des loyers, la promiscuité que ce phénomène entraîne ont des incidences notables sur la répartition des familles élargies : plusieurs générations sont souvent tenues de cohabiter dans un espace restreint, que seul le chef de famille, et occasionnellement d'autres membres qui ont l'opportunité de travailler, contribuent à payer. Ceux qui jouissent d'une indépendance financière suffisante quittent parfois cet espace familial pour louer une autre maison ou un appartement, dans lequel ils habiteront avec leur femme et leurs enfants. Mais dans les milieux les plus défavorisés, très peu ont cette possibilité. Les hommes prennent une chambre en ville pour y travailler, laissant leur famille en banlieue, ou bien restent au sein de celle-ci, parfois au prix de longs et coûteux déplacements quotidiens.

Quant aux rappers, la grande majorité d'entre eux sont des « inactifs » qui n'ont par conséquent presque aucune possibilité de s'extraire de ce noyau familial, quels que soient leurs désirs. Ils font partie des jeunes qui restent chez eux jusqu'à un âge avancé, et ils doivent trouver des stratégies pour parvenir à cohabiter avec leurs aînés. Etre contraint d'obéir à ses parents alors que l'on a vingt-six ans et plus est difficile à accepter, et pour éviter l'humiliation d'être sermonnés par leurs parents, comme lorsqu'ils étaient encore adolescents, ces jeunes s'imposent des règles de bienséance qui leur permettront de vivre en relative harmonie avec les autres générations. Par ailleurs, la plupart réussissent à trouver des « échappatoires » en se réfugiant dans des endroits que nous pourrions qualifier d'*alternatifs* ou d'*interstitiels* : des chambres construites au fond de la cour d'une maison, un bâtiment désaffecté ou provisoirement vide, un local prêté ou loué au groupe de rap.

Ainsi en est-il par exemple des Slam Revolution : dans les premiers temps de l'enquête, Idrissa/Shiff l'accueillait tous ses amis chez lui, dans la petite maison de sa mère, veuve qui passait toute sa journée en ville à travailler comme secrétaire. Tous les membres du groupe, et souvent quelques connaissances du voisinage y passaient le plus clair de leur temps, dans une relative liberté. Après le départ de

Shiff I pour les Etats-Unis, les autres membres du groupe, tels que Momo, se sont retrouvés un moment sans lieu précis, puis se sont finalement repliés vers une maison du même quartier de Liberté 5 que leur ont prêtée deux amies, orphelines en ayant hérité, mais résidant à Thiès. Un ameublement sommaire leur permettait de passer ainsi leurs journées et leurs nuits dans ce lieu improvisé : un matelas en mousse, un tabouret, le matériel pour faire le thé... sans oublier un appareil radiocassettes, indispensable à ce genre d'installation de fortune.

En effet, dans sa maison, Momo occupe une chambre remarquablement petite (de la taille d'un lit de dimension moyenne), dans laquelle loge à peine un petit lit, sur le côté un passage très étroit, et une chaîne hifi. Lorsqu'il est chez lui, cela constitue son seul espace d'intimité, et quand nous venions lui rendre visite, nous pouvions entrer jusqu'à quatre ou cinq dans cet espace exigu s'il en est ! Sa chambre se trouve au beau milieu d'une maison constituée de trois pièces et d'une cour intérieure, réservée à la cuisine et aux autres tâches ménagères. En réalité, la taille totale de la maison ne doit pas excéder 35 ou 40 m², alors qu'une dizaine de personnes y résident, toutes générations confondues.

Il est alors aisé de comprendre à quel point la possibilité de se soustraire à cette extrême promiscuité peut s'avérer nécessaire pour Momo. Pourtant, son cas n'a rien d'exceptionnel, puisque la majeure partie des maisons des quartiers de Liberté 3, 4 ou 5 sont construites sur le même modèle et souffrent d'une surpopulation comparable.

Plus généralement, la plupart des rappeurs que je connais ont réussi à trouver un lieu extérieur au cercle familial, et y passent une grande partie de leurs journées ou soirées : les Wa Gèblè ont une pièce à eux, légèrement à l'écart à l'intérieur de la maison de Waterflow. Les BMG 44 occupent le dernier étage ainsi que la terrasse d'un immeuble en béton brut, que ses propriétaires ont sûrement considéré comme trop cher de peindre, à deux pas de la maison de Manou, dans le quartier de Thiaroye « Juma Ji ». Dans ces deux derniers cas, le local est décoré par leurs soins : les deux groupes ont leurs propres graffeurs et les murs sont entièrement peints, rendus multicolores par des inscriptions et des portraits à l'effigie du groupe. Tout est aménagé avec le maximum de confort qui soit à leur portée : matelas recouverts de draps ou de tissus africains, rideaux, sièges, poste de radio, matériel à faire le thé, satala³⁴⁸ et tapis de prière, etc. Chez les Wa Gèblè, les murs sont également tapissés de réflexions et de pensées philosophiques

³⁴⁸ Le « satala » est un récipient en plastique d'une forme comparable à un petit arrosoir et servant notamment à faire ses ablutions avant la prière.

recueillies ça et là, de paroles de Bob Marley ou de versets du Coran : sorte de répertoire « gèbléen »³⁴⁹, élaboré par les instigateurs du concept « Wa Gèblè ».

Les membres de Sen Kumpë se sont quant à eux installés à la Médina dans la chambre de l'un d'entre eux, Modou/Bourba Djolof, et tous les rappers des environs viennent leur rendre visite. Les Rap'adio ont leur fief dans une petite chambre de Grand Dakar, tandis que les Daara J et les Positive Black Soul ont eu l'opportunité de s'installer chacun dans un vrai local, comprenant des bureaux et un studio d'enregistrement, fruit d'investissements qu'ils ont pu réaliser grâce à leur carrière internationale. En cela, ils constituent une exception et un modèle à suivre aux yeux des autres.

Le reste du temps, les rappers sont tributaires de leur famille et prennent leur mal en patience. Ils sont contraints de respecter des règles qui fluctuent selon la tolérance admise par les anciens : ne pas mettre la musique trop fort, ne pas rentrer trop tard, ne pas amener de filles à la maison, ou seulement de façon à ne pas attenter à la pudeur. Partager leur chambre avec un frère ou un visiteur éventuel (qui peut parfois s'installer pour des mois!), et faire face à toutes les exigences que leurs aînés, forts de la supériorité hiérarchique que leur confère leur âge, peuvent leur imposer à tout moment sans qu'il leur soit possible de contester. Ils ne ramènent que très peu d'argent à la maison, ou de façon très irrégulière, à l'issue d'un concert ou grâce aux maigres recettes que leur rapporte une cassette. Ils ne contribuent donc que très modestement à la « dépense quotidienne » (DQ) de la famille, et leurs responsabilités s'en voient considérablement réduites. Même proche de la trentaine, un jeune homme qui ne gagne pas sa vie sera difficilement considéré comme un adulte, et ne pourra prétendre à une liberté d'action véritable.

3-1-1 Un nouvelle conception de la famille

Plusieurs facteurs ont ainsi contribué à faire évoluer la perception que les jeunes Dakarais ont de la famille, ainsi que les relations qu'ils entretiennent avec celle-ci. D'une manière générale, le mode de vie urbain constitue une influence déterminante sur la nature

³⁴⁹ Les Wa Gèblè ont créé une sorte de répertoire comprenant à la fois des termes qu'ils ont inventés et surtout des références qu'ils ont soigneusement choisies. Tout cela constitue leur philosophie gèbléenne, disent-ils, une philosophie faite de collages d'idées et de néologismes.

de ces relations ; mais il est également nécessaire de prendre en compte d'autres paramètres tels que l'évolution des références des jeunes sur ce sujet, ou celle occasionnée par une résidence prolongée jusqu'à trente ans et plus dans la demeure parentale. Les jeunes n'envisagent plus la famille de la même façon que le faisaient leurs parents au même âge, ils n'ont plus les mêmes attentes à leur égard, ni n'en acceptent plus les mêmes contraintes.

Comme je l'ai évoqué plus haut, la famille sénégalaise en milieu urbain a subi d'importantes transformations d'ordre structurel, qui génèrent de nouveaux rapports interpersonnels au sein de celle-ci. Pour des raisons financières, les jeunes citadins sont, nous l'avons vu, fréquemment contraints de résider dans la maison de leurs parents ou de leur famille élargie ; cette dépendance prolongée ne résulte le plus souvent pas d'un choix, mais de difficultés à acquérir son autonomie dans un contexte économique très défavorable.

Simultanément pourtant, le mode de vie urbain, la diversification des modèles éducationnels et identitaires incitent ces mêmes jeunes à vouloir s'émanciper de cette tutelle parentale par trop contraignante et laissant peu de place à la créativité ou à la libre expression.

« Chez les jeunes des milieux urbains, l'intériorité familiale comme l'extériorité sociale n'offraient plus de sécurité ni de repères satisfaisants, ni de leviers fiables pour le présent et l'avenir » (Mbodji, 2002 : 586).

Mamadou Mbodji considère que les jeunes ne peuvent ou ne veulent plus se construire au sein du seul groupe familial. Les nombreuses et profondes mutations que celui-ci connaît rendent plus difficile sa pérennisation en tant que modèle unique ou principal.

« Il s'agit là de générations d'individus qui auront fonctionné dans des attitudes de ferme défiance vis-à-vis des structures d'encadrement ou des réseaux familiaux habituels. Ces individus, dans leurs réactions de survie, ont massivement surinvesti l'extériorité sociale comme seule source d'espoir de s'en sortir. Celle-ci s'est substituée à l'intériorité familiale comme champ de maturation de l'individu et de gestion de son avenir » (Mbodji, 2002 : 586).

Toutefois, si le modèle familial n'est plus exclusif, il n'en reste pas moins important dans la plupart des cas ; c'est du moins ce que j'ai pu moi-même observer au cours de mes recherches. S'ils revendiquent davantage d'autonomie, les jeunes Dakarois, y compris les rappers qui affichent pourtant une attitude particulièrement émancipée, sont soucieux de préserver une certaine harmonie au sein de la cellule familiale, se préoccupent de satisfaire leurs parents et d'être respectés par leurs cadets. Dès que cela leur est possible, ils contribuent volontiers aux dépenses collectives, s'investissent dans l'éducation de leurs frères et sœurs, ou encore acceptent de bonne grâce de rendre les services que leur ont commandés leurs aînés, parents ou proches. Une bonne entente familiale est à la fois garante d'une sécurité matérielle, mais aussi d'un soutien moral. Aussi, si les rappers que j'ai fréquentés accordent une grande importance à la famille symbolique que constituent le *crew* ou le groupe d'amis, ils tiennent souvent à concilier ces deux formes de lien affectif, sans que l'un n'exclue l'autre. Il arrive d'ailleurs souvent que les amis viennent quotidiennement rendre visite au domicile d'un rappeur et s'y installent pour de longues heures, à regarder la télé ou à bavarder. Parents et amis prennent ainsi leurs repas ensemble ; les amis discutent avec la *maman* des lieux, s'occupent du bébé qui pleure dans la chambre, vont faire une course à la boutique. Ils se comportent comme s'ils étaient les enfants de la maison, s'impliquent d'une façon comparable au rappeur qui y réside. Et la même personne peut se comporter ainsi dans plusieurs foyers, dans chacun de ceux où se trouve l'un des ses amis d'enfance.

3-1-2 L'importance des familles symboliques

Malgré ces remarques personnelles, il faut désormais reconnaître que la place accordée à la cellule familiale tend aujourd'hui sinon à s'affaiblir, au moins à être concurrencée par d'autres formes de relations sociales. Certains spécialistes tendent même à considérer que nous assistons à un véritable délitement de celle-ci, même si sa désertion amène les jeunes générations à se reporter vers d'autres modes de vie qui, s'ils sont plus informels, leur permet en revanche de se réaliser individuellement et collectivement :

« Au sein des classes moyennes, la sphère familiale est progressivement désertée au bénéfice de la rue et de l'informel, devenus des espaces d'expression et de réélaboration d'une identité, tandis que la précarité

de la vie sociale et l'improvisation, après avoir été génératrices de solitude, de désarroi et d'insécurité, sont devenues des facteurs de maturation » (Mbodji, 2002 : 580).

Ainsi, le psychologue clinicien Mamadou Mbodji constate la dégradation des liens familiaux mais aussi et surtout l'allégeance autrefois inconditionnelle à la famille.

D'une manière générale, le « passage à », ou « l'implantation dans » un milieu urbain se fait par une socialisation d'une nature bien spécifique, qui ne se contente pas de reproduire les relations rurales dans le contexte de la ville. C'est la thèse que défend également Abdou Salam Fall, qui s'oppose à celle de Michèle O'Deye qu'il qualifie de « ruraliste » (O'Deye, 1985), et « *selon laquelle ce serait la ville qui reconstruit les associations de villages, et les associations urbaines joueraient un simple rôle de courroie de transmission entre une société rurale encore traditionnelle et une société urbaine fortement occidentalisée* » (Piga, 2002 : 422). Au contraire, Abdou Salam Fall constate l'apparition de nouvelles formes de relations en ville, qui sont le produit d'un milieu social typiquement urbain (Fall, 1995). Parmi les formes éloquentes de ce nouveau type de communautarisme, caractérisées par des relations plus égalitaires et fondées sur la solidarité ou l'entraide, on peut citer les *dahira*, structures communautaires qu'Adriana Piga définit comme des « *associations religieuses au caractère essentiellement, mais non exclusivement, urbain qui réunissent tous les disciples d'un même Shaykh qui vivent dans la même zone* » (Piga, 2002 : 124). Dans un contexte où les modèles familiaux se sont considérablement affaiblis, les *Dahira*, au même titre que les ASC (Associations sportives et culturelles) ou plus récemment les groupes de rap proposent des modes d'intégration que Havard qualifie d'« alternatifs », en précisant que ce terme ne renvoie pas pour autant à l'idée de rupture (Havard, 2005 : 309-314). En effet, lorsque Jean-François Werner évoque la multiplication d'« itinéraires individuels à la marge » (1997), il fait référence à des réalités différentes, qui traduisent l'idée d'une mise à l'écart, d'un abandon, voire d'une stigmatisation. Ce à quoi nous nous intéressons en ce moment n'est donc pas du même ordre, n'implique pas de « mise au ban » de la société, mais au contraire, permet une intégration plus efficace et plus adaptée au nouveau contexte.

Par ailleurs, le prolongement de la jeunesse jusqu'à la trentaine favorise la création de modes de vie alternatifs, auxquels participe le rap. Ces jeunes, qui à l'âge de commencer à travailler, de se marier et d'avoir des enfants, sont contraints de rester dans la maison parentale sans activité définie, se sont organisés de manière à échapper au cadre

strict de la famille, et à trouver d'autres centres d'intérêts qui puissent constituer des motivations suffisantes pour « aller de l'avant ». C'est exactement dans ce cas de figure que s'inscrit le rap, et qui explique en partie le très large engouement qu'il suscite auprès des jeunes.

Le groupe de rap est un rassemblement qui obéit implicitement à plusieurs critères : appartenir à une même classe d'âge, souvent à une même classe sociale, être motivé par la création artistique et tout particulièrement la musique rap, et enfin, avoir des objectifs et des points de vue communs avec les autres membres du groupe. Cet ensemble de points de convergence permet la création et la pérennisation d'un groupe, assure sa cohésion. La réunion de ces facteurs fait en sorte que les rappeurs vont éprouver l'envie, voire le besoin impérieux de se réunir quotidiennement, de passer leurs journées ensemble, de se sentir investis d'un rôle à jouer au sein de leur groupe, vis à vis de leur public ou de leur quartier.

D'après les constatations que j'ai pu faire sur le terrain, et qui concordent parfaitement avec le résultat du questionnaire d'Abdoulaye Niang (2001) sur le sujet, près de la moitié (48,69% d'après les statistiques obtenues à partir du dit questionnaire) des rappeurs d'un même « *crew* » ont grandi les uns avec les autres. Souvent issus du même quartier, les membres d'un même groupe se connaissent le plus souvent depuis l'enfance ou le début de l'adolescence, partagent un vécu commun et ont appris à se connaître pendant de longues années. Ils se connaissent entre eux, mais aussi fréquentent leurs familles respectives, leur entourage, leurs petites amies. Ainsi, le cadre musical s'inscrit dans la continuité d'un vécu commun, de liens forts qui les unissent durablement.

3-1-3 Le processus de création : entre introspection et esprit de groupe

Le rap, partout dans le monde, constitue l'expression d'une forte volonté d'affirmation, autant sur le plan individuel que communautaire. A l'origine, il clame la fierté des Noirs américains de faire partie d'une communauté forte et valeureuse, résistant depuis des siècles aux préjudices que leur font subir les Blancs. Se distinguant en cela du blues, qui représente souvent une amère complainte, le rap refuse de s'apitoyer sur l'âpreté de la condition noire et choisit au contraire de crier de manière tonitruante combien la

couleur noire est belle, combien ses représentants sont méritants et courageux malgré l'adversité, et combien surtout ils ne se sentent en rien redevables des Blancs.

Ainsi, le rap témoigne d'un fort attachement communautaire³⁵⁰, mais il n'en constitue pas moins une affirmation individuelle, voire une auto-célébration du rappeur par lui-même. Ce dernier cas est, nous l'avons vu, ce que l'on appelle *ego tripping*. Mais si cette glorification personnelle correspond à une image de soi destinée non seulement à « faire bonne figure » en public (Goffman, 1974) mais aussi à s'affirmer sur un mode viril, elle n'exclut pas une propension à l'introspection et à la quête de soi, très prégnante dans le rap sénégalais. Dans ce cas, le rap devient souvent un exutoire, une forme poétique remplissant une fonction cathartique. En outre, le rappeur est entièrement responsable de sa composition, et jouit en cela d'une liberté totale. Lorsque je demande à Omzo ce qui, selon lui, distingue le musicien du rappeur, il me répond que :

« (...) Tu vois, d'après ma propre définition, le rap, c'est... je te l'ai déjà dit, c'est pas une musique, pour moi, tu vois ».

Et il justifie ce point de vue en énonçant chaque étape du processus de création musicale :

« C'est ça, parce que pour moi, dans le rap, il y a, c'est ça... bon dans toutes les autres musiques qui existent dans le monde, y'a des gens qui sont là, ce sont les auteurs, y'en a d'autres qui sont là, qui ont le rôle de compositeurs, y'en a d'autres qui sont un peu...la partie émergée de l'iceberg qui sont les chanteurs, les interprètes (...), mais dans le rap, c'est totalement le contraire. Tu vois un rappeur, il est obligé la plupart du temps d'être autour de ses textes. Dans les autres musiques, c'est comme ça que ça se passe : tu as l'auteur, qui écrit ses textes dans sa chambre, sans pouvoir les chanter parce qu'il n'est pas « habilité » à chanter, tu as un autre qui compose une musique pour euh... ce que le gars écrit, ou ils peuvent être plusieurs parce que c'est souvent le cas, et d'un autre côté tu as l'artiste qui attend que le texte et la musique soient prêts pour pouvoir l'interpréter quoi. Là, tu as quatre personnes ou dix même des fois (...) »³⁵¹

Processus qui se distingue du rap, expression à travers laquelle l'auteur prend en charge toutes les étapes de la création :

³⁵⁰ Communauté d'ailleurs élargie, puisque l'on considère qu'il existe aujourd'hui une communauté noire symbolique qui englobe tous les continents : l'Afrique, mais aussi partout où la diaspora noire est présente.

³⁵¹ E2, p.4.

« ... alors que dans le rap, le rappeur, c'est lui qui... y'en a qui n'écrivent pas leurs textes quoi, mais dans la plupart des c... 99% on peut dire, le rappeur est l'auteur de ses textes. Parce que ça doit être quelque chose qu'il sent qu'il doit dire, c'est un peu ça quoi, une musique honnête tu vois ? Tu parles de ce que tu sais, et de ce que tu vis, ou... ou de ce qui t'es proche, de ce que tu connais quoi. Leguï, d'un autre côté, quand tu écris... c'est obligé, quand tu écris un texte, c'est comme un film, y'a la musique qui doit aller avec ce texte là, qui défile dans ta tête. Tout le long de ton écriture, tu as la musique dans ta tête et au final, quand tu finis le texte, tu as presque fini la musique qui doit accompagner le texte. (...) Donc on peut dire que le rappeur, c'est lui l'auteur, compositeur et interprète de ses propres textes » (Omzo, 2001 : 4).

La création d'un texte relève d'une recherche intimiste, incite à puiser dans le vécu pour en extirper les pensées et les sentiments enfouis ; Omzo remarque à ce sujet :

« (...) à chaque fois, un texte de rap, c'est une partie de la vie d'un rappeur quoi. C'est peut-être une journée de la vie d'un rappeur, ou un mois de la vie d'un rappeur (...) » (Omzo, 2001 : 4).

Le travail d'écriture s'apparente alors à une introspection, il établit une certaine proximité entre le rap et certains courants littéraires³⁵². Comme j'ai eu l'occasion de l'observer dans mon chapitre consacré à l'approche ethnolinguistique, le texte de rap est en effet avant tout un texte littéraire, que l'on écrit dans l'isolement³⁵³, dans le recueillement solitaire, ce qui permet à l'auteur d'atteindre un haut degré d'exigence en ce qui concerne la transposition de l'inspiration poétique dans une écriture qui soit la plus fidèle possible.

Manou explique pour sa part qu'il écrivait déjà des poésies engagées avant de découvrir le rap, dans lesquelles il exprimait les sentiments violents que lui inspirait la période troublée qu'il avait vécue dans les derniers temps en Mauritanie : souffrant déjà de

³⁵² C'est par exemple le cas du romantisme, ou de romans plus contemporains, comme ceux de Kundera, que j'ai trouvés dans les chambres des rappeurs à plusieurs reprises. Les rappeurs affectionnent également Sartre, notamment, « Huit-clos » et « L'existentialisme est un humanisme ». Enfin, remarquons leur attachement pour « Une si longue lettre », de Mariama Bâ, roman d'une femme sénégalaise écrit dans le registre épistolaire, mais si intimiste qu'il est également proche du journal intime par le ton adopté.

³⁵³ S'isoler, pour un jeune Sénégalais, ne signifie qu'assez rarement s'isoler physiquement. La plupart du temps, cela revient à se recueillir mentalement, même au milieu d'une chambre pleine de monde, ou sur le trottoir, devant la maison, devant laquelle des passages incessants viennent vous distraire pour un court laps de temps. J'ai pu observer que leur concentration n'engageait pas les mêmes contraintes que celles dont nous sommes coutumiers en Europe. La solitude et le silence ne sont que rarement de règle au Sénégal...

discrimination raciale, il subit de surcroît les conséquences des conflits qui opposèrent les Maures et les Noirs à la fin des années 80. Manou était alors très jeune mais se souvient de certains faits. Quand il s'installe à Thiaroye, *Maktar*, l'un des jeunes du quartier qui fera plus tard partie du clan *BMG 44*, lui explique en quoi consiste le rap. Manou me confie :

« Et finalement, quand il m'a expliqué, j'ai vu le truc quoi. Et immédiatement, je me suis senti dedans. Et j'ai commencé à changer les poésies que j'avais. Parce que déjà, même quand j'écrivais de la poésie, elle était engagée. Parce que, vu ce que j'avais vécu déjà... nous on a quitté la Mauritanie en catastrophe quoi ».

Puis il poursuit :

« Ouais, quand il y a eu les problèmes. Donc on a perdu beaucoup de choses quoi. Tu vois ? (...) mes parents quoi (...) Ils y travaillaient, il y avait un standing de vie beaucoup plus élevé qu'ici, au retour j'étais un peu aigri quoi. Et quand... ça se ressentait sur ma poésie, sur mes poèmes quoi. Et automatiquement, quand les gars ils sont venus, quand j'ai commencé à écrire en wolof, ça été ça quoi. C'était l'aigreur que je ressentais à l'époque, quoi » (Manou, 2001 : 3).

Ainsi, le rappeur s'inspire de son vécu personnel, social et intime pour écrire ses textes. C'est en cela que l'on comprend pourquoi faire du rap *hardcore* n'est en rien antagoniste avec le fait d'écrire des textes adoptant le ton de la confiance, de l'épanchement. Quand je pose la question à Omzo de savoir si le rap est particulièrement proche du vécu social du rappeur, il me répond en rappelant le contexte d'émergence du rap, celui des ghettos noirs-américains :

« Bien sûr (...) Ce qu'on appelle aux Etats-Unis « Social Explosion », d'un moment où les gens ne savaient même plus où aller parce qu'ils perdaient un peu espoir en tout ou dans le système ; ils perdaient espoir par rapport à l'éducation des enfants et tout là, le rap est sorti de ce contexte-là, donc ça ne pouvait parler que de ça. C'est des gens qui n'avaient pas accès à beaucoup de choses, qui ne connaissaient que le cadre de leur ghetto, de leur habitation, de leur habitat, ils ne savaient rien de ce qu'il se passait au delà, à part ce qui se passait à la télé, ils ne voyaient même pas... trois quartiers plus loin, donc ils étaient obligés de parler de ce qu'ils vivaient au jour le jour, de ce qu'ils voyaient » (Omzo : 5).

Omzo est lui aussi issu de quartiers particulièrement pauvres, dont il est difficile de s'extraire, étant donnée la très faible mobilité sociale de leurs habitants. Mais il ne semble pas souffrir de cette situation outre-mesure ; son ouverture réside dans la lecture, l'écriture et la musique. Lorsqu'il perd son frère, alors qu'il vient seulement d'accéder à l'âge adulte, il est profondément accablé par ce malheur, et en fait le thème de son texte le plus connu du public : « *Ni Gënn si ñun* ».

Outre cette étape de composition du texte, plusieurs rappeurs se sont exprimés sur le caractère personnel que revêt le choix de la musique sur laquelle ils vont « poser » leur texte. Si la plupart n'ont qu'une connaissance très approximative de la musique³⁵⁴ d'un point de vue académique, ils n'en renoncent pas pour autant à déterminer eux-mêmes le tempo, la « couleur musicale » ou la mélodie sur lesquels ils vont rapper :

« Leggi, (...) c'est obligé, quand tu écris un texte, c'est comme un film, y'a la musique qui doit aller avec ce texte là, qui défile dans ta tête. Tout le long de ton écriture, tu as la musique qui passe, tu... yeah ! Tu as la musique qui tourne dans ta tête, et au final, quand tu finis le texte, tu as presque fini la musique qui doit accompagner le texte. Là tu vas au studio, tu sais pas jouer la musique parce que c'est souvent le cas, des vents comme ça, truc... tu vois le genre ? Donc on peut dire que le rappeur, c'est lui l'auteur, compositeur et interprète de ses propres textes ». Et il termine :

« ... c'est ça qui est différent du rap par rapport aux autres musiques. Parce que dans les autres musiques tu as beaucoup d'intervenants alors que dans le rap, si c'est pas un seul rappeur, c'est un groupe ; man, je parle pour moi parce que je suis rappeur en solo, c'est souvent ça. Quand j'écris, j'ai la musique dans ma tête, quand je vais voir le gars, je lui dis tu me joues ça, tu me joues ça, et après c'est prêt » (Omzo, 2001 : 4).

Le processus de création est éminemment important puisqu'il participe de cette dialectique individu/communauté, deux notions que la vie sociale permet aux rappeurs de mettre en scène alternativement, sans jamais avoir à choisir entre les deux. Si bon nombre d'entre eux témoignent d'un désir souverain de pouvoir s'isoler, de se recueillir pour prier

³⁵⁴ Comme c'était également le cas lors des débuts du rap aux Etats-Unis (et c'est certainement encore probablement le cas aujourd'hui), les jeunes des ghettos n'avaient que très peu accès aux écoles de musique et ne pouvaient acquérir que très difficilement des instruments de musique. L'apparition de l'expression rap en est une des conséquences.

ou écrire des textes, ceux-ci éprouvent un besoin équivalent de partager le fruit de leur travail d'écriture avec leurs compagnons de « *posse* », ou « *crew* ».

Manou, dans l'entretien que nous venons de citer plus haut exprime cette ambivalence et déclare la vivre à travers son activité de rappeur :

« (...) Parce que j'ai commencé à écrire ce que je ressentais à travers le rap, ça m'a permis de... le rap ça été mon exutoire quoi. Ça m'a permis de m'ouvrir quoi. De m'ouvrir aux autres et en même temps, d'avoir plus de contacts humains quoi, parce que, en tant qu'artiste, on est obligé de parler à plein de gens, et, moi j'avais besoin... moi j'ai toujours été quelqu'un qui avait besoin de m'exprimer... » (Manou, 2001 : 3).

Il est étonnant d'apprendre, de sa bouche mais aussi de celles de ses acolytes qu'il était d'une personnalité sinon renfermée, tout au moins discrète, très peu exubérante. Son éducation le rendait plus enclin à l'introspection et aux études qu'à l'esprit de groupe et au rap. Pourtant, ses expériences ultérieures dans des quartiers plus populaires de Dakar, tels que la *Gueule Tapée* ou la ville périphérique de Thiaroye ont modifié certains traits de sa personnalité en l'incitant davantage à adopter le comportement des enfants passant le plus clair de leur temps dans la rue. Les gangs d'adolescents, les bagarres et les joutes verbales, tout finit par l'encourager à adhérer davantage au rap qu'à la poésie plus classique qu'il pratiquait jusqu'alors, à devenir combatif, voire belliqueux, et à s'affirmer socialement au point de devenir en quelque sorte le « leader charismatique » du groupe, le rappeur à la fois le plus médiatique et le plus influent de celui-ci.

3-1-4 La répartition symbolique du territoire urbain

Selon un mode comparable à ce que l'on peut observer dans le hip-hop américain ou français par exemple, le mouvement hip-hop sénégalais procède à un découpage symbolique en territoires distincts, qui rompt avec la continuité de la ville en tant qu'espace historique, politique et administratif. Ce découpage suit deux logiques principales, à savoir : d'une part le clivage ville/banlieue, d'autre part la répartition en quartiers.

Comme je l'ai déjà observé dans la période antérieure avec le *Set/Setal*, puis avec le *Bul Faale*, la jeunesse dakaroise des années 90-2000 s'identifie non plus à un espace national, symbole politique du socialisme senghorien, mais à un espace local beaucoup plus restreint, celui du quartier. Pendant le *Set/Setal*, les jeunes s'investissent dans l'assainissement et l'embellissement d'un territoire bien délimité qui n'excède généralement pas le quartier, et les processus d'identification sont caractérisés par un fort sentiment d'appartenance à celui-ci. Je constate ainsi un type de phénomène comparable dans le cas du rap sénégalais, dont le marquage spatial est largement défini par le découpage de la ville en quartiers, souvent également en zones³⁵⁵.

Celui-ci supplante l'appartenance ethnique, et même celle religieuse ou sociale. Il existe un découpage géographique de la ville qui se transforme en une appartenance symbolique très forte chez les jeunes. Dans le cas des rappeurs, ce mode spatial de représentation symbolique est peut-être encore plus significatif, au point d'en constituer souvent l'un des premiers signes identitaires : avant même d'être défini par son style, l'originalité de sa musique, un groupe de rap est défini par son implantation géographique, par son « quartier ». Ainsi en est-il de *Rap'adio* dans le quartier de Grand-Dakar, ou de *Wa BMG 44* dans la ville de Thiaroye³⁵⁶.

Les sciences humaines et sociales appréhendent souvent les espaces périphériques comme des « lieux de relégation » (Agier, 2002), *a fortiori* s'il s'agit des grandes villes du Sud. Le manque d'infrastructures, la défection des services publics et le développement de *quartiers spontanés* au mépris des codes fonciers ont marginalisé ces espaces d'un point de vue matériel ; mais la violence et la délinquance endémiques que ce dénuement ne manque pas de susciter en font surtout des lieux stigmatisés, dans lesquels il ne serait pas bon de s'aventurer. Les jeunes du centre de Dakar ne s'y risquent que s'ils sont mus par un motif bien réel (rendre visite à un parent, ou faire une course par exemple). Les réseaux de circulation, pourtant denses, fonctionnent ainsi essentiellement dans le sens banlieue/centre-ville le matin, et inversement le soir. La promiscuité qui règne dans les *cars rapides* est là pour en témoigner. A la saison des pluies, une partie des quartiers de ces villes périphériques est inondée, obligeant certaines familles à déménager provisoirement,

³⁵⁵ Par exemple, on associe souvent la « Médina » à « Fass » et à la « Gueule Tapée », tant ces quartiers limitrophes sont proches dans leurs styles de vie et dans les références dont leurs jeunes résidents se réclament.

³⁵⁶ En effet, l'identification à un espace se fait à l'échelle des quartiers quand il s'agit de Dakar, mais à celle de la commune quand il s'agit d'une ville de banlieue.

et d'autres à vivre au beau milieu des eaux sales, en construisant des guets de fortune³⁵⁷. Ainsi, la plupart des observateurs scientifiques y voient principalement des espaces sinistrés, même si certains anthropologues et géographes s'emploient désormais à en mettre en lumière la complexité humaine (Werner, 1994).

Or, et il s'agit d'un phénomène inédit, les rappeurs transforment ces territoires en procédant à une inversion d'ordre symbolique. Alors que les banlieues paraissent correspondre à la *liminarité* turnérienne (Turner, 1990) -le centre-ville correspondant alors à la *structure*-, les acteurs du mouvement hip-hop sénégalais cherchent à les réhabiliter en en faisant leur emblème, et en valorisant la vie du *ghetto*. Cette inversion, dont parle également Turner à travers les rituels d'inversion, et qui persiste dans certaines pratiques contemporaines telles que le carnaval, existait préalablement dans le hip-hop américain ou français, mais elle ne revêt pas ici exactement les mêmes caractéristiques : en effet, nous ne sommes pas en présence d'un phénomène de ségrégation raciale ou ethnique. La majeure partie de la population est sénégalaise, et les différentes ethnies, que l'on décrit au nombre de onze, sont harmonieusement réparties sur l'ensemble du territoire urbain. Il ne peut donc s'agir d'un rééquilibrage de cette nature. Par ailleurs, si des chercheurs ont analysé l'existence de classes sociales au Sénégal, la stigmatisation dont peuvent faire l'objet les plus pauvres n'est pas aussi flagrante et agressive qu'elle a tendance à l'être en Occident, probablement parce qu'une proportion importante de la population vit en dessous du seuil de pauvreté, mais aussi pour des raisons culturelles et religieuses. Entre ville et banlieue, il n'existe pas de conflit ouvert, seulement des ressentiments de la part des *Pikinois* et quelques relents de condescendance çà et là dans le propos des *Boys Dakar*³⁵⁸. La fierté revendiquée par les banlieusards ne se traduit donc pas par des attitudes strictement belliqueuses, même si le caractère agonistique du rap leur permet d'exprimer leurs frustrations par des paroles quelquefois agressives.

« (...) *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* ».

³⁵⁷ Tel était le cas de la maison d'*Omar Ben Xattap* du groupe *Wa BMG 44*, située dans l'une des zones les moins élevées de Thiaroye. Sa maison n'était accessible qu'à condition d'emprunter un guet fait de briques et de sacs remplis de gravas. La cour de la maison était elle aussi inondée, et il n'était possible de passer d'un espace de la maison à un autre que grâce à des planches disposées en équilibre sur des briques.

³⁵⁸ C'est ainsi que les jeunes habitants de la commune de Dakar s'appellent entre eux.

Cette logique territoriale de revalorisation, nous le voyons, relève ainsi essentiellement des registres du social et du symbolique. Si l'on en croit les habitants du département de *Pikine-Guédiawaye*, eux seuls sont à mêmes de produire une musique contestataire, jouissent d'une véritable légitimité pour se faire les porte-parole de la rébellion, ceci pour deux raisons corrélées : la première est le dénuement sur lequel ils fondent leur mécontentement, la deuxième est qu'ils associent ce contexte de vie à une image emblématique de la virilité, que l'on retrouve de façon récurrente dans le rap *hardcore*, ou le *gangsta rap* américain. La vie dure, *lifou mbed* (la vie de la rue) disent les *Slam Revolution* en créant un néologisme à partir de « life » (« vie » en anglais), et de *mbed* (la « rue » en wolof), forgerait selon eux le corps et l'esprit à l'endurance et à la résistance, tandis que les jeunes de Dakar seraient perçus comme plus indolents et futiles. Ces notions, qui existent dans la tradition philosophique sénégalaise³⁵⁹ (Assane Sylla, 1994) sous le nom de *Mugn* et de *Kersa*, sont très valorisées dans la construction de l'univers masculin des *Wolof* notamment.

Or, si les groupes de rap cherchent à représenter leur quartier, certains en font un véritable leitmotiv, tandis que d'autres l'évoquent de façon plus anecdotique. Mais l'identification à laquelle se livrent les jeunes de ces quartiers montre l'impact de ce type de référence territoriale sur le plan symbolique. Ce phénomène est hérité du hip-hop américain, qui lui-même reproduit sous une autre forme la pratique des gangs. Au Sénégal, la majeure partie des groupes s'est formée à partir de réseaux d'interconnaissances, entre jeunes natifs du même endroit et qui ont souvent grandi ensemble. A travers leurs textes, nous pouvons en effet observer que tous tendent à représenter leur quartier (tel est d'ailleurs le terme consacré : « *represent* » en anglais, « *représenter* » en français et « *tewal* » en wolof), et les jeunes qui y résident les supportent comme s'il s'agissait d'une équipe de foot ou d'un lutteur³⁶⁰. Ce phénomène d'identification s'enracine dans le vécu commun des jeunes d'un même quartier et dans les stratégies de survie ou de réussite qu'ils mettent en œuvre depuis leur enfance, en s'appuyant sur des réseaux économiques et humains propres à cet espace. La métropole de Dakar est une ville de grande taille, mais elle n'en fonctionne pas moins selon des logiques bien spécifiques, privilégiant les espaces d'« extrême localité » : en effet, s'il existe des échanges relativement denses entre les

³⁵⁹ Véhiculée à travers les proverbes de figures telles que Kocc Barma par exemple.

³⁶⁰ Car rappelons que le rap a émergé en même temps que l'engouement pour le lutteur *Tyson*, et ces deux pratiques ont cohabité pendant quelques années au sein du mouvement *bul faalé*.

différents secteurs de la ville, les habitants se montrent en revanche volontiers tournés vers le territoire restreint que constitue leur quartier. Ce type d'identification ne concerne par conséquent pas exclusivement les rappers, ni même les jeunes, mais aussi dans une moindre mesure l'ensemble de la population, qui semble y puiser des repères d'ordre relationnel et affectif.

Au-delà de ce sentiment d'appartenance à un périmètre restreint, il existe des affinités entre zones plus élargies, qui se traduisent par des coalitions portant les noms de « *clan* », de « *squad* » ou de « *connection* » : dans ce cas de figure, plusieurs groupes issus du même territoire (par exemple, des unités voisines des Parcelles Assainies) s'associent pour travailler collectivement, produire des albums ou organiser des concerts ensemble. On constate également des affinités entre quartiers comparables : les quartiers populaires s'adonnent volontiers au rap *hardcore* et se sentent liés par un même sentiment de parenté, tandis que les quartiers plus résidentiels s'associent de manière plus discrète, sachant qu'ils sont volontiers la risée de leurs homologues. Ainsi, le quartier de *Point E* (dans lequel réside l'actuel Président de la République Abdoulaye Wade) a lui aussi donné naissance à quelques groupes célèbres, mais qui ne revendiquent que très peu leur lieu de résidence comme faisant partie de leur identité³⁶¹. Le rap est pourtant né dans ces quartiers de la SICAP, puisque les pionniers du rap sénégalais, les *Positive Black Soul* notamment, en sont issus³⁶².

En revanche, les groupes des quartiers de *Médina (Fass-Médina)*, *Grand-Dakar* ou *Colobane* clament haut et fort qu'eux connaissent la vie de la rue, se glorifient dans des rap *ego trip* que leur quartier est celui où l'on mène la vie la plus dure, et qu'y appartenir est un gage d'authenticité.

« (...) *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

³⁶¹ Un groupe portait toutefois le nom de EPC, « E. Point Crew », mais seul le nom de l'un de ses membres, Nicks, est devenu célèbre au Sénégal.

³⁶² Contrairement aux Etats-Unis et à la France rappelons-le, où le rap a d'abord émergé dans les quartiers défavorisés, le rap sénégalais s'est implanté grâce aux jeunes des classes moyennes ou aisées, résidents des quartiers de la SICAP.

Explose comme une bombe nucléaire ».

Rap'Adio, « *Xibaaru 1-2ground* », (« Nouvelles de l'underground »)

Pour les *fans*³⁶³, cette identité territoriale est particulièrement importante, puisqu'elle redore l'image de leur quartier, en redonnant un semblant de fierté à celui-ci et à ses habitants. L'exemple de la ville de *Thiaroye* est sur ce point éloquent. Cette ville de banlieue, souvent surnommée *le Bronx* à cause de sa pauvreté et de sa délinquance, abrite l'un des groupes les plus emblématiques du rap *hardcore*, les *Wa BMG 44*. Aujourd'hui, tous ses membres résident dans le quartier de *Thiaroye Juma Ji* (secteur de « la mosquée »), dans des maisons relativement proches les unes des autres. Ce groupe, qui a affiché une attitude assez violente à ses débuts, s'est peu à peu tourné vers ce qu'il appelle un « rap conscient », porteur de messages. Prenant initialement modèle sur le *gangsta rap* américain, « *davantage par mimétisme que par conviction* » (Manou, 24/08/2001), les rappers du *BMG 44* se sont ensuite plus volontiers identifiés à des rappers engagés dans la lutte pour les droits des Noirs aux Etats-Unis parmi lesquels *KRS One*, souvent cité en exemple dans le milieu hip-hop sénégalais³⁶⁴. A titre de preuve, la traduction du sigle *BMG*, qui a changé plusieurs fois depuis la création du groupe : si celui-ci signifiait « *Black Movement Gang* » à ses débuts, il s'est finalement transformé en « *Bokk Mën Mën Guestu* » (« Tous ensemble pour mieux réfléchir »), mettant en exergue sa volonté de responsabiliser la jeunesse dakaroise et de l'exhorter à agir positivement. Or, si les membres de ce *crew* s'adressent à l'ensemble des jeunes, ils cherchent aussi plus particulièrement à représenter ceux de *Thiaroye*, ceux qu'ils côtoient quotidiennement et qu'ils considèrent comme leurs « compagnons de galère ». En sillonnant le quartier, on ne peut manquer de constater qu'à chaque coin de rue, des *graffs* représentant les rappers du *BMG* ornent les murs, mais aussi les boutiques.

En outre, à *Thiaroye* comme ailleurs, les groupes, quelle que soit leur notoriété, se montrent très accessibles. Leur lieu de résidence est bien connu de tous et les *fans* n'hésitent pas à se rendre à leur domicile s'ils souhaitent les rencontrer pour s'entretenir avec eux. La plupart des rappers considèrent comme faisant partie de leurs attributions de recevoir leurs admirateurs avec patience et courtoisie, et ils se réjouissent également

³⁶³ Tel est le terme qu'ils emploient, en reprenant la terminologie anglaise ; notons qu'ils en ont également fait un verbe ; ex : « *damay la fan* » : « je suis fan de toi ».

³⁶⁴ Le *Positive Black Soul* s'est même associé avec ce rapper américain pour faire un morceau avec lui.

d'avoir l'opportunité de prolonger le débat engagé sur scène et de permettre à tout un chacun de s'exprimer sur les questions de société, de politique locale ou internationale du moment. Les relations qui s'instaurent entre eux et leur public sont ainsi éloignées des effusions que l'on peut connaître en Europe par exemple, où les artistes restent le plus souvent à l'écart de leur public, et suscitent ainsi une véritable hystérie à chacune de leurs apparitions.

Les signes d'identification à l'espace sont nombreux, et relèvent de registres différents. Tout d'abord, il existe un marquage du territoire en fonction du lieu de résidence des rappers ; leurs maisons servent de repère pour s'orienter dans le quartier, car elles représentent un lieu symbolique qu'une majorité de personnes connaît. Les gens du voisinage se réjouissent de faire partie du même paté de maisons qu'un rappeur reconnu, comme si ce lieu jouissait d'un prestige particulier. Cet espace ne se distingue pourtant en rien des autres : la maison en question est tout aussi modeste, les murs se lézardent de la même façon et la famille qui y vit n'a rien changé de ses habitudes ; mais le simple fait qu'elle abrite un illustre habitant lui confère de l'importance, comme s'il flottait autour d'elle une aura particulière.

Par ailleurs, le marquage est également d'ordre scriptural et plastique : des inscriptions en hommage au groupe qui « représente » le quartier sont gravées dans la pierre, sur les murs des maisons et des commerces. Des *graffeurs* se sont employés à créer un symbole visuel qui soit propre aux rappers qu'ils soutiennent, et souvent même qu'ils fréquentent. Le *graffiti* et le *tag* font partie intégrante de la culture hip-hop, et si ces formes d'expressions sont assez discrètes dans le paysage sénégalais, elles n'en existent pas moins dans l'ombre du rap ; certains rappers sont eux mêmes des *graffeurs*, ou bien ils accueillent au sein de leur groupe un jeune qui se chargera de la promotion du groupe en se servant des murs de la ville comme d'un support privilégié. Il arrive également souvent que ce soient les fans qui en prennent l'initiative, sans s'être concertés avec leurs artistes favoris. A Thiaroye, il est amusant de trouver un « coiffeur BMG 44 », une « boulangerie BMG 44 », etc. dont les murs extérieurs et/ou intérieurs sont ornés de *graffs* et de portraits de ce groupe.

Jean-François Havard fait la même remarque au sujet de *Rap'adio* et de *Grand-Dakar*, dont les identités sont indissociables. La majorité des membres de ce groupe ne résident pourtant pas (ou plus) dans ce quartier. Mais le lien symbolique qui s'est tissé par le passé demeure vivace jusqu'à aujourd'hui. *Keyti* par exemple, dans les temps où je

menais mon enquête, vivait chez sa grande sœur à Liberté 5 B, mais se rendait quasiment tous les soirs dans son quartier de « cœur ». Il y passait la nuit en compagnie de ses amis d'enfance, d'autres rappeurs des environs, ou des *fans* avec qui il avait fini par sympathiser.

Ainsi en est-il aussi par exemple des Wa BMG 44, qui avant même d'être l'un des groupes hardcore les plus connus, est le groupe qui représente la ville de Thiaroye. Lorsque l'on évolue dans les rues et autres lieux publics de cette commune, on ne tarde pas à s'apercevoir que les graffitis, tags ou fresques à leur effigie tapissent les murs et les devantures des magasins. Chez le coiffeur du quartier, devant la boutique du coin de la rue, chez le boulanger ou tout le long de l'enceinte d'une maison, des dessins multicolores représentent dans des styles différents les rappeurs de ce groupe qui sont devenus en quelques années les héros de ce lieu déshérité, où la contestation sociale sous toutes ses formes (autant politique et syndicale qu'associative ou artistique) est particulièrement active et intense. Ils font désormais partie de ces personnages emblématiques que les jeunes avaient déjà commencé à dessiner lors du Set/Setal à la fin des années 80, mais ils sont cette fois-ci à la fois leurs contemporains, de surcroît de la même génération, et appartenant au même monde qu'eux.

Ce sont des personnages que nul ne s'étonne de croiser dans la rue, de saluer ou même de côtoyer régulièrement. Ils ne font respecter ni n'inspirent aucun protocole particulier à leur égard. Que ce soit Manu/Lyrical Tieddo, Mbaye/Matador, Omar/Ben Xattab, ou un ancien membre du groupe, Maktar le Cagoulard, tous résident en plein cœur des quartiers les plus pauvres de Thiaroye. Tous habitent dans de modestes petites maisons qui ne se distinguent en rien des maisons voisines, si ce n'est que pour tout le monde aux alentours, une aura particulière plane autour de ces lieux grâce à leurs illustres résidents.

On peut les voir sortir de chez eux en « tiarax » (tongs), les mains dans les poches, allant acheter un paquet de thé ou 100 CFA de Pain-chocolat³⁶⁵ à la boutique ; ce faisant, ils ne manquent pas de parler quelques minutes avec les « gamins du quartier », d'avoir un mot affectueux pour la « maman »³⁶⁶ qui vend des

³⁶⁵ « Pain-chocolat » : morceau de baguette que l'on tartine de pâte de chocolat de fabrication locale, et qui contient une forte proportion d'arachide. C'est le casse-croûte préféré des jeunes lorsqu'ils ont une petite faim dans l'après-midi ou dans la soirée, et qui a surtout l'avantage de ne pas coûter cher...

³⁶⁶ « Maman » : sens très large au Sénégal : une « maman » est une dame à partir de 35-40 ans, quelle qu'elle soit, que l'on la connaisse ou non. C'est une formule à la fois respectueuse et affectueuse pour nommer les

arachides, assise sur un tabouret en face de la maison, ou taquiner un jeune qui passe, de sa démarche nonchalante, en regardant en direction de son rappeur favori d'un air satisfait.

Manu³⁶⁷, chez qui j'avais l'habitude de résider lors de mes séjours à Thiaroye, et qui est rapidement devenu un ami, est particulièrement sociable et peut passer un temps indéfini à saluer les gens du quartier. J'avais coutume de l'appeler « le politicien », constatant qu'il était toujours occupé à serrer des mains, avec un large sourire, et trouvant toujours une boutade ou un mot flatteur pour chacun d'entre eux.

Manu ne comprenait pas mon impatience, car pour lui « aller se promener » ne signifiait pas marcher dans la rue mais bien plutôt, rencontrer du monde. En tant que figure du « rap hardcore », il lui semble essentiel de rester proche de son public et des gens de la rue, sans ne jamais établir de barrières, quelle que soit sa notoriété. La seule réserve qu'il se permettait était celle de faire croire à certains visiteurs importuns qu'il était absent de chez lui, lorsqu'il souhaitait être en paix dans sa propre maison et ne pas être dérangé par des fans n'hésitant pas à frapper à sa porte pour le congratuler. Il envoyait alors un enfant de la maison dire qu'il n'était pas là, et qu'on ne savait pas quand il rentrerait. Manu pouvait ainsi passer des journées entières sans sortir de chez lui, tout au plus autour du pâté de maisons. Le quartier délimite une aire à l'intérieur de laquelle les rappers, et les jeunes en général, se sentent aussi à l'aise que chez eux, où ils peuvent évoluer sans pour autant avoir à « s'habiller » pour sortir. Si tous attachent une importance relative à leur tenue vestimentaire et à leur apparence physique en général, ils ne considèrent pas leur quartier comme étant « l'extérieur ». C'est une zone où il ne s'impose pas comme nécessaire de « jouer un rôle », d'être fidèle à une image qu'ils se donnent en public. Ainsi, Manu aimait se réserver des périodes durant lesquelles il ne sortait guère de ce périmètre familial. Regarder la télé, écouter la radio, des cassettes, écrire ou discuter avec son entourage, telles étaient dans ces moments là ses principales activités. Allongé sur son lit dans une chambre, assis sur la banquette du salon, ou sur une marche de l'escalier en béton qui permet d'accéder à la maison depuis la cour extérieure, il restait pendant des heures entières, voire des jours sans éprouver le besoin de sortir.

Son nom est directement associé à la ville de Thiaroye, et cela n'est en aucun cas le fait du hasard. Thiaroye revêt à ses yeux une importance capitale, sur un plan

dames en âge d'avoir des enfants (relativement grands), et qui s'avère pratique notamment lorsque l'on ne connaît pas leurs noms.

³⁶⁷ Prononcer « Manou ». Il s'appelle Emmanuel, donc Manu. Mais tout le monde le prononce comme s'il s'agissait d'un mot wolof.

affectif tout d'abord, mais aussi social et politique. Pour toutes ces raisons, Manu, qui n'est pourtant pas originaire de Thiaroye mais de Mauritanie, met un zèle particulier à montrer qu'il est un « enfant d'ici », et que de cette éducation de la rue, il a hérité la résistance et la débrouillardise :

« Un adoptif... et en ce moment, ce que je peux dire, c'est que je suis vraiment un enfant de Thiaroye quoi. Parce qu'en ce moment, j'ai l'impression que je connais mieux Thiaroye qu'eux -il se compare aux autres membres du groupe-. Y'a plein de trucs que je fais et qu'eux ils n'arrivent pas à faire alors que tout les enfants de Thiaroye auraient pu faire ça. Moi j'arrive à prendre le train en marche, j'arrive à sauter d'un car rapide sans qu'il s'arrête. Mes gars ils font pas ça. Ils disent que je suis fou quoi ! »³⁶⁸.

Un jour, je lui dis en plaisantant qu'il devrait se présenter aux élections municipales tellement il aimait serrer les mains ; mais loin d'être dérouté par cette suggestion, il me répondit qu'il avait en effet l'intention de le faire d'ici quelques années, quand il en aurait fini avec le rap. Cette idée le taraude depuis quelque temps déjà, car il est désireux de « faire avancer les choses à Thiaroye ». De la même façon me dit-il, son rêve est de réussir dans la musique, d'acheter une maison dans sa ville « sans tourner le dos à là d'où il vient, pour montrer aux jeunes qu'on peut réussir même dans la banlieue ». Il est très soucieux de ne pas renier ce qui l'a fait grandir, et contrairement à ceux qui réussissent et s'en vont élever leurs enfants ailleurs, lui veut montrer « qu'il restera attaché à sa ville de cœur ».

Il est également intéressant d'analyser les stratégies d'occupation de l'espace auxquelles les groupes de rap ont recours. En ce qui concerne les lieux performatifs à proprement parler, leurs pratiques sont diverses, s'étendant de la plus informelle à la plus officielle : au tout début, nous l'avons vu, les rappeurs organisaient des *podiums* sans aucune autorisation préalable, en occupant plusieurs heures durant une artère secondaire, souvent au cœur même du quartier dont sont issus les instigateurs de l'événement. Une scène de fortune était érigée, une sonorisation branchée, soit reliée à une boutique voisine, soit à l'aide d'un groupe électrogène, et le spectacle pouvait commencer. Ces *podiums* ont lieu jusqu'à présent, mais ont tendance à se raréfier. Leur organisation comporte en effet de nombreux désagréments, parmi lesquels les sanctions encourues et la mauvaise qualité technique des concerts, presque toujours alors condamnés à être donnés en *play-back*.

³⁶⁸ Entretien avec Manu chez lui à Thiaroye, le 24 Août 2001 : 1-2.

Depuis, les principaux groupes de la ville sont parvenus à s'organiser, de manière à disposer de lieux et de matériel plus adéquats, malgré leur vétusté persistante. Désormais, la plupart des concerts se tiennent tantôt dans la rue (avec la permission de la municipalité), dans des structures publiques telles que les écoles ou les lycées (plus rarement l'Université Cheikh Anta Diop), tantôt dans des établissements prévus à cet effet, dans les cours des centres culturels ou exceptionnellement, dans des salles de spectacle. Dans les premiers cas, les concerts relèvent souvent du *bricolage* (Agier-Ricard, 1997), d'une organisation très peu institutionnalisée, qui échappe à la gestion des politiques publiques. Dans les seconds, il s'agit, de la part des autorités, de tentatives plus ou moins contraignantes pour encadrer des pratiques susceptibles de comporter des caractères subversifs ou, à l'instar de certaines politiques culturelles françaises, pour s'emparer de l'énergie positive que le rap véhicule afin de donner une image favorable de la ville, et plus largement de l'Etat (Lafargue de Grangeneuve, 2006). Bien évidemment, il est plus avantageux pour les artistes d'accepter de se produire dans des infrastructures qui offrent davantage de confort, même si c'est à l'invitation d'une institution publique. Dans ce cas, les groupes de rap affichent une attitude quelque peu paradoxale : nombreux sont ceux qui acceptent ce type d'invitation, mais ils déclinent par ailleurs toute tentative de récupération par trop ostensible. Ainsi, si les rappeurs s'emploient à représenter leur quartier, ils se montrent en revanche réticents à se faire les porte-parole de la République telle qu'elle existe aujourd'hui.

Ce phénomène est exceptionnel, dans la mesure où il ne concerne pas les autres musiques produites au Sénégal, parmi lesquelles la salsa, le reggae, la folk, le *yelaa* mais aussi et surtout le *mbalax*. Ses représentants les plus connus sont de véritables vedettes dans le pays, et encore aujourd'hui, c'est ce style de musique qui remporte le plus vif succès. Or, le *mbalax* ne s'identifie que très peu au territoire restreint que constitue le quartier, il s'ancre davantage dans une identité *wolof*, mais aussi par extension, nationale³⁶⁹. Seul Youssou N'Dour rappelle son enfance passée dans le quartier de la *Médina*, dans un milieu éminemment modeste, pour mettre l'accent sur son ascension sociale fulgurante ; ce parcours lui a permis de devenir le modèle par excellence du *self-made man* sénégalais.

³⁶⁹ Il faut dire que le *mbalax* n'affiche pas les mêmes réticences que le rap quand il s'agit de représenter la nation, au sens politique et idéologique du terme. Fanny Pigeaud, dans son mémoire de master, remarque d'ailleurs que les artistes de *mbalax* ne se montrent que très peu farouches à l'égard des tentatives de récupération du pouvoir. En tant que musique laudative, il se plie volontiers à cet exercice.

Pourtant, si les rappeurs et les artistes de *mbalax* se distinguent les uns des autres sur le plan de leurs stratégies d'identification territoriale lorsqu'ils se produisent dans leur pays, ils se rejoignent à bien des égards dès que leur carrière prend une dimension internationale. Des groupes de rap tels que *PBS* ou *Daara J.* troquent en effet les vêtements de *B.Boys* américains dans lesquels ils s'affichent à Dakar pour de grands boubous, des *Baye Lahad*³⁷⁰, des *Kours* et des *Njeel*³⁷¹ lors de leurs concerts en Europe ou aux États-Unis. Les *Daara J.* surtout tiennent à se démarquer, et montrent de quelle manière les identités se construisent selon des processus de comparaison et de mise en compétition. A Dakar, il est valorisant de s'habiller en respectant les critères dominants de la mode américaine du moment, mais une fois confrontés aux regards des occidentaux, le désir se fait plus pressant de représenter une image, simultanément réelle et fantasmée, de l'identité culturelle attachée au territoire d'origine. De même, le sentiment d'appartenance nationale, qui a tendance à être nié par les rappeurs pour des raisons relevant de la contestation politique, prend à l'étranger une valeur toute particulière. Ainsi, si *Simon* revendiquait volontiers son appartenance aux quartiers de *Fass* et de *Gueule Tapée* lorsqu'il résidait encore au Sénégal, s'est donné le nom de « *Simon Sénégalé* » depuis qu'il s'est installé à Bordeaux.

Le rap sénégalais est ainsi à l'origine de pratiques territoriales complexes, qui s'enracinent à la fois dans les conventions du mouvement hip-hop international mais aussi dans l'histoire propre au contexte sénégalais, plus particulièrement depuis l'accession de ce pays à l'indépendance en 1960. Les luttes étudiantes des années Senghor ont progressivement ouvert la voie au mouvement social et culturel plus large qu'incarne le mouvement rap à partir des années 90. Or, celui-ci s'inscrit dans un rejet des anciennes identités nationales chères au chantre de la Négritude, et crée un marquage de l'espace qui lui appartienne véritablement, tout en répondant aux aspirations de la jeunesse urbaine. Cette réappropriation inédite du territoire suit plusieurs logiques, parmi lesquelles le clivage ville / banlieue et l'unité du quartier tiennent une place prépondérante. Et ce n'est qu'aujourd'hui, à l'heure où les élections présidentielles de 2007 viennent de nommer Abdoulaye Wade pour un second mandat, et où le rap entre peu à peu dans une logique de

³⁷⁰ *Baye lahad* : tuniques portées par les adeptes de la confrérie mouride, très longues et très amples.

³⁷¹ *Kour* : Bâton long et souvent sculpté que portait Cheikh Ibrahima Fall.

Njeel : sorte de long collier en cuir soutenant un cadre, lui aussi en cuir, à l'intérieur duquel on trouve une reproduction représentant le chef religieux auquel on obéit.

marché, que de nouvelles configurations d'ordre spatial apparaissent tout en préservant celles pré-existantes, en conférant une plus grande visibilité à l'échelle internationale notamment.

3-1-5 Entre solidarité et réussite personnelle

Selon ce qui relève de mes lectures et de mes observations personnelles, les jeunes à Dakar sont tiraillés entre une volonté d'être reconnus en tant qu'individus autonomes, ne devoir leur affirmation et leur réussite qu'à leurs efforts personnels ou à leur talent d'une part, et la nécessité de rester solidement ancrés dans des logiques communautaires d'autre part. Ils ont besoin de ces dernières pour survivre matériellement, mais elles leur octroient également une sécurité affective non négligeable dans le contexte d'une métropole, et sont garantes de leur intégration dans l'ensemble des domaines de leur vie quotidienne. Parmi ceux-là, on compte les domaines religieux, et surtout confrérique, mais aussi ethnique, politique ou associatif au sens large du terme, dont les activités sportives et culturelles font partie. Comme l'ont mis en exergue les auteurs de *L'Afrique des individus* (2003) Alain Marie et François Leimdorfer, les structures que je viens de citer ne sont d'ailleurs pas toutes de même nature, puisque certaines relèvent davantage des modes d'intégration traditionnels (lignage, ethnie, famille élargie, etc.), tandis que les autres peuvent être assimilées à des structures qu'ils jugent de nature « contractuelle » : c'est à dire qu'elles ne reposent pas sur des relations pré-établies, obligatoires, mais sur des liens purement consentis, élaborés selon des critères d'affinités et d'intérêts, et qui sont selon eux des caractéristiques de l'urbanité.

Dans les milieux les plus populaires, ces liens sont d'autant plus vivaces que les individus en ont un besoin impérieux pour subsister, ou au mieux évoluer socialement. C'est ainsi sans grand étonnement que l'on observe une volonté plus affirmée d'émancipation chez les personnes les plus instruites et souvent mieux placées dans l'échelle sociale ; celles-ci sont à la fois mues par des idéaux d'affirmation de leur personnalité et par le désir d'une reconnaissance sociale, davantage imputée à leur mérite qu'à leurs réseaux d'alliances. Si je me suis servie de mes propres observations de terrain pour tout ce qui concerne la communauté des rappers, je juge également intéressant de me référer à Adrien Ndiouga Benga, qui s'est intéressé à l'insertion des jeunes diplômés à

Dakar (2003). S'appuyant sur une enquête bibliographique réalisée auprès de vingt-deux cadres supérieurs non-fonctionnaires de la CUD³⁷², titulaires d'un emploi rémunéré et stable, ainsi que d'entretiens semi-directifs répétés auprès de ces mêmes personnes, l'historien sénégalais décide ici de s'intéresser à l'insertion sociale et professionnelle de ces jeunes, qu'ils soient issus de migrations internes ou natifs de la capitale. Benga qualifie ces jeunes de « *jeune élite urbaine* ». Or, en tentant de répondre à cette question pratique, il ambitionne en outre de :

« poser la question de l'individu capable non seulement de manipuler le lien social à son avantage mais de s'autonomiser. L'observation des pratiques individualisantes dans la sphère de l'élite permet en fin de compte de poser plus généralement la question du développement d'une nouvelle citoyenneté » (Benga, 2003 : 293).

En effet, ce qui ressort de son enquête est que si ces jeunes s'appuient sur des réseaux communautaires pour accéder aux postes qu'ils convoitent, ils ne s'en sentent pas pour autant tributaires, ou encore soumis. Ils les utilisent à leur guise, selon des stratégies personnelles qu'ils élaborent en fonction de leur situation et de leurs ambitions, sans en être prisonniers. Jean-François Havard fait le même constat lorsqu'il questionne un ancien taalibe de *Serigne Bethio Thioune* : celui-ci s'est servi des appuis que ce marabout pouvait lui apporter en termes professionnels, en échange de sa fidélité et son investissement (moral et financier) à l'intérieur du groupe confrérique. Mais lorsque ce jeune homme a obtenu ce qu'il désirait, il s'est ensuite retiré, sans se sentir pour autant redevable à l'égard de son ancien « bienfaiteur ».

Dans le cadre du rap, la situation s'avère quelque peu différente, dans la mesure où, dans la majeure partie des cas, il s'agit d'un investissement personnel sincère ; on s'engage sans même être sûr de pouvoir un jour en tirer profit. Le rappeur s'implique véritablement au sein du groupe, de manière relativement désintéressée, même si implicitement, il espère accéder en fin de compte à une certaine réussite sociale et matérielle. C'est cette ambivalence entre réalisation personnelle et réussite au sein de la sphère publique que je me propose d'aborder maintenant. Je souhaite analyser d'une manière qui soit la moins dualiste possible cette double tentation qui consiste à évoluer au sein d'un groupe solidaire, mu par des idéaux d'une part, et d'arriver « à s'en sortir »

³⁷² Communauté urbaine de Dakar, « *qui est une structure d'agglomération créée par l'Etat pour suppléer aux communes qui la composent sur un certain nombre d'activités à caractère intercommunal* » 2003 : 296.

(*gènn*) personnellement, en gagnant une notoriété et une indépendance qui concernerait davantage le rappeur dans son individualité propre d'autre part.

3-2 La volonté de se réaliser.

Dès les premières semaines de mon enquête, je fus ainsi profondément étonnée par la détermination des rappeurs dans leur volonté de s'en sortir, et même de réussir. Non pas que leur motivation principale soit de s'enrichir, mais ils se montrent résolus à rompre avec le fatalisme ambiant, qui semble avoir contaminé une grande partie de la population sénégalaise. Harassée sous le poids d'une crise économique et sociale qui ne cesse de s'aggraver, pétrie par des valeurs islamiques que l'acception populaire traduit en termes de résignation et d'endurance à l'adversité (*muñ, kersa*), celle-ci, y compris sa fraction la plus jeune, aurait selon les rappeurs une fâcheuse tendance à se décourager, voire à renoncer. Les mouvements *Set-Setal* et *Bul Faale* témoignaient déjà à leur époque de cette volonté de rupture, mais le mouvement rap fait à la fois preuve d'une pugnacité sans précédent, et d'une persistance dans cet effort³⁷³. Si l'on en croit *Ndongo J.*, du groupe *Daara J.*, le problème n'est pas tellement que la jeunesse actuelle manque d'énergie, mais plutôt qu'elle ne sache pas comment la canaliser et la mettre à contribution de projets réalisables.

« Même aujourd'hui, les jeunes en Afrique, bon ils ont espoir quoi, ils croient en eux mais le problème c'est d'aller au bout de ses idées, parce que des fois, tu peux voir un jeune, qui est là qui te dit 'man damay xosslu, gemnaa ko ; dama ciy genn' je vais m'en sortir tout ça, il a des idées mais des fois il a pas de bases, il a pas quelqu'un pour le pousser au bout de ses idées quoi. Et c'est là que doit intervenir le rappeur quoi ».

En se remémorant les étapes que lui-même a dû franchir pour accéder à la notoriété, il estime que c'est maintenant son tour d'encourager ses cadets :

« Moi aujourd'hui, j'me dis ouais on va sortir un CD tout ça, y'a des moments de ma vie, je croyais jamais, tu vois, j'allais même voyager pour venir sortir ici, sortir un CD, même une cassette c'était un rêve

³⁷³ Le mouvement rap est en effet le seul à perdurer depuis désormais presque vingt ans.

pour moi. Donc ça, ça veut dire que tu vois, il faut aller au bout de ses idées quoi. Ca c'est important quoi. Parce que « Ku ndaw mënna magg » ; celui qui est petit un jour peut devenir grand » .

(Daara J., 2002 : 7).

Selon les rappers, il leur incombe, en tant que porte-parole d'une jeunesse laissée-pour-compte, de montrer l'exemple et d'encourager leurs pairs à lutter malgré l'adversité, d'une manière qui soit constructive. Les *Wa BMG 44* déclarent ainsi, lors d'une interview pour *Africultures* (1999) :

*« On ne veut pas se laisser enfermer dans un cocon en chantant uniquement contre l'Etat. Même s'il y est pour beaucoup, il n'est pas la source de tous nos problèmes. Les gens, que cela soit à Dakar ou ici, souffrent d'un profond manque de confiance en eux et en leur pays. Notre démarche consiste à montrer qu'il est possible de s'en sortir, que la réalité, si dure soit-elle, peut être affrontée dignement ».*³⁷⁴

Il n'est ainsi pas étonnant d'apprendre que, selon mes observations personnelles, le livre de philosophie le plus prisé des rappers est « *L'existentialisme est un humanisme* » de Jean-Paul Sartre. J'ai souvent eu l'occasion de trouver ce livre dans leur chambre, et par suite de m'entretenir avec eux sur son contenu. En effet, ceux-ci affirment leur volonté de se prendre en main, individuellement et collectivement. Chacune des opportunités que leur offre la vie sociale doit être ainsi mobilisée, de la famille au groupe d'amis en passant par les associations ou les réseaux confrériques ; mais le premier facteur sur lequel ils s'appuient est d'ordre strictement personnel : leur talent, et la force de leur travail.

3-2-1 La valeur accordée au travail :

Dans la société sénégalaise, le travail est traditionnellement considéré comme une valeur importante, et celle-ci rend hommage à ceux qui montrent le plus d'ardeur à la tâche. Actuellement, c'est la confrérie mouride qui véhicule avec le plus de ferveur la vertu

³⁷⁴ Africultures, n°21, octobre 1999 : 13-16.

du travail, au point d'en faire l'un des fers de lance de son idéologie religieuse. Le travail est au cœur de la relation complexe qui se tisse entre les disciples (*taalibe*) et leur marabout mouride (*murshid*) ; Jean Copans considère que « *c'est [...] le rapport du taalibe au marabout qui sert de moteur à l'expansion mouride* » (1980 : 240). C'est aussi, note Jean-François Havard, ce qui assure le remarquable succès économique de la confrérie (2005 : 298). Cheikh Ahmadou Bamba a popularisé la valeur du travail par des formules telles que : « *Travaille comme si tu ne devais jamais mourir, et prie comme si tu devais mourir demain* ». Le travail se voit ainsi attribué une « *dimension sanctificatrice et rédemptrice* » par le fondateur de la confrérie (Havard, 2005 : 298). Mais il faut bien remarquer que malgré l'idée reçue selon laquelle le travail remplacerait la prière dans l'exégèse de la théologie bambienne, il n'en est rien en réalité : le travail est érigé à hauteur de la prière, mais ne saurait toutefois s'y substituer. Fatoumata Sow (1998 : 15-28) rappelle les principales fonctions du travail chez les Mourides, reprises par J-F. Havard dans sa thèse :

« le travail est d'abord al kasbou, c'est-à-dire le moyen de gagner sa vie et de faire vivre sa famille. Cette dimension est d'autant plus importante qu'à travers son indépendance économique, le croyant conquiert la liberté de pratiquer sa foi. Il est ensuite al amal, ce qui correspond à valoriser l'acquisition d'un savoir spirituel (c'est alors l'équivalent une « bonne action »). Il est enfin al khidmat, qui renvoie au devoir de tous les disciples de rendre des services à la communauté » (2005 : 299).

Mais si la valeur accordée au travail est évidente, encore faut-il savoir s'il s'agit du travail pris dans son acception générale ou bien du travail exclusivement destiné au marabout. Certains auteurs, tels que Paul Marty ou Vincent Monteil, Cheikh Tidiane Sy ou Abdoulaye Bara Diop, stipulent que la contribution des disciples à leur marabout, que cela soit en termes de travail ou d'argent est considérable au sein de la confrérie mouride. D'autres au contraire, dont les écrits sont plus récents, contestent cette assertion, certainement alimentée par les *taalibe* eux-mêmes, fiers d'insister sur les sacrifices qu'ils s'efforcent de faire envers leur marabout. Donal Cruise O'Brien précise en effet que ce sont les disciples eux-mêmes qui tiennent à évoquer leur sujétion, ce dont ils s'enorgueillissent. L'équipe interdisciplinaire que formaient Jean Copans, Philippe Couty et Guy Rocheteau corrige également cette idée reçue, en remarquant que non seulement ces contributions ne sont pas si importantes, mais aussi que la relation de dépendance et de

soumission est loin d'être unilatérale : en réalité, il existe une véritable relation de réciprocité matérielle. Leonardo Villalón lui aussi a montré qu'il était plus juste de parler d'interdépendance que d'exploitation (Villalón, 1995). Le disciple se plie à des tâches de type agricole, fait des dons (*addiya*) à son marabout, mais il attend en échange un soutien inconditionnel dans les domaines public et privé : pour obtenir un terrain, un emploi, contracter des alliances par exemple. Certains *taalibe* n'hésitent d'ailleurs pas à instrumentaliser leur marabout, en l'abandonnant dès qu'ils ont obtenu ce qu'ils souhaitent comme nous l'avons vu avec l'exemple d'un ancien disciple de *Cheikh Bethio Thioune* ; celui-ci avoue sans détours que seule la fidélité à Serigne Touba doit être respectée, peu lui importe de délaisser un « petit marabout » dès lors que celui-ci a fini de lui être utile (2005 : 301-302).

Parmi les « figures de la réussite » que s'emploie à définir Jean-François Havard, apparaît également celle du *Móodu móodu*, ce rural qui vient à la ville pour faire du commerce. Ce personnage emblématique au Sénégal, analysé par Malick Ndiaye (1998), représente le *self made man* en marge des élites coloniales, puis de celles senghoriennes du « *ku jang ékool* » (celui qui a étudié) : « *Móodu gagne sa vie sans diplômes ni certificat d'études, au départ tout au moins. De l'Etat et de la République, il n'a point attendu les mânes ni fréquenté les écoles* » (Ndiaye, 1998 : 6). Or, si ces diverses figures affichent de nombreuses différences avec celle du rappeur, elles s'en approchent néanmoins du point de vue de l'esprit d'entreprise, et d'une remarquable capacité d'initiative.

En effet, les rappeurs reprennent cette idéologie en incitant les jeunes à se prendre en main, en valorisant l'effort. Contrairement à ce que l'expression *Bul faale*³⁷⁵ pourrait laisser croire, ou à certains propos tenus selon lesquels la génération *Bul Faale* serait une génération défaitiste et nihiliste (Biaya, 2002), les rappeurs veulent ainsi redonner confiance à une jeunesse qui en manque cruellement, et qui a selon eux tendance à baisser les bras. La jeune génération reprend ainsi le thème de la « valorisation du travail » déjà présente dans la société sénégalaise, et que l'on retrouve notamment dans la philosophie morale des Wolof (Sylla, 1994), ou encore dans l'islam, en lui donnant cependant une nouvelle dimension : cette « rhétorique apologétique » (Havard, 2005 : 362) devient un mode de réalisation individuelle, destiné à échapper un tant soit peu au

³⁷⁵ Certaines traductions de *Bul Faale* s'approchent de « laisse tomber » et donneraient à penser que cette expression est synonyme de fatalisme et de résignation... alors qu'il s'agit du contraire.

déterminisme social. Véhiculé à la fois par la culture orale wolof et par l'islam populaire, ce dernier paraît de prime abord aller à l'encontre de toute notion de liberté et de responsabilité individuelle. Or, à y regarder de plus près, cette compréhension est assez réductrice et ne tient pas compte de toutes les nuances comprises dans ces deux cultures. Cette perception déterministe est d'ailleurs aussi alimentée par le pouvoir politique qui légitime ainsi son autorité, en l'asseyant sur une tradition prétendue « authentique », mais qui est en réalité largement « réinventée » (Havard, 2005 : 364). Toujours est-il que la génération *Bul faale* opère une rupture radicale dans les comportements, et plus encore dans les mentalités. Inspirés par le modèle de *Tyson*³⁷⁶, le lutteur emblème de cette génération qui a su réussir par son seul mérite dans une activité éminemment traditionnelle, enfermée dans des mécanismes de reproduction sociale, les jeunes Sénégalais des années 90 se sont résolus à « réveiller le pays » (« *Sénégal, yéwuleen !* »).

De nombreux textes font référence à la promotion du travail, et cette valeur est acclamée par le plus grand nombre, malgré l'oisiveté à laquelle la plupart des jeunes sont condamnés. Dans *Xalima*, l'un des albums de *Daara J*, les trois rappeurs qui composent le groupe exhortent ainsi la jeunesse : « *Jeune homme, lève-toi ! Bats-toi ! Car l'avenir appartient à celui qui s'impose et qui ne baisse pas les bras* » ; Dans la compilation *Da Hop*³⁷⁷, les mêmes chantent : « *Donnez du travail aux jeunes, que les jeunes puissent travailler, que le gouvernement travaille (...)* ». Or, les *Daara J* sont l'un des groupes les plus populaires à Dakar, et chacun de ses propos marque de son empreinte les consciences de la jeunesse sénégalaise actuelle. Havard remarque enfin à juste titre que plusieurs noms de groupes de rap font référence à cette même idée de revalorisation du travail et de l'action positive : « *Boul N'Baï* » (« Ne laissez pas tomber », « n'abandonnez pas ») ou encore « *Positive Black Soul* » en sont des exemples éloquents (2005 : 359).

Mais si le travail est valorisé de façon évidente dans le rap, la signification qu'il revêt, et les objectifs vers lesquels il est orienté le sont beaucoup moins. Les rêves d'enrichissement véhiculés par les aînés, émigrés en Europe ou aux Etats-Unis, entretiennent le mythe de l'argent facile. Dans ce contexte, les rappeurs sont tiraillés entre deux tentations de force comparable, c'est à dire : d'une part se servir du rap comme d'un tremplin vers une réussite sociale et financière ; d'autre part, rester fidèles aux idéaux

³⁷⁶ « L'homme (...), peut atteindre les objectifs qu'il s'est assigné, pourvu simplement qu'il y mette le courage, la volonté et surtout la discipline » : propos tenus par Tyson et rapportés par M Diagne, B.Mane dans le dossier « Quand le Bul Faale fait des émules », in *Sud Quotidien*, 18 Août 1999.

³⁷⁷ « Le défi », in *Da Hop*, EMI Music France, 2001.

libertaires et égalitaires que revendique le rap *hardcore* notamment, et renoncer à toute forme de privilège qui pourrait les éloigner de leur public, l'immense majorité des « cadets sociaux » et des « sans-voix » que constitue la jeunesse sénégalaise, et qu'il est toujours nécessaire de représenter (*tewal*).

3-2-2 Une recherche de la réussite par le rap.

Pendant toute la durée de mon enquête, j'ai ainsi très peu rencontré de rappeurs prêts à reconnaître que le gain d'argent constitue l'une de leurs motivations, que cela soit au premier ou au second plan. La plupart d'entre eux nient toute forme d'intéressement, mais m'ont par contre confessé le fait que certains de leurs homologues exercent cette activité dans l'espoir de s'enrichir autant que possible. Même un groupe comme celui des *Daara J*, pourtant en tête des ventes de cassettes de rap au Sénégal, et l'un des rares à avoir l'opportunité d'enregistrer des albums en France, a du mal à accepter le fait que le rap constitue aussi un *business* comme c'est le cas aux Etats-Unis par exemple, même si c'est à un degré incomparable :

« (...) on peut dire que tout est business là-bas, et tu vas discuter avec un Ja Rule, tu vois, (...) il en a rien à cirer de représenter le hip-hop ou de représenter les parties du hip-hop comme le graff ou autre. Lui il va te parler de business, de money, il veut vendre des disques tu vois, alors que nous, je pense qu'on a besoin d'évoluer, on a besoin de vendre des disques, mais en même temps on a un public, on a un peuple avec qui on veut discuter, on veut échanger des idées »³⁷⁸.

Les *Wa BMG 44* m'ont toujours tenu des propos analogues: pour eux, réussir financièrement serait synonyme de compromission, voire de trahison à l'égard de leurs semblables. Ils paraissaient même se complaire dans une certaine victimisation, persuadés que les rappeurs et diffuseurs de Dakar les mettaient délibérément à l'écart, car trop subversifs.

³⁷⁸ Entretien Daara J, 03/11/02, p.6.

En revanche, l'ensemble des acteurs du mouvement rap, y compris les représentants du rap *hardcore* s'accordent pour dire qu'il leur est nécessaire d'accéder à un niveau de professionnalisation suffisant pour parvenir à produire leurs albums³⁷⁹, et dans la mesure du possible, arriver à en vivre.

Or, s'il est évident que la musique rap connaît depuis ses débuts une grande difficulté à accéder au stade de « marché musical », il est en revanche plus délicat d'en définir les véritables raisons. Si l'on en croit les producteurs, rien ne sert d'investir de l'argent dans des cassettes qui de toute façon se vendront mal, et ne rapporteront que très peu. D'après un journaliste de *Sud-Quotidien*, Félix Nzale, les producteurs estiment « *qu'investir dans cette forme d'expression musicale au Sénégal est un gâchis* » (*Sud-Quotidien*, Le 16 Février 2002). Cet argument pourrait se justifier par le fait que l'essentiel du public rap est constitué de jeunes, souvent caractérisés par un très faible pouvoir d'achat : 1000 CFA une cassette (l'équivalent de 1,50 euro) représente une somme importante à leurs yeux ; il en est de même pour l'entrée à un concert de quartier ou en ville, s'élevant entre 500 et 1000 CFA en moyenne. Ces fans préfèrent souvent se contenter des émissions de rap diffusées à la radio, ou de cassettes piratées achetées à moitié prix. En outre, le rap s'écoute en groupe, avec ses amis et ses voisins, ce qui dispense une bonne partie du public de posséder la cassette pour pouvoir en profiter.

Pourtant, à l'instar de Keyti qui s'en prend avec véhémence aux principaux producteurs de la capitale (tels que les incontournables Talla Diagne ou Youssou N'Dour, dont le label porte le nom de *Jololi*), les rappeurs sont convaincus que la mauvaise volonté dont ceux-ci font preuve à leur égard est davantage due à une stratégie commerciale qu'à un véritable manque d'intérêt pour leur travail. « *Les affirmations selon lesquelles les productions rap ne sont pas rentables du point de vue des ventes sont un leurre* », affirme Keyti dans ce même article, avant de continuer : « *Pensez-vous qu'il existe un homme d'affaires sain d'esprit qui s'amuserait à jeter ainsi son argent par la fenêtre ?* ».

Selon lui, il s'agirait davantage pour ces producteurs de persuader les rappeurs du faible potentiel de commercialisation du rap à Dakar pour leur faire accepter des « salaires de misère ». Les productions de musique rap sont de plus en plus nombreuses, intéressent de plus en plus de monde, et pourtant il est quasiment impossible pour un rappeur de vivre de son art, à l'exception de quelques privilégiés, rares. De nombreux

³⁷⁹ A l'époque de mon enquête, il ne s'agissait essentiellement que de cassettes, mais désormais, le support privilégié est devenu le Compact Disc.

groupes, y compris parmi les plus populaires et jouissant d'une très large audience, sont contraints de rester chez leurs parents jusqu'à un âge avancé, et même de renoncer à contribuer aux dépenses de la famille. Dans de telles conditions, seuls les plus déterminés persévèrent dans une activité qui leur confère un certain prestige, mais sans leur assurer ne serait-ce qu'un salaire minimum. Toujours selon Keyti, les producteurs n'ont aucun intérêt à clarifier leurs échanges avec les artistes. Ainsi, « (...) le nombre exact de cassettes produites et déclarées ici et là par les producteurs au niveau du Bureau sénégalais des droits d'auteurs (BSDA) demeure toujours un mystère épais ». Selon lui, seule une application de la loi anti-piratage (Kurtz) pourrait endiguer ces abus, qui consistent à cacher aux artistes les chiffres réels de vente, pour n'en faire apparaître qu'une partie. Ces hologrammes « permettront de nettoyer proprement et de rendre visible le marché »³⁸⁰.

Un autre problème est le défaut de spécialisation des producteurs dans la musique rap. Talla Diagne et Youssou N'Dour produisent des cassettes de rap, sans pour autant s'y consacrer pleinement. La priorité reste le *mbalax*, qui occupe la première place devant toutes les autres musiques dans le pays ; ensuite viennent le zouk (et notamment le « zouk love »), la salsa, la folk et finalement le rap, qui lutte constamment pour s'imposer dans ce paysage contrasté. Sans réelle connaissance de cette musique, les producteurs exploitent le succès de quelques-uns de leurs représentants parmi ceux les plus en vogue du moment pour faire du profit. Une relation d'intéressement réciproque est ainsi établie : les rappeurs n'ont guère d'autre choix que de s'adapter pour séduire ce type de producteurs, tandis que ces mêmes producteurs font mine de faire preuve de clémence et de générosité en produisant un rappeur dont ils savent pourtant que les albums réaliseront de bonnes ventes.

En dehors de telles configurations, il existe des tentatives de production alternatives, qui se consacrent exclusivement au rap. A la fin des années 90, un certain *Mister Kane* apparaît sur le marché musical avec une nouvelle structure du nom de *Fitna Produktion*. Il s'agit d'une structure de petite taille, qu'il gère seul et dont la vocation est de promouvoir le rap *hardcore*. Malgré l'intérêt grandissant que les jeunes témoignaient à l'époque à ce style de rap, peu de producteurs s'étaient aventurés à le produire ; soit que cela puisse leur porter préjudice au niveau politique, soit qu'ils aient craint que cela ne soit pas suffisamment rentable. Toujours est-il que *Mister Kane* s'est engouffré dans cette voie,

³⁸⁰ Notons que désormais, ces hologrammes se sont généralisés.

et son audace s'est aussitôt vue couronnée de succès : avec « *D.Kill Rap* » (1999) d'abord, qui constitue chronologiquement le deuxième événement dans l'histoire du rap hardcore sénégalais après la sortie de « *Ku weet xam sa bop* » des *Rap'Adio* en 1998, à l'origine duquel il était également ; puis avec « *Politiciens* » (2000), qui sort au lendemain des élections présidentielles et de l'accession de Maître Abdoulaye Wade à la tête du pays. Ces deux productions eurent un impact considérable, non seulement au sein de la communauté hip-hop mais de la communauté dakaroise tout entière. Les divers textes de ces deux cassettes alimentèrent les discussions pendant plusieurs années. Depuis, *Mister Kane* a abandonné son projet, laissant les rappers en proie à de nouvelles iniquités.

Dans ce paysage morose, où il est difficile de vendre et de pouvoir vivre de cette seule activité, seuls les rappers faisant preuve d'une grande pugnacité persévèrent dans le mouvement. Chaque année, une multitude de groupes se forment, à l'initiative de jeunes gens n'ayant pas encore atteint l'âge de 20 ans pour la plupart d'entre eux ; mais autant disparaissent, découragés par ce climat d'adversité, et atteints par la désillusion. *Omzo* explique qu'il existe ainsi une sorte de « sélection naturelle », qui permet aux meilleurs et aux plus tenaces de progresser, tandis que les groupes velléitaires ou animés par des motivations plus superficielles finissent par abandonner.

« (...) L'histoire nous a montré que, la plupart de ces gens là ont très vite fait de déchanter là, ils sont allés voir autre chose, parce que le rap... surtout ici au Sénégal, c'est pas très facile. Soit tu y crois, ou tu n'y crois pas. Et quand tu y crois, même sans que ça ne te rapporte un sou, c'est toi qui mets tes sous là-dedans pour faire des maquettes, tu fais ça durant des années, sans avoir rien en retour. Tu vas jouer dans les boîtes, tu te prends en charge, tu... le transport, même le ticket d'entrée des fois tu paies ça pour pouvoir entrer et jouer. Alors que c'est le contraire qui devrait être fait quoi. Là, si tu ne crois pas vraiment à cette musique là, ou si ça ne te plaît pas au fond, tu vas te dire je garde mes sous et puis...je vais faire autre chose quoi, parce que ça ne me rapporte rien » (Omzo, 2001 : 4).

Afin de faire face à cette situation, les groupes qui connaissent une certaine pérennité manifestent la volonté de s'organiser, se fédérer pour accéder à une indépendance croissante. Les rappers s'organisent afin de pouvoir mener à bien leurs projets, se développer sur un plan économique. Certains recherchent avant tout les meilleures opportunités pour participer à des concerts ou sortir leur cassette sur le marché. Mais d'autres vont bien au-delà, n'hésitent pas à prendre des initiatives plus audacieuses :

ils créent leur propre label, s'auto-produisent et financent eux-mêmes leurs projets. Pour cela, ils recherchent les meilleurs sponsors, ou mieux encore, se montent en entreprise. C'est le cas par exemple des PBS, pionniers sur la scène sénégalaise, et qui ouvrent chaque année leur entreprise à de nouvelles activités :

« Oui, nous avons créé une entreprise de location de matériel sono « Hyperson ». Elle fournit tout le matériel nécessaire pour sonoriser concerts, soirées ou mariages. Aujourd'hui, un groupe de rap peut trouver chez nous une sono, un podium et des platines pour un tarif entre 100 et 150 000 CFA (150 et 250 euros). Nous avons ouvert deux boutiques Hyper-son à Dakar. Elles marchent très bien. Les jeunes peuvent aussi venir pour enregistrer une maquette sur un huit pistes. Pour 6000 CFA, ils repartent avec leur démo sous le bras ».

Par ailleurs, ils ont créé une seconde entreprise qui est un service de sécurité, *Delta force*, composée de jeunes qui étaient auparavant délinquants. « Ils sont environ une quarantaine entre 20 et 30 ans », explique Awadi.

« Aujourd'hui, on les appelle pour de grandes manifestations : les concerts de Youssou N'Dour, d'Alioune Mbaye Nder... ces jeunes ont arrêté de zoner. Tous te disent qu'ils tournaient mal parce qu'ils n'avaient rien d'autre à faire ».

Dans un article de *La Pointe*, lorsque Keyti déclare que les rappeurs doivent apprendre à s'autonomiser, surtout sur un plan structurel, Gunman Xuman des *Pee Froiss* ajoute :

« Absolument. Ce n'est pas un élément extérieur au hip-hop qui va développer celui-ci. Or, c'est le business qui alimente le show. Il faut donc travailler à créer ses propres structures, opérer son propre merchandising » (La Pointe, n°18, Sam.22-Dim 23 Septembre 2001).

Nous percevons dans cette dernière déclaration que progressivement, des termes propres au commerce et au *marketing* sont utilisés dans la bouche des rappeurs, sans que cela ne revête plus pour autant de connotation péjorative à leurs yeux. Celle-ci préfigure l'évolution actuelle du rap vers une phase de commercialisation accrue. A partir des années 2000, de nombreux groupes s'organisent pour financer des studios d'enregistrement, qui leur permettent à la fois d'être autonomes dans leur propre production d'albums, mais aussi

de développer un marché : d'autres rappeurs font appel à eux pour enregistrer une maquette, ou un album ; ils rémunèrent ainsi les détenteurs du studio pour le matériel mis à leur disposition, mais aussi souvent pour le savoir-faire technique et artistique qui leur est transmis dans le même temps. C'est le cas de groupes tels que les *Daara j*, *PBS*, Gaston, ancien membre des *Sen Kumpë*, ou encore de *Simon*, qui vient de créer un studio dans le quartier de Sacré-Cœur, près de la VDN (route qui longe Dakar en direction de l'aéroport). Fort des compétences qu'il a acquises en France, et des financements qu'il a pu obtenir pour réaliser ce projet, il s'est investi dans cette activité qui lui permet de persévérer dans le milieu de la musique tout en gagnant correctement sa vie.

Aujourd'hui, non seulement la production et la diffusion du rap se sont considérablement développées, mais aussi les rappeurs, las d'être maintenus dans une situation de précarité, assument désormais davantage le fait d'avoir également des aspirations d'ordre matériel. Les plus reconnus d'entre eux sont perçus par la population comme de véritables « figures de la réussite » (Havard, 2001), qui montrent l'exemple à suivre. Ils doivent par conséquent composer entre une volonté de développer leur activité pour parvenir à en vivre, et garder une ligne de conduite qui leur donne une légitimité suffisante pour édicter un discours normatif sur la société sénégalaise en général, et sur les conduites des jeunes en particulier.

3-3 Un nouvel ordre moral et spirituel.

3-3-1 La morale véhiculée dans le rap sénégalais

« *On a envie d'avoir une jeunesse saine, consciente et bosseuse* »³⁸¹.

La liberté dont témoigne parfois le langage des rappeurs sénégalais peut sembler opposée à la volonté de donner le « bon exemple ». Cet apparent paradoxe est très présent dans le rap sénégalais, certainement davantage que dans le rap américain ou français, où la licence verbale est fréquemment associée à un rejet des valeurs morales

³⁸¹ Entretien Daara J. 2002 : 6.

classiques. Plus encore, l'appartenance religieuse peut parfois faire des rappeurs sénégalais de vrais « petits soldats de l'ordre moral ». En s'entretenant régulièrement avec les membres de l'association *Wa ñak Jariñoo* (WNI) de *Grand-Dakar*, Jean-François Havard s'est aperçu qu'il existait en effet une réelle dichotomie entre le préjugé dont peut faire l'objet le mouvement *Bul Faale* (auquel cet auteur associe le rap), et la réalité qui se dégage de nos observations respectives³⁸². Il note que les rares membres qui rejettent les codes et valeurs du mouvement *Bul Faale* invoquent le manque de moralité de ce dernier. « *Ils disent du n'importe quoi* » jugent-ils, et ceux-ci regrettent de voir ainsi bafouées les « convenances » et les traditions sénégalaises. Mais leurs propos s'appuient invariablement sur la forme du discours, au détriment du sens qu'ils ne maîtrisent pas toujours : soit qu'ils ne s'y sont pas réellement intéressés, soit que le langage jugé choquant les dissuade d'analyser véritablement le sens des paroles. Cet auteur souhaitait montrer à travers ces observations que si :

« la rhétorique parfois agressive et violente des rappeurs dissimule en fait un discours largement emprunt de références morales et religieuses », « cette agressivité, même relative par rapport à certaines productions du rap américain ou français, peut certes heurter dans une société qui valorise encore une certaine conception de la pudeur et de la retenue, définie en wolof par la notion de kersa³⁸³ » (2005 : 358).

Je dois moi-même reconnaître que ce n'est qu'au terme de plusieurs mois de terrain que je parvins à m'émanciper d'un préjugé tenace : intimement persuadée que la musique rap était porteuse d'un discours contestataire, je ne pouvais facilement me résoudre à l'idée que le rap dakarois soit loin de n'être orienté que vers une protestation d'ordre politique, ou d'une émancipation des comportements sociaux. Aussi, ce n'est qu'à l'issue de longues conversations et observations que je finis par entrevoir le fait qu'il s'agissait d'une forme de rap originale, éminemment imprégnée des valeurs morales de la société sénégalaise.

³⁸² Car là où T. Biaya parle de « nihilisme », J.-F. Havard et moi-même nous entendons sur le fait que les rappeurs ne participent ni au délitement des valeurs, ni à la passivité imputée à la société sénégalaise actuelle ; bien au contraire, ils encouragent et l'esprit d'initiative, et le retour à une morale plus stricte.

³⁸³ *Kersa* : Senghor définit ce terme comme l'expression d'une certaine « maîtrise de soi » (Havard, 2005 : 363) mais remarque à juste titre que cette interprétation n'est pas exclusive. Des auteurs tels qu'Assane Sylla par exemple nous en divulguent d'autres acceptions. D'autres valeurs enfin, telles que le *muñ* et surtout le *massla*, tentent à expliquer le même phénomène.

En ce qui concerne les thèmes de la « vie politique » au sens large du terme, c'est à dire tout ce qui a trait à la vie sociale, le propos oscille entre la critique la plus directe et le conseil moral. Les rappeurs se montrent très virulents à l'égard de leurs aînés, et notamment de ceux qui occupent des responsabilités : élites politiques, intellectuelles ou religieuses sont en ligne de mire. Mais si le langage adopté se révèle parfois indéniablement violent, c'est dans l'objectif de dénoncer la corruption dont ils tiennent ces élites (*xalifa*³⁸⁴) pour coupables. Ainsi, la crudité du discours n'est pas antinomique avec la morale contenue dans les paroles ; au contraire, elle en est le vecteur. Seul un groupe capable de prouver qu'il est *hardcore* sera jugé crédible quand il entreprendra de dénoncer certains débordements. Ces derniers sont souvent le fait des personnes de pouvoir, mais les rappeurs dénoncent également une certaine dérive matérialiste chez leurs pairs, jeunes adultes de sexe féminin ou masculin.

Cet aspect moralisateur est profondément ancré dans la société sénégalaise, à la fois inspiré par la tradition et par la religion : chaque individu est accoutumé à s'en remettre à une autorité supérieure, qu'il s'agisse du *Cheikh*³⁸⁵, du père ou de l'aîné de la famille. Ici, les rappeurs tendent à jouer le rôle du grand frère, nourris d'une expérience et d'une réflexion qui les placent au-dessus du public sans que cela soit trop contraignant pour autant, ou rebutant aux yeux de celui-ci.

3-3-1-1 Le rappeur comme « grand frère ».

« Contrairement aux Etats-Unis, où, déclare Fadda Freddy, chacun fait « yeah, I bring my own shit » ou « c'est moi, j'apporte mon propre truc » (...) alors que nous, quand tu fais « moi », y'a ton petit frère qui te fait « ouais, mais y'a moi aussi », c'est à dire que si y'a un rappeur qui déconne, tu verras qu'il y aura tous les rappeurs qui sont considérés comme les grands frères, tu verras même les enfants de la rue dire « oh, mon grand, t'as déconné parce que j'ai écouté ton dernier texte et t'as insulté et moi je suis petit et j'ai besoin de quelqu'un qui m'apprenne à ne plus insulter et à vouer du respect aux autres » ; donc y'a une réalité sénégalaise qui est là quoi, tu peux sortir, aller manger chez le voisin, ce

³⁸⁴ *Xalifa* le terme wolof qui sert à désigner les personnes « responsables », ce qui correspond souvent aux élites. Notons toutefois que ce terme est souvent employé par les jeunes Sénégalais avec déférence et respect ; il ne semble pas comporter de connotation négative dans l'usage qu'ils en font.

³⁸⁵ Le *Cheikh* est le titre que l'on donne aux personnalités religieuses dans l'Islam. Au Sénégal, on dit aussi *Serigne*.

qui fait aussi que quand quelqu'un donne un mauvais conseil tu vois, c'est...» (Daara J, 2002 : 7).

Le rappeur est considéré autant comme un *porte-parole* de la jeunesse locale que comme un grand frère dont il est bon de suivre l'exemple. Délivrant un message de *conscientisation*, il endosse des responsabilités puisqu'il prétend représenter un exemple à l'égard de ses pairs ou de ses cadets. Sa légitimité se fonde essentiellement sur deux facteurs : d'une part, comme nous avons pu l'observer auparavant, les rappeurs sont issus, sinon de classes sociales aisées, tout au moins d'une frange de la population parmi les plus instruites et cultivées. Bon nombre d'entre eux ont accédé à un niveau secondaire ou supérieur, ce qui les range parmi cette portion enviable de la population qui « a fait les bancs », selon l'expression consacrée à Dakar. Or, quelqu'un « qui a fait les bancs » se voit automatiquement attribuer une autorité particulière, *a fortiori* pour tout ce qui a trait aux « choses de la vie publique », de la *res publica*. On le consulte volontiers au sujet des décisions politiques locales, que cela soit à l'échelle du quartier ou du pays tout entier, on tient compte de ses arguments et de ses opinions. En ville, ces prérogatives sont relativisées par le fait que les personnes instruites sont en plus grand nombre. Mais les disparités qui subsistent entre les différentes communes ou quartiers de la communauté urbaine de Dakar dans ce domaine contribuent à préserver cette hiérarchisation, ne serait-ce que dans les zones les plus pauvres et corrolairement, celles où l'accès au collège reste encore un privilège. Or, les rappeurs savent lire, écrire, jouissent d'une culture générale relativement importante pour la plupart.

D'autre part, l'aura qui entoure les rappeurs est également due à leur position de créateurs et d'artistes, même si bon nombre d'entre eux réfutent cette appellation, qui les associe aux *griots* ou aux *mbalaxmen* dont ils souhaitent se distinguer. Leur aisance dans le maniement de la langue, leur créativité vocale et musicale, ou encore leur pratique de la scène leur confèrent un statut particulier parmi les autres jeunes.

J'ai constaté que les rappeurs que je fréquentais recevaient fréquemment des visites de la part de jeunes du quartier ou des alentours, dans le but de s'entretenir avec eux de problèmes qui les occupaient sur le moment. Ceux-ci pouvaient aussi bien être d'ordre pratique que sentimental ou religieux, et les rappeurs se pliaient toujours de bonne grâce à cet exercice. Le fait d'être consultés leur paraissait entrer dans leurs attributions, et répondre avec le maximum de sincérité représentait un devoir à leurs yeux. C'est pourquoi certains soirs, alors que nous étions entre amis à discuter autour du réchaud en attendant le

thé, un jeune homme pouvait entrer dans la pièce, et après s'être acquitté des salutations d'usage, venait réclamait un peu de temps à passer en tête avec le rappeur qui résidait dans ces lieux.

Un soir que j'étais à Thiaroye, lors de l'un de mes séjours chez Manou/BMG 44, j'ai eu l'occasion de discuter en tête à tête avec l'un des amis de celui-ci, un voisin résidant dans la rue attenante. Alors que Manou préparait des œufs dans la cuisine, située à l'extérieur de la maison, ou plus exactement dans un coin de la cour, je me suis retrouvée seule avec « B. » (Aussi surnommé « Beau gars »), alors que nous nous connaissions à peine. Il ne parlait que difficilement le français, mais ce soir là, il avait certainement le cœur à se confier et décida de me résumer sa vie. A tout moment, au cours de son discours, il ponctuait ses phrases d'un « tu comprends ? » tantôt inquiet et tantôt incisif, soucieux de bien se faire entendre de moi, et tant il était impliqué dans ce qu'il disait. C'était un jeune Toucouleur de 25 ans, et il me raconta que jusqu'à présent, sa vie avait été assez instable. Il ne connaissait que très peu son père, qui avait passé quelques années à travailler en Côte d'Ivoire avant de s'installer à New-York. Il avait ainsi été élevé par sa mère. Puis lui aussi s'en était allé du pays, en direction de la Côte d'Ivoire où il séjourna entre ses 21 ans et 23 ans. Il se mit à faire du business, et voyagea au Ghana, au Burkina et au Mali. Ses activités illicites lui rapportèrent beaucoup d'argent, mais il refusa de me donner de plus amples détails. Il me dit simplement qu'il « menait la belle vie », qu'il sortait le soir, qu'il était bien habillé, sortait avec des « go »³⁸⁶, et « gérait tout ». « Ce n'est pas un peu que j'avais, c'est comme ça... (et il me montre mon sac à dos plein)... un sac que je mettais sous mon oreiller ». Désormais, il était de retour au Sénégal, et il insista sur le fait que c'était Manou qui l'avait fait changer. Il considérait autant Manou comme un ami que comme un grand frère, et ajouta qu'il ne s'en serait pas sorti sans lui. Son père essayait lui aussi tardivement de s'occuper de son éducation, et souhaitait qu'il le rejoigne, lui et sa nouvelle femme, dans le village du Fouta Djallon dont il était originaire et où il résidait provisoirement. Mais cette dernière le rejetait à cause du penchant de « B. » pour l'alcool et le yamba, elle le traitait de voyou. Manou, au contraire, essayait de l'aider sans l'accabler ni le culpabiliser, et « B. » m'expliqua que c'est ce qui lui faisait réellement du bien.

³⁸⁶ Expression argotique pour désigner une fille.

Ce statut informel de conseiller est lié à la position de personnalités publiques des rappers, mais cela ne peut suffire à expliquer ce phénomène : en réalité, il existe un véritable engagement moral qui émane de leurs textes. Tandis que les autres artistes se contentent le plus souvent de paroles consensuelles, eux n'hésitent pas à dénoncer l'état d'anomie (eux parlent de « chaos ») qu'ils observent au sein de la société sénégalaise, et à encourager leurs auditeurs à adopter un comportement à la fois « digne » et « conscient ». Cette aspiration à une plus grande moralité touche de nombreux domaines, et s'adresse autant à la population qu'aux dirigeants. Dans ma deuxième partie, j'ai analysé de quelle façon ces adresses sont faites aux politiques, aussi est-il maintenant nécessaire de s'intéresser à celles qui sont faites au public. Notons à ce sujet que dans ce cas, le ton dénonciateur est souvent remplacé par un ton qui se veut convaincant et fraternel, même s'il n'est parfois pas dénué de fermeté.

3-3-1-2 Approche thématique de la morale dans le rap

Les thèmes sur lesquels porte la morale sont très variés, et prennent des directions que l'on pourrait juger, si l'on garde un regard occidental, quelque peu paradoxales. Ainsi, s'il paraît conservateur de vouloir obliger les femmes à faire preuve d'une pudeur excessive ou de condamner l'homosexualité en la rangeant dans la catégorie des vices à éradiquer dans le pays, il sera au contraire progressiste à nos yeux de condamner avec ardeur les mariages forcés qui se pratiquent encore fréquemment à l'heure actuelle, ou encore de réclamer davantage d'égalité entre les générations. Ainsi, il est difficile pour nous d'adopter le regard de l'*Autre*, celui pour qui ces sujets de contestation s'agencent entre eux de façon cohérente! Je me suis donc efforcée d'en éclaircir le sens, à la lumière du contexte social et moral du Sénégal actuel.

A- La famille et les rapports entre générations.

De nombreux textes de rap, surtout américains, réduisent la gent féminine au rôle d'instrument de satisfaction des désirs (sexuels et de pouvoir) du mâle dominant, et pourtant, ils :

« prônent simultanément les valeurs familiales d'entraide, de responsabilité paternelle, d'amour filial et de respect mutuel, érigent la fidélité conjugale et l'amour entre époux en norme universelle et font de l'éducation morale des enfants l'enjeu majeur de leur existence »
(Béthune Christian, 1999 : 147).

C'est le cas de rappeurs considérés comme des *leaders* du *gangsta rap*, tels que Tupac Shakur ou plus récemment Eminem : dans son album « *Me against the World* » (1995), Tupac dédie par exemple un morceau à sa mère (« *Dear Mama* »), dans lequel il chante :

*« Ain't a woman alive
That can't take my mama's place ».*

“Pas une femme au monde ne peut prendre la place de Maman”

A fortiori, « *Chez les rappeurs qui (...) refusent explicitement les outrances de l'imagerie gangsta, la famille constitue souvent l'un des thèmes centraux, au point que l'on en arrive à se demander si leur conception des valeurs familiales n'a pas partie liée avec l'idéologie dominante dans ce qu'elle recèle de plus conservateur, voire de plus réactionnaire* » (Béthune, 1999 : 149).

Christian Béthune remarque toutefois le caractère relativement ancien d'un tel moralisme, ainsi que de l'importance accordée à la famille et à son caractère vénérable. D'après lui, tout au long de son histoire, et depuis ses tous débuts, « l'expression noire » fait constamment référence à la famille : dans le blues, le gospel, le *rythm'n blues* ou encore le funk, etc. Cet auteur porte son attention sur les différents aspects symboliques dont la famille est porteuse dans l'histoire de la diaspora noire, et tente d'en éclairer les contradictions. La famille représente à la fois un carcan dont on souhaite s'émanciper pour laisser s'épanouir son individualité, et un idéal menacé par la condition d'esclave, et qu'il

faut protéger grâce à « *un réseau de pratiques culturelles originales visant à empêcher la dissolution des liens familiaux* » (Béthune, 1999 : 150). Christian Béthune évoque aussi le modèle paternaliste sur lequel repose le travail dans les plantations. Le propriétaire d'esclaves est une sorte de chef de famille à la fois intransigeant et bienveillant, auquel il faut se soumettre. De lui dépend la cohésion de la famille naturelle, ou de sa séparation arbitraire (Douglas Frederick, 1980 : 112).

La famille se présente ainsi à la fois comme un vecteur contraignant de contrôle social et comme un lien social précieux, le lieu de diffusion d'une culture vernaculaire que l'on tente de préserver. C'est pour toutes ces raisons que la famille suscite des sentiments conflictuels. Une fois l'esclavage aboli, les noirs ne purent pas pour autant accéder au statut de citoyen, et la famille reste encore aujourd'hui le centre des identités, à travers laquelle s'expriment les appartenances ethniques et nationales. Je reprendrai ici la remarque que fait Paul Gilroy à propos de la famille :

« C'est une façon très particulière de considérer le monde qui, loin d'exprimer une conscience de l'Afrique perdue, traduit clairement une manière américaine de concevoir l'ethnicité et la différence culturelle. La famille est le site approuvé, naturel, où l'appartenance ethnique et la culture de la race se trouvent reproduites » (1992 : 307).

Au Sénégal, le contexte s'avère très différent, et si la cohésion de la cellule familiale peut être menacée par les changements occasionnés par un mode de vie urbain, c'est dans une bien moindre mesure que dans le cas des Etats-Unis. Les fondements même de l'organisation sociale sénégalaise reposent en grande partie sur la famille, et les rappers, comme nous l'avons observé dans un chapitre antérieur, n'ont ni la volonté ni même la possibilité de les contester.

En revanche, peu de textes évoquent l'importance de la famille. Certains y font allusion, d'autres l'évoquent de façon plus ou moins métaphorique, mais peu abordent ce sujet directement. Je vois à cela deux raisons principales : la première est que les rappers font généralement preuve d'une grande retenue pour tout ce qui a trait aux sentiments, aux liens amoureux ou affectifs ; d'une façon plus ou moins consciente, ils cherchent à préserver une certaine image de la virilité, chère à la culture hip-hop. La deuxième est qu'ils se sont affirmés en s'opposant aux autres artistes présents sur la scène sénégalaise, à commencer par les *mbalaxmen*. Comme je l'ai analysé dans la deuxième partie, les

rappeurs se raillent de la complaisance ceux-ci, ainsi que du ton volontiers sirupeux qu'ils adoptent quand il s'agit de décrire la personne aimée. Des rappeurs tels qu'*Omzo* ou *Simon* ont pourtant réussi le pari de choisir ce thème, sans s'attirer les foudres de leurs congénères : tandis qu'*Omzo* a dédié une chanson à son frère décédé prématurément, dont le titre est « *Ñi gënn si ñun* », *Simon* a adressé une chanson à sa mère (« *Mama* »), pour rendre hommage à son courage et à la façon dont elle a pu prendre soin de lui. Hormis ces rares exceptions, l'essentiel des données que j'ai pu recueillir sur le sujet repose sur mes observations, consignées dans mes carnets de terrain. L'ensemble des rappeurs, comme la plupart des jeunes Sénégalais vouent une admiration sans bornes à leur mère, et les dédicaces faites sur leurs pochettes d'album viennent en témoigner. Dans leurs déclarations, il apparaît que chacun d'entre eux aspire à devenir suffisamment riche pour venir en aide à ses parents, leur acheter une maison, ou entretenir ses frères et sœurs. Ce phénomène n'est d'ailleurs pas propre au rap sénégalais ; il se révèle être une préoccupation récurrente des rappeurs, partout dans le monde.

B- Rapports entre les hommes et les femmes

En revanche, si l'attachement et le respect accordés à la mère semblent faire l'unanimité, les rapports entre les jeunes hommes et les jeunes femmes sont au contraire sujets à de nombreuses incompréhensions, conduisant à des conflits plus ou moins larvés. Les textes de rap concernant la gent féminine sont remarquablement peu nombreux, si l'on considère l'importance que celle-ci peut occuper dans la vie des jeunes Sénégalais. J'ai souvent interrogé les rappeurs sur ce sujet, mais leurs réponses restaient évasives, quelque peu hésitantes ; en réalité, il semblerait que les thèmes choisis dans leurs textes relèveraient davantage d'une inspiration spontanée, d'une nécessité ressentie sur le vif que d'une décision raisonnée et consciente. Ainsi, ils ne savaient précisément m'expliquer la raison d'une telle omission. Comme je viens de le rappeler à propos de la famille, les rappeurs se montrent prudents quand il s'agit d'exprimer leurs sentiments, pour les raisons que j'ai déjà évoquées. La plupart des rappeurs rechignent ainsi à aborder des thèmes tels que le sentiment amoureux, la vie de couple ou les relations que les garçons entretiennent avec les

filles en général. *Daara J.* s'y sont certes bien essayé en chantant « *Mbëgël* » (L'amour), mais ce titre à succès fut presque immédiatement plagié par le groupe *Rap'Adio* dans leur album « *Ku Weet xam sa bop* » (1998), qui s'empressa de le tourner en ridicule, et de le citer en contre-exemple de ce qu'ils jugent être le seul rap qui puisse trouver grâce à leurs yeux, à savoir le rap *hardcore*. Quelques exemples dérogent pourtant à la règle, et parviennent à susciter l'admiration de tous, mais ces textes se distinguent alors par un style plus original, littéraire ou personnel qu'à l'accoutumée.

La deuxième raison, que j'ai également énoncée précédemment, réside probablement dans la pudeur des jeunes Sénégalais quand il s'agit de révéler leurs sentiments ou d'exprimer publiquement leurs émotions. Leur attitude consiste souvent en une conduite d'évitement à l'égard des filles, qui trahit plus volontiers une attirance mal assumée qu'une aisance dans leurs relations avec elles. J'ai constaté à plusieurs reprises qu'un jeune homme, s'il fait preuve de fougue lorsqu'il évoque l'attirance qu'il ressent pour une jeune fille devant ses amis, affichera en revanche la plus grande réserve lorsqu'il s'agit de le déclarer à la personne en question. Je passais le plus clair de mon temps dans un environnement essentiellement masculin, ce qui m'a permis d'être témoin de la façon dont les garçons considèrent les filles lorsqu'ils sont en public, notamment à travers la façon dont ils en parlent. Certes, ma présence devait interférer sur leur conduite, mais elle leur était devenue si familière qu'ils avaient finalement tendance à en faire abstraction. Lorsque le sujet est abordé collectivement, il prend souvent la forme de la dérision, d'une apparente légèreté destinée à ne rien laisser transparaître des affects. On parle ainsi plus volontiers des filles dont on admire les formes harmonieuses que de « la fille » qui nous fait réellement vibrer. D'où la pléthore d'expressions empruntées au vocabulaire des banlieues de Paris ou de Marseille, teintées d'une certaine vulgarité délibérée : ainsi des remarques telles que « elle est bonne ! » (*dafa bax*, ou : *dafa toy*) sont bien plus fréquentes qu'une marque de respect affichée à l'égard d'une fille. Mais ces forfanteries ne trompent personne ; elles ne sont qu'une façade permettant d'échapper à des déclarations plus sincères, mais difficiles à assumer devant autrui. Elles sont garantes d'une certaine virilité intrinsèque aux groupes de garçons, et les rappeurs ne font pas exception.

Enfin, je suppose que la morale inspirée par la religion, et dont ils sont imprégnés depuis leur plus tendre enfance les dissuade d'aborder des sujets par trop scabreux, et le sexe, pourtant évoqué de manière éminemment crue dans le rap américain,

est éludé dans le rap sénégalais, si ce n'est dans quelques textes, assez rares³⁸⁷. Bien au contraire, le sexe est abordé à plusieurs reprises de façon à le rendre condamnable, à travers certaines pratiques perçues comme déviantes : la prostitution, l'homosexualité, les relations multiples ou les unions motivées par la vénalité féminine sont autant d'exemples d'actes considérés comme scandaleux. Les *PBS* ont signé un texte intitulé « Je ne sais pas » dans lequel ils s'expriment en ces termes :

« Les filles dans ce pays, voilà mon plus gros tracas : vous mettez donc le fric à la base de tous les débats. J'aime bien ta caisse, ta sape, ta poche, l'amour je connais pas » (Album « *Salam* »)

Un autre texte, cette fois de *Gaston/Baye Sene*, des *Sen Kumpë*, et du petit frère de son acolyte habituel *Modou/Burba Djolof*, du nom d'*Aladji/ Boub's* se concentre sur ce que ses auteurs jugent être de graves fléaux pour la société actuelle, dans un texte intitulé « *Xolu Clando* »³⁸⁸.

*« Dèmb, yangi woon Sally Portugal ak ben toubab.
Tey, yangi Hôtel Méridien ak ben « gayn »
Bu la ya gonna gën bap nga bañ.
Mu dem kaw ñi bi si nga dèggne mu ngèk kañ nga langal koko.
Mu doon sa « chéri coco »
Sans compter ki nga defal jurimi att ba seen wa kër xam ko »*

*« Hier, tu étais à Sally Portugal avec un toubab
Aujourd'hui, tu es à l'hôtel Méridien³⁸⁹ avec un gars
Qui t'a proposé pendant très longtemps de sortir avec lui et tu avais refusé.
Et voilà maintenant que tu lui cours après parce qu'il vient de rentrer de l'étranger
Maintenant c'est ton 'chéri coco' »*

³⁸⁷ Je dois toutefois remarquer que cette retenue a tendance à s'atténuer avec le temps et l'évolution de la société ; les titres récents manifestent une licence verbale que je n'avais pas constatée auparavant. Il semblerait conjointement que l'influence américaine dont les rappers sénégalais s'étaient progressivement émancipés occupe à nouveau une place centrale. Ceci peut être imputé au fait que le rap à Dakar entre dans une phase de maturité et se professionnalise de plus en plus (accès aux nouvelles technologies, etc.)

³⁸⁸ « *Xolu Clando* » : « Cœur de clando » ; les *clandos* désignent les voitures et leurs chauffeurs qui suppléent au manque de taxis à Dakar en exerçant de façon illégale et informelle, et suivant les règles que bon leur semble : alors qu'un taxi est réservé à une seule et même personne, contre une somme négociée avant même que celle-ci ne monte, le *clando* remplit sa voiture au maximum pour tirer le meilleur prix de la course.

³⁸⁹ L'hôtel Méridien est un hôtel de luxe, certainement le plus confortable et cher de la capitale. Situé dans le quartier chic des Almadies, en bord de mer, il reçoit les touristes fortunés, les dignitaires et les personnalités en visite dans le pays.

Sans compter celui avec qui tu es depuis cinq ans et que toute la famille connaît ».

(Xolu clando, Sen Kumpë/Benen Diwan)

Notons ici certains points, avant même d'aller plus avant dans l'analyse : plusieurs symboles locaux sont utilisés, de manière à rendre l'anecdote non seulement plus imagée mais également plus percutante. Tandis que « Sally Portugal », lieu par excellence du tourisme sexuel au Sénégal, et l'hôtel « Méridien » de Dakar représentent l'opulence et le vice provenant des étrangers (« Regarde comment l'occident nous pervertit » est le vers qui précède immédiatement la citation ci-dessus), la dernière phrase fait allusion à la respectabilité d'une relation régulière avec un garçon de la ville et présenté officiellement aux parents, qui apparaît comme un gage de sérieux et de sincérité. Ainsi, selon eux, les relations multiples qu'entretiennent certaines filles peu scrupuleuses sont l'une des principales atteintes à la morale qu'ils se doivent de combattre ; notons au passage que ce sujet est l'un des plus fréquemment abordés quand il s'agit de parler des relations hommes/femmes dans le rap sénégalais.

« Wa lan la jigèen di doye ñeti góor ? »

« Qu'est-ce qu'une jeune fille a à faire avec 3 mecs à la fois ? »,

entonne Aladji, en contrepoint du couplet de Gaston. Plus loin, il a recours au même procédé lorsqu'il chante, en prenant une voix de fausset :

« Man Dudu la bëgg Pap ak Modu dama lañi mbaraan ».

« Moi, c'est Doudou que j'aime. Pape et Modou, je n'ai besoin que de leur argent ».

Et Gaston de commenter :

« Ta daley leer ni kumusi wéetal kune nga tekki sa ñoor sègë xol 'Ablaye Ndiaye' ni muy fuddoo ».

« Que de bêtises !

Soyez sûres que là où Pape et Modou mettent leurs mains dans les poches,

Dis toi que leur Ablaye Ndiaye³⁹⁰ sera mouillé » ;

Ainsi, la conclusion est sans détours :

« Gèl buy génn ak juromi gars waru ko meeti su ma koy wowé cagga »

(...)

« Bu fa doon judoo

Yaji kan lay jiin baye ji. »

« Ce ne sont pas des calomnies, mais de simples remarques.

C'est peu agréable à entendre mais une fille qui sort avec cinq mecs à la fois est une pute.

(...)

« Si cela vous dérange réellement, faites en sorte que cette habitude disparaisse ».

Les deux rappers font donc ici référence à une pratique en vigueur dans la capitale sénégalaise appelée « *mbaraan* », et qui consiste pour une jeune fille ordinaire, résidant dans sa famille et préservant les apparences, à fréquenter plusieurs hommes simultanément, dans l'espoir d'en tirer des compensations matérielles. Elle attend d'eux qu'ils lui offrent des cadeaux, l'invitent au cinéma, au restaurant, ou qu'ils participent à la « DQ » (« dépense quotidienne ») de leur famille. Si celui qu'elle porte dans son cœur n'est pas assez fortuné, elle compensera de cette manière cet inconvénient d'ordre financier. Mais il faut pourtant bien remarquer que, malgré l'omission qu'en font ces deux rappers, la situation de domination dans laquelle les hommes maintiennent jusqu'à présent les femmes au Sénégal peut expliquer que les femmes soient ainsi amenées à tirer profit des hommes, au mépris de la moralité ou de l'amour qu'elles portent à leur compagnon. Peu d'entre elles subviennent par elles-mêmes à leurs besoins, jouissent d'une liberté et d'une éducation suffisante pour leur permettre d'occuper un emploi rémunéré. L'immense majorité des femmes travaille chaque jour de longues heures, remplissent des tâches pénibles et répétitives, mais presque toujours dans le cadre de leur foyer. Elles ne sont par conséquent pas rétribuées pour celles-ci. D'autres encore sont lingères, ou vendent des arachides devant leur pas de porte, mais ces petits emplois informels ne leur offrent guère davantage de possibilités que de contribuer à la dépense quotidienne. Cette dépendance d'ordre financier condamne ainsi les jeunes filles à rester dans leurs familles jusqu'à ce qu'elles puissent se marier, afin que leur époux prenne le relais de leurs parents. Dans ces

³⁹⁰ « Ablaye Ndiaye » est le petit nom donné au sexe de l'homme de façon à la fois malicieuse et pudique, puisque ce sobriquet permet de ne pas citer le terme directement.

conditions, il devient essentiel de trouver le « meilleur parti », de s'apprêter au mieux afin de plaire à l'homme le plus convoité de leur réseau de connaissances.

Lors d'une conversation avec Alassane Sarr, le manager des *Sen Kumpë*, celui-ci m'explique que le manque d'éducation sexuelle des filles sénégalaises est responsable de bien des *maux* que les rappeurs condamnent, directement liés aux problèmes qu'elles s'attirent à cause de leur manque d'expérience et d'autonomie : il déclare qu'il existe un important décalage entre les contraintes imposées par l'autorité parentale et le désir de liberté dont elles témoignent, à plus forte raison en ville. Les parents interdisent de façon stricte et péremptoire, au lieu d'informer et de mettre en garde. Le plus souvent, ils se contentent d'interdire et de surveiller, en fermant les yeux sur une réalité qu'il leur est plus facile d'occulter. En conséquence, ajoute-t-il, les filles ne peuvent aborder leur vie sexuelle « *de façon sereine et avertie* », et elles ont leurs premiers rapports en cachette, « *sans savoir précisément ce qu'elles font, et avec qui elles le font* ». Cela cause bien des débordements, conclut-il, et il évoque le cas des filles-mères, très nombreuses. Dans de telles circonstances, ces jeunes filles subissent leur sexualité plus qu'elles ne la décident, et si par hasard elles tombent enceintes, c'est encore sur elles que les foudres de l'entourage s'abattront, les représailles pouvant conduire jusqu'au bannissement.

Les paroles modérées d'Alassane Sarr ne font pas l'unanimité, et un grand nombre de rappeurs témoignent d'une pensée plutôt progressiste sur le sujet. D'autres au contraire font preuve de ce qui pourrait nous paraître d'un grand conservatisme, mais s'avère pourtant très commun et légitime aux yeux de la plupart des Sénégalais. « 100 commentaires », un texte de *Maktar le Cagoulard* et d'*Iba/Rapadio* a défrayé la chronique à cause de la crudité de ses propos, mais son succès est certainement surtout dû à sa franchise : en effet, les deux rappeurs clament tout haut, sur un ton acerbe, ce qu'une partie importante du public a envie d'entendre ; d'après les témoignages que j'ai pu recueillir, les auditeurs rient du caractère osé des paroles, tout en se réjouissant qu'elles soient proférées publiquement. Je rapporte ici le passage qui a trait aux jeunes filles et femmes sénégalaises :

« Les mauvaises actions sont tellement nombreuses que personne n'y fait plus attention, et les femmes pleurent pour leur émancipation, qui est contraire à notre religion. De toute façon, dans l'émancipation, je ne vois que le déracinement et la perversion. Combien de dames (de « grandes dames ») j'ai vu à la TV participer à la compétition pour être élue miss « Rey tat » (« grosses fesses »).

Le péché est lourd et toi tu parles d'élections de Miss. Il n'y a que le slip qui fait qu'elles ne soient pas nues, avec un petit morceau de soutien-gorge qui cachent leurs seins. Et les personnalités les voient en train de bouger leur cul de droite et de gauche. C'est les Samedi et les Dimanche qu'elles organisent leurs sabars nocturnes, en dansant elles montrent leurs parties intimes à des hommes qui ne sont pas leurs maris. Elles mettent des pagnes « 1000 trous », des « papiers maisons »³⁹¹. N'importe où tu aperçois leur cul. L'habillement est davantage transparent, leur façon de bouger sexy ; ajouté à cela, elles adorent les Brenda et les Alexis³⁹². La TV leur enseigne d'autres façons d'aimer. Regarde comment « Top models »³⁹³ gâte l'esprit des filles et leur inspire le « bordel ». Qui plus est, cela a fait d'elles des malades mentales qui ne réfléchissent plus et banalisent la sexualité sans plus de personnalité ; elles banalisent l'enfantement. Il n'y a pas à euphémiser, nous appuyons notre propos. Presque dans chaque maison, y'a une fille qui a été enceinte et ces enfants qui naissent, ce sont les vieux du coin qui pourtant clament leur foi en Dieu qui leur donnent un nom de Baptême. On m'a toujours dit que l'enfant musulman doit être éduqué dans la charia. Mais j'ai toujours vu quelqu'un qui enceinte ne pas recevoir ses 100 coups (de bâton). Toute personne est servie dans son assiette d'une certaine manière et il y veille pour que cela ne soit pas sali (que les grains de sable n'y entrent pas) et qu'il faille le donner à son chien et laisse ce qu'il a. Est-ce que si le poisson sort de l'eau, il va marcher ? »

Dans ce passage, Iba, co-auteur du texte, fait référence à l'islam pour justifier son indignation à l'égard de l'attitude des jeunes filles d'aujourd'hui, *a fortiori* celles qui sont élevées dans un milieu urbain comme Dakar, souvent associé à l'anomie et aux vices de toutes sortes. Lorsqu'il déclare que « *les femmes pleurent pour leur émancipation, qui est contraire à notre religion* », on peut penser qu'il s'offusque d'une émancipation liée au droit à la parole, au travail et à la représentation politique, comme on aurait tendance à l'entendre en France par exemple. Mais ce que condamne Iba est d'un autre ordre : on comprend rapidement que l'émancipation dont il parle est synonyme de libération sexuelle, voire d'érotisme : il est choqué des tenues dénudées des filles, de leur facilité à dévoiler leurs formes, ce qu'il considère comme une véritable atteinte à la pudeur. A ses yeux, ce type de comportement est vulgaire, et il traduit ce sentiment en ayant recours à un humour teinté de cynisme : son évocation de « *miss rey tat* » (« miss grosses fesses ») met l'accent

³⁹¹ Un pagne dont on dit que si on le porte au lit, on peut tout obtenir de l'homme, même une maison !

³⁹² Référence aux feuilletons américains : ici « *Beverly Hills* » et « *Dynastie* ».

³⁹³ C'est un feuilleton diffusé sur la RTS.

sur le ridicule de ce genre de manifestations publiques ; « *Il n'y a que le slip qui fait qu'elles ne soient pas nues, avec un petit morceau de soutien-gorge qui cachent leurs seins. Et les personnalités les voient en train de bouger leur cul de droite et de gauche* » : il fait ici allusion à l'hypocrisie qui veut que la société condamne cette licence, tout en s'en réjouissant secrètement. Un autre exemple cité est celui des *sabars*, spectacles de danses inspirées de danses traditionnelles wolof³⁹⁴, qui ont lieu dans les rues de Dakar certains soirs, dans les quartiers les plus populaires de la ville ou de la banlieue. De toutes jeunes filles, adolescentes ou pas encore mariées, dansent au son du *sabar* devant les musiciens regroupés qui forment un rempart derrière lequel se tassent de jeunes hommes venus assister au spectacle. En effet, il existe une frontière symbolique qu'il serait très mal venu de franchir, séparant les hommes debouts, immobiles d'un côté, et de l'autre les filles déchaînées, à la limite de la transe : remuant avec impatience sur des chaises disposées en cercle, elles se lancent tour à tour au milieu de l'espace ainsi délimité pour danser en « petit pagne ». Leurs jambes s'élancent à hauteur de leurs têtes, et leurs bras dessinent de grands gestes aériens dans la pénombre. En réalité, leurs « petits pagnes » ne sont que de minces filets de couleurs, courant le long de leurs cuisses, et qui dévoilent aisément leurs culottes. Selon la rumeur, certaines ne porteraient rien en dessous. Ceci explique pourquoi bon nombre de Sénégalais condamnent verbalement ces pratiques, tout en tolérant qu'elles se perpétuent³⁹⁵ malgré tout.

Un autre thème auquel il est fréquemment fait allusion est enfin celui de l'homosexualité. Celui-ci n'occupe jamais une place centrale, mais apparaît régulièrement dans les textes de rap, toujours sur le ton de la réprobation. Les divers types de morale en vigueur dans le pays, aussi bien celle traditionnelle que celle islamique (quoique

³⁹⁴ Je dis délibérément « inspirées » car celles qui sont pratiquées dans les rues de Dakar, et à plus forte raison dans les boîtes de nuit sont déformées par les multiples transformations que leur font subir les modes successives, ainsi qu'une surenchère dans l'érotisme. En outre, le *sabar* est un instrument très utilisé par les Wolof, aussi bien dans les musiques traditionnelles que dans le mbalax actuel.

³⁹⁵ J'ai moi-même assisté à plusieurs *sabars*, et notamment un dans le quartier de Grand-Dakar : ce lieu est réputé pour accueillir une importante communauté de Baïfals, que j'avais pu intégrer par l'intermédiaire de l'un d'entre eux ; celui-ci avait coutume de répéter avec le Ballet de « Forêt Sacrée » au Centre culturel Blaise Senghor, et j'avais fait sa connaissance à cette occasion. Le reste du temps, il gagnait sa vie en jouant des percussions, parmi lesquelles du *sabar*, et se produisait souvent lors de ce genre de fêtes de quartiers. Un soir, je le suivis donc et fus très déstabilisée par ce qui se passait. Dans le monde des rappeurs, je sentais que mes repères étaient préservés, que je jouissais d'une aisance certaine. Dans ce contexte-là, il en était tout autrement : j'étais soudain plongée dans un univers rempli de violence et de sexualité brute, et je ne pouvais plus trouver d'argument pour légitimer ma présence. D'ailleurs, celle-ci n'était désormais plus accueillie avec intérêt ou déférence ; je n'étais plus personne en « particulier », sinon une *toubab* manifestement déconcertée et par conséquent l'objet de railleries « bon enfant ».

imbriquées l'une dans l'autre), condamnent les pratiques homosexuelles, de façon ferme et radicale. Or, les rappers, qui peuvent se montrer subversifs dans bien des domaines, affichent dans celui de la morale sexuelle le plus grand conservatisme, et choisissent de se conformer à la *doxa* religieuse et populaire. Il les considèrent comme une grave forme de déviance, au même titre que la prostitution ou toute autre forme de délinquance. Prostitution et homosexualité sont d'ailleurs associées, dans le texte que Rap'Adio consacre à la vie nocturne de Dakar, et aux vices dont elle est le théâtre :

*« Les nuits de Dakar sont dangereuses : les putes s'exposent
Alors que les homosexuels sont en bande.
Qu'attendent les flics et les gendarmes pour les faire sortir de Dakar ?
C'est étrange
La Police Centrale ne fait rien, c'est pas normal, c'est même banal
Les soirs de Dakar, bar après bar, trottoir sur trottoir,
Tu ne verras que des pétasses, des pédés sans carte de santé ni carte de
prostituée.
Tu croises une dame de nuit et tu as envie de la lever
Mais elle te répond : « si tu n'as pas d'argent, vas en voir une autre », ou
bien « vas voir ailleurs » ;
« Je ne vais pas jouer à la gentille avec toi, n'essaies pas non plus de
jouer au plus malin
Il te faut de l'argent, si tu n'en as pas, tu ne me baiseras pas ».*

« Guddi Town », Rap'Adio.

Dans le couplet suivant, les propos sont plus crus encore, cette fois très clairement insultants :

*« Donc laisse que je revienne avec le style qui désignera qui sont les
homosexuels et qui sont les prostituées, car les flics sont corrompus.
Bang-bang-bang aux culs des mauvais garçons
C'est ce style qu'on attendait et qui était notre espoir
Car c'est lui qui doit chasser les putes et les pédés de toutes les rues de
Dakar
Fermer tous les bars, repaires des putes et poser des mines sur tous les
trottoirs
Pour qu'enfin la ville soit saine comme la musique underground de
Rap'Adio – Sen Kumpë- Nonni Nonne ou d'autres groupes³⁹⁶.*

³⁹⁶ Tous ces groupes se côtoient et partagent une même conception du hip-hop. Au-delà de cela, il existe une pratique du « parrainage » entre groupes : un groupe connu tel que l'est *Rap'Adio* a des « petits frères » dans le milieu, c'est à dire des cadets (parfois, la différence d'âge n'est que très peu significative, elle correspond

C'est à la source que l'on devrait combattre les putes, bastonner les pédés (...) ».

Cette dernière rime introduit un passage dans lequel les membres de *Rap'Adio* s'en prennent non plus aux prostituées, mais à leurs clients. Ils en citent deux catégories : les personnalités publiques, qui se dissimulent tant bien que mal pour commettre :

*« Regarde là-bas, ne vois-tu pas des bagnoles
Des voitures immatriculées CD ou AD³⁹⁷, des hommes déguisés ?
Des visages masqués, les autorités
Top secret, n'en parle à personne »*,

Puis les clients d'âge mûr, probablement chefs de famille (*borom kër*) :

*« Et faire la chasse aux vieux friands des jeunes filles, ils n'ont aucun scrupule
Ils les appâtent en les emmenant à la pâtisserie
Les baisent ensuite jusqu'à ce qu'elles ne soient plus à leur goût
Et les laissent tomber pour en faire des pétasses
En guise de remerciements, ils leur donnent de l'argent
On leur refile le SIDA ou d'autres maladies »*.

Finalement, les rappers de *Rap'Adio* s'interrogent sur les raisons qui poussent certains hommes à avoir des pratiques homosexuelles, ils font part de leur incompréhension à l'égard d'une sexualité qu'ils jugent malsaine et « contre-nature » ; leur répugnance se traduit par un style obscène, agressif :

*« Homme-femme » ou « femme-homme »³⁹⁸
Qu'ont bien pu te faire les hommes ?
Mais ce qui est sûr, c'est que ce n'est même pas sûr³⁹⁹ d'être à côté de toi
Dieu t'a donné une bite mais tu dis que tu n'en veux pas, t'es vraiment con
Nul n'a plus envie de se faire culbuter, même les femmes
N'ont plus envie d'être en dessous mais toi tu t'en fous »*.

« Guddi Town », Rap'Adio.

surtout à une différence d'expérience dans le milieu) qui suivent la même voie, revendiquent une certaine filiation avec leurs prédécesseurs.

³⁹⁷ CD : « corps diplomatique », et AD : « Ambassade ».

³⁹⁸ Traduction littérale de « *Goor jigèen* », « homme-femme », expression wolof signifiant « homosexuel ».

³⁹⁹ « Sûr », presque toujours à Dakar, est la traduction de « woor », qui signifie « sûr » dans le registre de la sécurité, non de la probabilité.

C- La marginalité, la déviance

Avec la popularisation du mouvement rap, les rappeurs sont souvent perçus comme de véritables symboles de la réussite auxquels il est possible de s'identifier. Pour la plupart des jeunes, le fait de trouver un travail correctement rémunéré est devenu une perspective très improbable. Dès lors, entre l'intégration par le travail et la délinquance, le rap semble souvent le meilleur moyen d'exister et donne au moins l'espoir de gagner sa vie. Ceux qui y parviennent deviennent à leur tour des « figures de la réussite » (Havard, 2005) qui continuent de porter la bonne parole. En ce sens, les membres du groupe *Wakh-j* (« la parole ») déclarent :

« La Médina est un ghetto. Et la vie est difficile là-bas. [...] Aujourd'hui si les jeunes de la Médina se sont massivement lancés dans le rap, c'est à cause du système. Il nous a poussés à être ce que nous sommes aujourd'hui. Parce que la majorité des jeunes à la Médina sont au chômage. [...] Maintenant, il y a plus de six milles groupes de rap au Sénégal. Ce qui est mieux que six mille agresseurs. Le hip-hop est devenu notre gagne-pain. [...] Donc nous disons que les rappeurs contribuent au développement de ce pays »⁴⁰⁰.

Le soir même, un autre problème éclate, plus grave celui-ci : nous apprenons qu'un homme vient de se faire agresser à proximité ; au fur et à mesure que les événements sont rapportés, il s'avère que la victime est un ami de Manou et de Jo. Ce dernier, hors de lui, sort avec un coupe-coupe à la main. Paniquée, je vais voir Manou pour le lui dire, et c'est alors que lui aussi bondit de son lit et sort précipitamment, armé d'un grand poignard. Il a l'air résolu à en découdre avec l'agresseur. Il peut paraître étonnant que chacun possède une arme, mais à Thiaroye, ce fait est ordinaire. Les foyers s'organisent de manière à lutter contre la délinquance endémique qui sévit dans le secteur, à pouvoir se protéger en cas de nécessité. Pendant leur absence, je suis envahie par l'inquiétude et me demande à tout moment si mes amis ne courent pas de risques inutiles. Je suis très surprise par le calme qu'affiche la famille, les filles en particulier. Elles continuent à « parler chiffons », puis se déshabiller pour aller se baigner. Les garçons ne reviennent

⁴⁰⁰ Entretien avec *Wakh-J*, « Six mille groupes de rap, c'est mieux que six mille agresseurs », propos recueillis par S. Njoh, *Dakar Soir*, samedi 19 – dimanche 20 février 2000.

qu'au bout d'une demi-heure, tous excités par leur aventure ; ils nous expliquent que leur ami est sain et sauf, et que les bandits sont des jeunes du quartier. Plusieurs personnes les ont reconnus. L'un d'eux a réussi à prendre la fuite, et s'est réfugié dans une maison ; c'est là qu'on a pu l'attraper. Sa survie n'est certainement due qu'au fait que les habitants de la maison, des familiers, ont tenu à ce qu'il soit remis aux mains de la justice, emmené au commissariat de Thiaroye. Car en général, un voleur, même s'il ne fait pas usage de la violence, ne réchappe que rarement de la vindicte de la foule. J'ai souvent eu l'occasion de l'entendre, et j'ai pu moi-même l'observer à mes dépens un jour que je me promenais dans le marché de Sandaga. Fifi, la grande sœur de M. et de J., me raconte alors qu'elle a déjà été agressée, à six heures du matin, un jour qu'elle partait au travail. Elle a été frappée, on lui a déchiré ses vêtements, puis on lui a tout dérobé. J. dit qu'il est prêt à se battre sans hésiter contre quiconque ose agresser un passant, a fortiori s'il s'agit d'un proche.

Le lendemain soir, ce sont des coups de feu qui ont retenti, juste à côté de la maison. Les policiers ont fait irruption.

Carnets de terrain, Les 27, 28 et 29 Juillet 2001.

Les rappers qui résident dans les quartiers les plus populaires, et aussi souvent les plus dangereux, se montrent les plus sensibilisés au problème de la violence quotidienne, et l'évoquent dans leurs textes. La plupart d'entre eux la dénoncent, tout en comprenant qu'il puisse être tentant d'y avoir recours, surtout pour leurs compatriotes comptant parmi les plus démunis. Certains rappers la côtoient même de près, soit parce qu'ils y ont participé à un moment de leur jeunesse, soit parce qu'ils évoluent dans un environnement propice à fréquenter des délinquants. C'est par exemple le cas des *BMG 44*, à Thiaroye. Manou aime à me répéter qu'il en connaît un grand nombre, et que loin de les stigmatiser, il s'adresse à eux comme il le ferait à n'importe quel autre jeune. Selon lui, c'est encore la meilleure manière pour leur faire prendre conscience de leur déviance, et du fait qu'il existe certainement d'autres possibilités pour s'en sortir.

Un texte des *Slam revolution*, « *Tawatou Xonet* », véhicule la même idée, en mettant en scène deux personnages en désaccord sur la question de la délinquance. Tandis que *Chaka* incarne un jeune homme révolté, désabusé par les frustrations et les injustices quotidiennes, *Momo* tente de le ramener à la raison, de tempérer ses emportements en lui démontrant qu'il existe d'autres alternatives que la violence ; il représente ainsi l'opinion

des rappers, en jouant le rôle récurrent de « grand frère ». Le personnage joué par *Chaka* explique qu'il a d'abord essayé de réussir tout en menant une vie respectable :

*« Ba mey takkeliko ak jangum l'école
Fë ma yémon saggaru diplôme BFM
Fëlë ndongo yu bari yèm
Si la bëggon sigil samay nawlé
Man dom bu bax
Si ay jëf yu bax may duggu funé ».*

*« Quand j'ai laissé les études
J'étais en classe de 3^o niveau BFM
C'est là où beaucoup d'élèves ont arrêté
C'est là où j'ai voulu honorer les miens,
Moi, fils prodigue »*

En effet, il essaie de travailler, dans l'espoir de subvenir à ses besoins et à ceux de sa famille, mais il se rend rapidement compte que cela lui sera éminemment difficile :

*« May lamb lambatu
Taxawalu lace fi lace fa
Ba yèm si xewëlu liggey
Ba may dorwar
Di faylu sama payor
La ma dan am
Fey bu newu ».*

*« Je vais de droite et de gauche pour chercher du boulot
Jusqu'à ce que je tombe par miracle
Sur du travail
Et ainsi j'irai travailler
Pour qu'on me paye mon salaire
(...)
Ce que je percevais n'était que misère »*

Il tire alors les conclusions de cette première expérience, en décidant de renoncer à rester « sur le droit chemin », selon l'expression consacrée dans le milieu rap :

*« Nieti juni yang may gondi
Mënnatuma si gënë
Su fekkentene wer bu dikk
Lolu nen may fay
Ca patisserie "Galette" liggeyu kay yu malhonnête ».*

*« Avec les 15 000 CFA que tu me payes
Tu ne peux pas m'emmerder
Je ne peux plus m'en sortir
Si à chaque fin de mois c'est ce qu'on me paye
A la pâtisserie « Galette »
C'est un endroit où l'on t'exploite. »*

Les coupables désignés sont les Français et les Libanais installés dans le pays, qui ont la main mise sur l'économie du pays :

*« Les Boss toubab et libanais, ce sont eux qui exploitent
Une sale race de gens aisés ; je vais les combattre jusqu'à la mort ».*

Or, après chacune des interventions de *Chaka*, son aîné *Momo* lui répond, en lui prodiguant des conseils moraux, et en édictant des principes qu'il lui implore de suivre :

*“Dunya ka guddu tank
Tabari ay yoon yu fes ay sanq sanq
Bul fonk sa bakan
Ba fokk ni life bi yēp ay melocan
La démé si biir suñu biir diwan
Alal dafa mel ni mèdd ».*

*« La vie a de longues jambes
Il y a beaucoup de chemins où tu peux te perdre
Ne pense pas qu'à ton plaisir
Au point de croire que la vie ressemble à ça chez nous ;
Les richesses ressemblent à un cadavre (...) »*

Il invoque Dieu, *« Fais de ton mieux, au nom de Dieu, le Miséricordieux et le Miraculeux »*, mais la colère de *Chaka* reste aussi forte :

*« (...) Ils cherchent des obstacles pour me faire chômer
C'est la galère qui me met hors de moi jusqu'à avoir peur.
Je veux me protéger en mettant un talisman
Autour de la jambe, en plantant une corne dans le sol.
Je fais un scandale public.
Je forme un groupe d'agresseurs
Qui sème la terreur chez les Dakarois » ;*

Le personnage de *Momo* comprend alors rapidement qu'il lui sera difficile de convaincre son ami, et il choisit d'adopter un autre style de discours, plus insistant mais aussi plus inquiet :

*« Non Chaka,
Est-ce que tu n'as pas peur de commettre des péchés
La galère ne va pas durer, il faut que tu restes cool
Le manque de « tunes » va bien finir
C'est pas en étant un bandit que tu seras riche »,* et il conclut :

« La vie dure ne doit pas t'empêcher d'être un type respectable ».

Moins compréhensifs, les *Sen Kumpë* consacrent un morceau entier à ce thème de la délinquance, mais le ton appartient plutôt au registre de la condamnation. J'ai choisi de le reproduire ici dans son intégralité (traduction française) :

“Benen Life”, Sen Kumpë.

Bourba Djolof :

Regardez les jeunes de la rue s'entretuer avec les flics, je veux dire les policiers.

D'aucuns disent qu'ils ne se laisseront jamais de cette vie tant qu'ils n'auront pas ce qu'ils veulent.

De jour en jour, au plus profond de la nuit dans laquelle tu poses tes pieds

T'entends le bruit des rafales et tu avances aveuglément tout en sachant que ton souhait est d'essayer de t'en sortir.

Et pourtant le péché constitue leur vécu quotidien et leur prétexte se résume au fait qu'il faut se sortir par tous les moyens de cette chienne de vie

L'argent sale qu'ils ramassent par la violence ne les empêche pas de considérer le mal comme une bonne chose.

Aucun d'entre eux ne pense à demain, et à plus forte raison à économiser.

L'essentiel, c'est d'avoir des tunes aujourd'hui, et le lendemain ils s'en foutent.

C'est comme ça qu'ils réfléchissent ; même s'ils se font choper aujourd'hui, ils recommenceront demain.

Regarde comment le sang coule dans les quartiers et les cités.

Le nombre de vies perdues demeure incalculable.

Des clans se forment comme des bandes de terroristes complices avec la police en ayant le meurtre comme vice.

La raison de leurs actes réside dans le bien-être personnel.

Leur comportement ressemble à la vie des New-Yorkais, à la vie des ghettos de New York ou Brooklyn

*Esprits gangsters comme dans un film d'action, hold-up en plein air
Les actions et les réactions qui vous prennent au dépourvu
Plongeant au plus profond de vos pensées sans jamais avoir de
réponses à vos questions
Tout ça se passe dans la rue.*

REFRAIN :

*Ils s'entretuent un par un
Regarde comme le Mal prend le dessus sur le Bien
Du Galsene⁴⁰¹ à la Gambie, du Libéria au Nigeria
Ils partagent le même réseau, la mafia.*

Gaston / Mbaye Sene :

*Celui dont cet oiseau (« dobind », rapace noir) a tué sa grand-mère
Celui là, s'il voit quelque chose de noir de loin
La première chose qu'il fera, c'est d'être mort de trouille
Rue « pègre », angle « beaucoup de force »
Il faut avoir du courage et être le plus sadique
Pour pouvoir évoluer dans cette jungle
Celui qui se prend pour un bandit ne boira jamais dans ce canari
Ce que je dis reste valable pour le jour mais ne dépassera jamais la nuit
Les jeunes imitent les films comme « Boys in the Hood » ou « Belly »
Ils ont limité leur vie au vol, à l'ivresse et à la sape
Sur le champ, quelqu'un peut dégainer une arme blanche
Fendre l'air avec.*

REFRAIN.

Ainsi, nous voyons que le rap sénégalais se distingue sensiblement des autres formes de rap que l'on a l'habitude d'observer dans les ghettos américains ou les banlieues françaises⁴⁰². Alors que la deuxième partie de cette thèse s'interrogeait sur l'éventuelle appartenance du rap sénégalais aux concepts de « mouvement social » et de « contre-culture », nous pouvons désormais constater que s'il y correspond selon certains points de vue, il y échappe largement selon d'autres. Le rap dakarois s'avère davantage être une

⁴⁰¹ Sénégal en verlan (à l'envers).

⁴⁰² Il s'agit ici d'établir une comparaison rapide, qui ne tient pas compte des exceptions pourtant présentes : en France par exemple, des rappeurs tels que *Ali* de *Lunatic* ou *Kery James*, s'affichent comme étant de fervents musulmans et prêchent dans leurs textes des valeurs morales et religieuses qu'il est rare de trouver dans le rap français. Par ailleurs, Christian Béthune nuance cette vision dualiste en remarquant qu'au coeur même du rap américain, il existe cette tension entre morale et amoralisme, qu'il qualifie de « surprenant paradoxe » : « les mêmes individus qui, d'une part, scandent des rimes violentes, salaces, à la misogynie agressive, ou la femme, généralement appréhendée comme une prostituée (*whore*, *hook*) ou une salope (*bitch*, *hoe*, ...) [...] prônent simultanément les valeurs familiales d'entraide, de responsabilité paternelle, d'amour filial et de respect mutuel, érigent la fidélité conjugale et l'amour entre époux en norme universelle et font de l'éducation morale des enfants l'enjeu majeur de leur existence » (Béthune, 1999 : 147).

forme de culture *liminaire* qu'une contre-culture telle qu'on l'entend généralement. En effet, le rap sénégalais ne s'inscrit pas en rupture avec ce qui précède, ne prétend pas détruire les modèles sociaux établis, tels qu'ont pu y aspirer des mouvements que Turner associe à la *communitas* tels que ceux des *hippies*, de la *beat-generation*, de Mai 68 ou des *punks* par exemple (Havard, 2005 : 355). La *liminarité* turnérienne est provisoire, et opère une mise à la marge qui précède la réaffirmation d'une intégration au sein de la société. Ce processus, nous l'avons vu, contribue dans ce cas à renforcer les liens et les codes intrinsèques à la société concernée. En ce qui concerne le rap, il est question de rediscuter des normes et des valeurs, de les évaluer à l'aune des nouvelles configurations sociales et des influences véhiculées par les « branchements »⁴⁰³ multiples qui traversent les sociétés urbaines contemporaines. Il s'agit ainsi davantage d'une réinterprétation de ces valeurs que de leur contestation systématique et radicale.

Enfin, il me semble intéressant de noter que les prescriptions morales édictées par les rappeurs sont parfois en légère contradiction avec leurs actes ou leurs comportements ; certes, la plupart d'entre eux croient sincèrement à ce qu'ils professent, et s'efforcent de respecter les valeurs dont ils font les louanges dans leurs textes, mais il est toutefois aisé de relever certaines entorses faites à ces règles : l'exemple d'*Iba* est sur ce point éloquent. Dans « *100 commentaires* », *Iba (Rap'Adio)* fustige les jeunes adultes qui donnent naissance à un enfant hors mariage, dans le déni de la religion ; pourtant, peu de temps après, *Iba* est lui-même devenu père d'un enfant issu d'une union libre, et son ancien acolyte de *Rap'Adio*, *Daddy Bibson*, s'est emparé de l'affaire pour faire rire le public, dans l'album qu'il a co-signé avec *Gunman Xuman (Pee Froiss)*, « *Frères ennemis* ». Ces exemples montrent combien le discours énoncé par les rappeurs est normatif, et correspond davantage à une tentation moraliste qu'à une conduite toujours très rigoureuse dans les faits. Il n'en est pas moins vrai que le retour à la morale reste pour les rappeurs une préoccupation majeure et qu'une grande partie d'entre eux, malgré certains tiraillements liés au contexte dans lequel ces jeunes évoluent, s'efforce d'observer une conduite qu'elle considère comme « droite »⁴⁰⁴.

⁴⁰³ Référence à Jean-Loup Amselle, *Branchements, Anthropologie d'une universalité des cultures*, Paris, Flammarion, 2001.

⁴⁰⁴ Pacotille a donné à l'un de ses textes fameux le titre de « *Yonu Jub* » : « La voie de la droiture », ou « Le droit chemin ».

3-3-2 La recherche d'une nouvelle forme de spiritualité : la religion dans le rap sénégalais

Au Sénégal, comme sur l'ensemble du continent africain, on assiste à un épanouissement du religieux sous toutes ses formes. La plupart d'entre elles sont inspirées des grandes religions monothéistes, l'islam ou le christianisme, mais elles prennent en revanche des formes originales, qui ont su s'adapter aux changements en cours dans les sociétés africaines contemporaines. Christian Coulon (2003) remarque à ce sujet que l'islam sénégalais, qui doit essentiellement sa vitalité à l'enracinement local de grandes confréries soufies, s'est transformé sous l'effet de plusieurs phénomènes conjoints, et a réussi à mettre ceux-ci à profit pour insuffler une énergie nouvelle à ses activités, religieuses et séculières. Ainsi, les processus de démocratisation et d'individualisation en œuvre au sein de la société politique et civile, la croissance constante des villes, et l'instauration des nouveaux modes de vie au sein de la sphère familiale et publique, représentent autant de dynamiques avec lesquelles l'islam maraboutique a dû composer pour rester l'un des principaux acteurs de la vie sociale dans le pays. Je reviendrai bientôt sur cette question, dès que j'aborderai le rapport qu'entretiennent les rappeurs avec les confréries.

Pour l'heure, observons que devant ce type de phénomène, René Otayek et Comy Toulabor (1990 : 111) nous mettent en garde sur deux points : tout d'abord, parler de « renouveau » s'avère inexact et relèverait davantage de notre propre perception d'observateurs occidentaux que de la réalité. Ce premier avertissement s'accompagne d'une réfutation d'un lien éventuel entre le « renouveau » du religieux et la situation de crise que connaît actuellement l'Afrique, puisque le religieux n'aurait cessé d'être présent dans les cultures africaines. Ensuite, les deux auteurs contestent le postulat concernant « l'indécrottable religiosité de l'homme africain », et préfèrent affirmer que :

« L'efflorescence du symbolique doit d'abord, doit surtout à des causes sociologiques renvoyant à une occidentalisation problématique donnant le sentiment que l'on n'est plus maître de son destin, à la récurrence des conflits identitaires, à l'accentuation des situations autoritaires, voire, tout simplement, à l'état de disette »⁴⁰⁵.

⁴⁰⁵ Idem, citant Achille Mbembé, 1988 : 153.

Ces deux auteurs suggèrent ainsi que l'islam en Afrique renvoie à un rejet ou tout au moins une critique de la « westoxication »⁴⁰⁶ et des formes spirituelles anté-islamiques. Il serait donc à intégrer selon eux dans une réflexion sur la modernisation des sociétés africaines, ainsi que sur leur désir d'émancipation à l'égard de l'ancien pouvoir colonialiste.

Parallèlement, la vivacité de l'islam dans la culture hip-hop n'est en rien un phénomène nouveau, ni même propre au cas du Sénégal :

« De fait, une remontée aux sources du hip-hop nous montre que la religion, l'Islam comme le Christianisme noirs, ont joué un rôle plus qu'actif dans l'éveil de la conscience noire en subissant, il est important de le rappeler, des modifications notables, voire des bouleversements, dans les exégèses de leurs textes tout comme dans leurs actes liturgiques respectifs. Ce poids du religieux se fera considérablement sentir chez les premiers acteurs du hip-hop » (Niang, 2001 : 13).

En effet, l'islam s'est souvent imposé comme un élément d'émancipation au sein de la communauté noire américaine, et les rappeurs outre-atlantique ont été marqués par certains parcours de vie emblématiques, dans lesquels la foi joue un rôle déterminant : tous ont en tête l'exemple de Malcolm X, devenu le symbole de la lutte pour la cause des Noirs aux Etats-Unis après s'être converti à cette religion, pour toutes les actions qu'il a menées par la suite.

Au Sénégal, si l'islam occupe une place très différente, puisqu'il y est implanté depuis bien plus longtemps, et que ses configurations historiques et sociales sont très éloignées du cas américain, il a néanmoins régulièrement joué un rôle de contre-pouvoir face au pouvoir colonialiste ou en opposition à certaines politiques locales, comme nous l'avons vu en deuxième partie.

Lors d'un entretien, alors que je demande à Keyti de me donner son avis sur la forte présence d'éléments islamiques dans le rap sénégalais, il me répond :

« Bon moi de toute façon, je pense qu'il est tout à fait normal qu'on sente à travers certaines expressions, à travers certains mots, justement, une certaine influence de l'islam dans le rap au Sénégal (...) Dans la mesure où on a tous été éduqués dans cette atmosphère religieuse, et à mon avis,

⁴⁰⁶ Terme employé par des musulmans d'Afrique du Sud, et rapporté par E. Hodgkin, « Islamism and Islamic Research in Africa », in *Islam et sociétés au sud du Sahara* :6.

même les rappeurs qui sont chrétiens versent sans s'en rendre compte dans ce truc-là ».

Il cite en exemple le cas de Manou, des *BMG 44*, ou de Awadi, qui sont des rappeurs chrétiens mais introduisent des « *Bilahi* » ou des « *Alhamdoulillahi* » au beau milieu de leurs textes. Les raisons de cette pénétration du vocabulaire islamique au cœur de la culture sénégalaise dans son ensemble sont aisément identifiables, tout simplement parce que la majeure partie de la population du pays est musulmane, et que le langage quotidien contient par conséquent une multitude d'éléments appartenant au champ sémantique de l'islam.

Or, cet engouement actuel se retrouve dans une certaine mesure chez les rappeurs⁴⁰⁷ et se traduit par une forte présence d'éléments religieux dans les textes de rap ou dans leurs mises en scène. Je citerai d'abord en exemple les éléments les plus visibles, pour ensuite me concentrer sur le contenu des textes. Des prières sont fréquemment intégrées dans le discours : « *Les MC's se rendent compte que ce ne sera pas de tout repos pour eux et récitent des prières (kuf ak kafatan) : « Saalaoli Muhammad-Waalaali Muhammad Diikum Daakum »* dit Keyti dans « *Xibaaru 1-2 ground* ». Son compagnon Maktar le Cagoulard s'adresse quant à lui à Dieu en disant :

« Que je meure, si jamais je devais à nouveau manquer à mon devoir de t'adorer et de me soumettre à Toi en disant Allahou Akbar ; Je n'aurai de cesse de te rendre grâce, Alhamdoulillah, pour qu'au jour du jugement dernier je fasse partie des protégés de Rassoulillah »

Rap'Adio, « Bañ lañ la defare ».

On peut également trouver des exemples de référence au lexique islamique dans les noms de groupes choisis par les rappeurs ; c'est ce que nous avons pu observer dans la section que j'ai consacré aux « façons de nommer », et à laquelle je propose au lecteur de se reporter. J'ajouterai pourtant l'exemple du nom attribué à l'une des rares maisons de production spécialisées dans le rap, dirigée par Mister Kane, et qui a permis à quelques-unes des cassettes les plus emblématiques de l'histoire du rap sénégalais de voir le jour : il s'agit de *Fitna produktion*, à l'origine de *D. Kill Rap* et de *Politiciens*. Or, *Fitna* est avant

⁴⁰⁷ D'après mes observations, il semblerait que les rappeurs sont plutôt moins sujets que le reste des jeunes à entrer dans les confréries, et à se soumettre à un marabout.

tout un terme appartenant à la mystique musulmane, et un acronyme signifiant « *Fight In The Name of Allah* ».

Enfin, il est intéressant de lire avec soin les longues dédicaces faites à l'intérieur des pochettes d'albums de rap. Toutes commencent invariablement par des remerciements à Dieu, des louanges destinées à *Allah*. L'ordre y est presque toujours le même : les rappers remercient chacun leur tour : Dieu, leur famille, leurs amis, et enfin leurs soutiens professionnels, le monde de la musique. Voici l'exemple de « *Soldaaru mbed* », l'album de *Rap'Adio* paru en 2001 :

« Iba : Je remercie le Tout-Puissant Allah [...] Beaucoup d'amour à ma famille pour ses conseils, sa confiance et son soutien [...] ; Maktar : Je remercie Allah et son prophète Muhammed (PSL). Ma mère [...], mon oncle [...]; Keyti : Thanks and Praises to the Most High ».

Rap'adio, « Soldaaru mbed », 2001.

Or, si l'on s'intéresse aux dédicaces des autres albums, on s'aperçoit aisément qu'à quelques variations près, celles-ci correspondent toujours à un modèle comparable. Certains rappers mettent également l'accent sur la territorialité, sur la « représentation »⁴⁰⁸ du quartier, ou de la ville de banlieue dont ils sont issus. Ainsi, la dédicace de Pacotille en exergue de son album « *Nmi publik N°1* » prend la tournure suivante :

« Merci au bon Dieu, le Tout-Puissant et son prophète (PSL). Ma mère, mon père, mes frères et mes sœurs. Pacotille remercie tout le monde, wa Thiaroye Kaw, Yeumbeul et toutes les dix régions du Sénégal. Mention spéciale à tout mon staff [...] et tous mes copains de galère. »

Suit une longue liste de noms, parmi lesquels figurent de nombreux aînés (des « Mères », des « Papa », ...) et enfin les animateurs de radio. Mais la référence faite à Dieu et au prophète *Muhammad* occupe toujours la première place. Pour terminer sur ce point, je souhaiterais citer l'exemple de *Noni none*, dont la dédicace est pour le moins surprenante : « *Sorry. We're in war ain't got no time to dedicate the genus an 'beut geutes* »; en réalité, il s'agit d'une provocation qui consiste à renoncer aux dédicaces, pour signifier que celles-ci leur paraissent à la fois futiles et redondantes.

⁴⁰⁸ « Représenter » est en effet, comme nous l'avons vu dans le chapitre consacré à la territorialité, un terme très usité dans le hip-hop, qui sert à insister sur une appartenance quelconque : au groupe, au quartier, au style de hip-hop pratiqué, etc. Le terme consacré en anglais est « To represent » ; en wolof, il s'agit de *Tewal*.

Ainsi, nous avons commencé à observer de quelle façon, dans le rap, l'islam n'est pas perçu comme un élément antagoniste avec les aspirations d'émancipation de nature démocratique et individualisante des jeunes Sénégalais. Il s'agit d'ailleurs là de l'un des points sur lesquels il va nous falloir revenir précisément, pour comprendre en quoi le rap sénégalais n'est pas un mouvement social tel que nous pourrions l'envisager en occident, mais bien plutôt une culture populaire qui se réapproprie librement diverses identités et influences, les fusionnent en faisant ainsi émerger des modes d'action et de pensée originaux, qui font autant appel au particulier ou à l'« extrême localité », qu'à la « totalité » et à l'universel.

3-3-2-1 Le rapport des rappeurs aux confréries : entre allégeance et autonomisation

Les corrélations sont nombreuses entre les liens communautaires ou identitaires qui existent au sein du mouvement rap d'une part, et à l'intérieur des groupuscules de jeunes à l'intérieur des confréries musulmanes d'autre part ; Fabienne Samson, dans son ouvrage consacré à la confrérie Moustarchidine (2005), mentionne certains aspects totalisants, dans le sens maussien de « fait social total », et socialisants très proches ce que l'on peut observer chez les rappeurs dakarois. Le fait de considérer la communauté religieuse comme sa « deuxième famille », voire comme une « famille de substitution » lorsque les liens avec la famille biologique sont distendus ou conflictuels, le fait de se consacrer entièrement à ce nouveau mode de vie imposé (ou dans le cas du rap, proposé) par le groupe et les codes qui le caractérisent offrent aux jeunes citadins quelque peu désorientés, désœuvrés, et souvent désabusés la possibilité de s'insérer dans une structure certes non dénuée de contraintes, mais aussi et surtout accueillante, réconfortante, propice au développement des identités individuelles et collectives. Eux qui n'endossaient pas, ou très peu de responsabilités se voient progressivement chargés de diverses tâches, de missions considérées comme importantes par la communauté en question, et se mettent ainsi à participer au projet collectif de celle-ci, sur les plans pratique et idéologique. En ville notamment, ces réseaux sont particulièrement importants, et remportent un succès croissant auprès des jeunes. C'est ce qu'analyse le sociologue sénégalais Abdou Salam Fall alors qu'il étudie « les liens religieux confrériques », qu'il considère comme des « réseaux

privilegiés d'insertion urbaine à Dakar » (2003). Ces liens se forment notamment dans le cadre de structures confrériques mourides telles que les *Dahira*⁴⁰⁹, sujet sur lequel il existe une abondante bibliographie (Fall, 2003 ; Coulon, 2003 ; Audrain, 2002, 2004 ; Samson, 2005 ; Piga, 2002 ; Copans, 2000 ; Villalòn, 1995).

Outre ces corrélations, qui mériteraient d'être analysées dans de futurs travaux⁴¹⁰, on trouve aisément des rappers impliqués dans des confréries soufies, aussi bien celle mouride que tidjane. En retour, celles-ci leur témoignent de l'intérêt, à l'égard de leur action mais aussi pour le potentiel qu'ils représentent ; cette attention provient d'ailleurs surtout de ceux que d'aucuns appellent les « marabouts mondains » (Audrain, 2004), jeunes marabouts très impliqués dans la vie moderne actuelle, souvent de talentueux *business men* et se distinguant par des conceptions de la religion et de sa pratique très libres, voire marginales. C'est le cas par exemple des *Baye Fall*, disciples de *Cheikh Ibrahima Fall*, lui-même ancien disciple de *Cheikh Ahmadou Bamba*, fondateur de la confrérie mouride. C'est aussi le cas des jeunes Moustarchidine que nous venons d'évoquer plus haut, des disciples de *Serigne Bethio Thioune* ou de *Serigne Modou Kara*, jeunes marabouts mourides qui sont l'incarnation même de ces « marabouts mondains ».

Cette adhésion à la vie confrérique leur confère une identité qui se juxtapose à celle de rappeur. Mais cela concerne-t-il une grande partie d'entre eux, ou bien cela reste-t-il relativement marginal ? Et s'il s'avérait qu'une forte proportion y adhère, vers quel type de confrérie se tournent-ils de préférence, et pourquoi ? C'est ce à quoi je vais désormais m'intéresser, après avoir présenté quelques exemples extraits de textes soit entièrement dédiés aux marabouts, soit qui y font référence avec une grande déférence.

⁴⁰⁹ Christian Coulon orthographe ce terme *daa'iras* ; Coulon, 2003 : 2.

⁴¹⁰ C'est en effet l'un des objectifs que je me fixe au lendemain de cette thèse.



Portrait de Cheikh Ahmadou Bamba ; quartier de « La Gueule tapée », Dakar.

Pacotille compte parmi les rappers qui se sont le plus illustrés dans ce domaine, notamment à l'occasion de la sortie de son morceau « *Yonu Jub* », dans la compilation « *Yes* ». Ce titre, qui signifie « la voie de la droiture », se définit très explicitement comme une chanson de louanges adressées aux marabouts des principales confréries soufies du Sénégal. Dès lors, il se démarque de la tendance générale, en prenant le parti de vanter les mérites de chacun des *serigne* du pays, et en prodiguant le conseil de suivre leur exemple, ainsi que de les chérir. Habituellement, le registre des louanges est réservé aux griots, et plus récemment aux artistes de *mbalax*. C'est pourquoi cette implication spirituelle inopinée a pu paraître surprenante aux yeux de la communauté sénégalaise.

Les noms de marabouts évoqués sont très nombreux, à tel point que les couplets prennent souvent l'allure d'une longue énumération, qui semble être destinée à n'oublier personne, ou du moins qui tend à une relative exhaustivité :

*« (...) Parce que la parole de Dieu est unique
Tout ce que Serigne Touba t'ordonne et qui te préserve du Châtiment,
Baye Niasse et Mustapha Djamil t'ordonnent la même chose.
Avant que tu ne saches que Dieu peut doter de dons spirituels, fais des
recherches sur Baye Laye, ou bien tu pars jusqu'à Kaolack, va faire un*

tour à Médina Baay, ou bien tu écoutes la voix du vénéré Serigne Abdou, donc tout ce qui a à voir avec les tarixas, si tu ne maîtrises pas, n'en parle pas.

Comme j'aime Mame Cheikh Mbaye pour les miracles qu'il a accompli

Moi j'aime Mame Cheikh Mbaye

A travers Baye Djeli et Baye Sam

Quiconque contredit la voie de Serigne Touba n'ira pas loin

Demande à ceux qui ont essayé de mettre du sel

Ils ont fini par manquer de saveur

Serigne Modou Kara,

Quiconque le blasphème perdra son honneur

Je suis son griot, c'est moi qui le dis,

Il n'est jamais trop tard pour répondre. »

Pacotille, « *Yonu Jub* », compilation « Yes ».

Des marabouts très divers sont ainsi réunis, appartenant aussi bien à la confrérie des *Mourides* que celle des *Tidjanes*, des *Niassen* ou encore des *Layennes*. En ce qui concerne la confrérie mouride, les principaux chefs religieux sont cités : le fondateur Serigne Touba, son disciple et serigne des *Baye Fall*, Cheikh Ibrahima Fall, mais aussi Mame Cheikh Baye, Baye Djeli et Baye Sam ; plus étonnant, on trouve également le jeune marabout Serigne Modou Kara, pourtant virulemment critiqué par les rappeurs ; on trouve également Serigne Abdou Madiana et Cheikh Abdoul Karim. Quant aux autres confréries, *Pacotille* cite Baye Laye, Mustapha Djamil mais également Baye Niase, fondateur de la branche tidjane des Niassen de Kaolack.

Mais lorsque son titre « *Yonu Jub* » (La voie de la droiture) fut diffusé pour la première fois sur les ondes, il provoqua immédiatement les réactions du public. Il faut reconnaître que le style et les registres auxquels il avait eu recours auparavant ne laissaient en rien deviner qu'il écrirait un texte d'une telle teneur, et les auditeurs furent vivement étonnés : tandis que certains s'enthousiasmèrent pour ce soudain revirement, d'autres au contraire s'indignèrent contre cet engagement qu'ils jugeaient déplacé. Keyti témoigna de ce moment lorsqu'il me raconta que :

« Il était à la radio, des gens ont appelé pour lui dire « ouais, nous on est mouride mais c'est pas le message qu'on attend de toi ». C'est pas le message qu'on attend des rappeurs, qu'ils fassent les louanges des marabouts. Donc on se rend compte que, même le public qui est mouride

*n'attend pas ça de sa part, il s'attend à ce qu'on parle d'autre chose de plus intéressant pour eux. Finalement. De plus social pour eux. »*⁴¹¹

En réalité, le public rap, qui peut se trouver écouter par ailleurs du *mbalax* ou d'autres formes de musique, est accoutumé au fait que cette musique délivre un message différent des autres, et se préserve de tout prosélytisme. Dans la deuxième partie, nous avons observé la guerre que livrent certains rappeurs au *mbalax*, en le taxant de musique dénuée de sens, stérile et vénale. Certes, Pacotille se défend d'une éventuelle attaque en déclarant que ses louanges n'attendent aucune récompense, qu'elles sont purement désintéressées, contrairement à ce qui est reproché aux artistes de *mbalax* :

*« Je n'attends pas un disque d'Or de cette chanson
Mais c'est un remerciement dédié à Serigne Cheikh Fall Bayup Goor
Akassa Cheikh Abdoul Karim
Parce que si ce n'était ton grand-père
Je n'aurais pas le courage de placer mes rimes. »*

Par ailleurs, s'il est notoire que certains rappeurs s'investissent dans ce type de mouvements confrériques, j'ai surtout constaté sur le terrain un fort désir d'émancipation de leur part, la volonté de ne s'en remettre qu'à Dieu en évitant les intermédiaires que sont en l'occurrence les marabouts. La confrérie mouride accorde précisément une importance particulière à la médiation du marabout ou de l'imam dans la communion qui doit s'établir entre l'adepte et Dieu ; en effet, la *tariqa* mouride considère que le commun des mortels, le non-initié n'est pas en mesure de pratiquer sa religion seul, sans guide, et qu'il est par conséquent nécessaire de s'en remettre à un homme de foi qui garantisse l'accès à Dieu. Cette conception traditionnelle, qui prône la confiance et la soumission⁴¹² (*jebelu*), tend à être rejetée par les jeunes revendiquant une certaine indépendance d'esprit. Or, les rappeurs font, comme nous l'avons constaté maintes fois tout au long de cette thèse, très souvent partie de cette avant-garde à l'esprit critique singulièrement aiguisé. Dans un contexte où la plupart des Sénégalais n'oseraient émettre un avis défavorable sur un quelconque

⁴¹¹ Entretien avec KT du 02 Avril 2002, p.3

⁴¹² Le *jebelu* se réalise lors d'une cérémonie, pendant laquelle le fidèle prononce « *Aslamtu nafsi* », « je t'appartiens dans la vie et la mort ». Christian Coulon remarque que « cette cérémonie particulière (...) n'est pas sans rappeler l'hommage féodal », et ajoute que « selon l'idéologie maraboutique, le disciple doit obéissance à son marabout dans le domaine de la vie religieuse, mais aussi bien au-delà », et il évoque alors le *ndigèl* électoral (Coulon, 2003 : 1-2).

marabout, de peur de lui manquer de respect⁴¹³, plusieurs groupes de rap vont jusqu'à dénoncer ouvertement certains d'entre eux dans leurs textes, à leur risques et périls. Les *BMG 44*, dans leur album « *J. Hardcore* », ont indexé les marabouts ayant émis un *ndigèl* lors des élections de 2000, notamment ceux ayant choisi le PS et qui ont intimé l'ordre à leurs *taalibe* de voter pour Abdou Diouf.

*« Je ne laisserai pas tranquille ces marabouts corrompus
Entraînant leurs disciples ignares sur ton chemin » (...)
« 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. »*

(*BMG 44*, « *Def ci yaw* »).

Dans ce passage, les marabouts sont condamnés pour leur opportunisme et leur matérialisme, que trahit leur absence de neutralité, mais il est important de remarquer que les adeptes sont aussi insultés à cause de leur crédulité et de leur soumission aveugle (« *leurs disciples ignares* »).

Les rappers entretiennent ainsi un rapport ambivalent avec les confréries. Ils n'excluent pas d'en faire partie, ils partagent même certains de leurs modes de pensée et de fonctionnement, mais ils revendiquent la préservation de leur indépendance et de leur individualité propre. En effet, d'une part, le mouvement rap revêt des caractéristiques communes aux groupes confrériques qui, « *outre leur profil très urbain (...) sont surtout composés de jeunes (hommes et femmes) et jouent la carte des 'cadets sociaux' dans le champ religieux, ce qui implique (...) un souci d'être présent dans tous les secteurs de la vie sociale* », ce qui conduit Christian Coulon à conclure qu'ils « *sont bien l'expression d'une nouvelle culture urbaine* » (Coulon, 2003 : 4). D'autre part, les rappers se démarquent de ces groupes, par trop formels et contraignants, et s'inscrivent encore une fois dans une *liminarité* qui se montre garante de leur liberté.

Pourtant, si dans le milieu rap, on peut observer des appartenances à chacune des confréries existantes, il en est une qui semble posséder un grand pouvoir d'attraction sur eux, et qui se pourrait réconcilier cette double tentation d'allégeance et

⁴¹³ Même si Cruise O'Brien affirme à raison que le *ndigèl* des marabouts est aujourd'hui contesté, de moins en moins respecté lors des suffrages (Cruise O'Brien, 1992 ; Coulon, 2003).

d'indépendance : il s'agit de la branche Niassen des Tijanes, créée par Ibrahima Niasse en 1930, sous le nom de 'Congrégation de la grâce tijane' ou *Jama'at al-Fayda*. Fils de Abdoulaye Niasse, personnalité religieuse appartenant à la *Tijaniyya*, Ibrahima Niasse se révèle être une « figure de la dissidence », ce à plusieurs titres : tout d'abord, la création même de sa congrégation résulte d'une scission avec la branche tijane qu'incarnait Muhammad Niasse, son frère aîné qui, de part son statut de « *taw bu goor* » (fils aîné), était le descendant légitime d'Abdoulaye Niasse. Ensuite, son charisme et son autorité lui ont non seulement permis d'afficher son hostilité à l'égard du pouvoir colonial, puis de Léopold Sédar Senghor, mais aussi d'assurer un rayonnement international à sa communauté (Piga, 2006 : 271) : ses nombreux voyages et ses relations dans le monde entier ont fait de lui l'un des personnages religieux sénégalais les plus respectés à l'extérieur du pays. En outre, son panafricanisme et son pacifisme le rendent éminemment sympathique aux yeux des rappers. Enfin, et c'est peut-être là le point essentiel, Ibrahima Niasse a inspiré un esprit nouveau dans l'appréhension et la pratique de l'islam : il se dit être le dépositaire de « *as-shafa'a* », dogme niassène « qui réserve aux seuls disciples niassènes le privilège de l'intercession du Prophète en leur faveur exclusive au terrible Jour du Jugement Universel » (Piga, 2006 : 270) ; mais il jouit également de la *fayda*, l'émanation de la Lumière divine, l'infusion de la grâce de Dieu. Le changement d'acception de la foi musulmane qui en résulte est l'un des principaux arguments invoqués par les rappers pour expliquer leur prédilection : « (...) Ibrahim Niasse ébauche les piliers d'une doctrine qui autorise la diffusion de la *fayda* même auprès des masses illettrées des disciples. C'est un aspect novateur et profondément démocratique de la doctrine niassène qui est en outre caractérisée par le concept de *tarbiya*, à savoir l'initiation ésotérique, elle aussi, (...) réservée non seulement à une élite restreinte mais, sans discrimination aucune, à tous les fidèles » (Piga, 2006 : 271). La *tarbiya* remplace donc la *khalwa*, longue retraite spirituelle dans la solitude qu'exigeait le dogme tijane, et réservée à une faible partie de la population.

Ainsi, là où les mourides imposent un intermédiaire entre Dieu et les fidèles, et les tijanes une longue initiation quelque peu élitiste, les Niassènes donnent à tous la possibilité d'accéder à Dieu, sans restriction d'âge, de classe ou d'instruction. Lors d'un entretien avec les membres de *Daara J.*, qui adhèrent à cette confrérie, je leur demande ce qui les a conduits à choisir cette *tariqa* plutôt qu'une autre ; *Fadda Freddy* me répond alors :

« Ben ouais, ce qu'on a pu remarquer, c'est qu'il y a une initiation à la connaissance de Dieu, qui est la connaissance suprême, et donc, c'est à dire la connaissance de l'unicité, et donc qui parle d'unicité parle de Dieu lui-même, donc après toutes les barrières tombent par terre quoi, toutes les barrières tombent : c'est à dire y'a plus de barrières entre Jésus et les autres prophètes, y'a plus de barrières entre toi et Jésus, entre toi et moi, entre moi et ... et cette unicité-là c'est... »

(Daara J., 2002 : 21).

Et lorsque je lui demande si seule cette confrérie procure cette ouverture d'esprit, il retrouve un discours idéologique élitiste :

« Oui. C'est la confrérie qui justement détient le secret quoi. Justement, c'est important pour un jeune... surtout pour un jeune quoi (...) ».

Pour m'expliquer en quoi consiste selon lui l'originalité du dogme niassène, *Ndongo J.* utilise une métaphore :

« Y'a deux stades quoi : Y'a le mil qui n'est pas pilé, le mil qui n'a pas été travaillé ; y'a le mil qu'on peut avaler. C'est à dire qu'il y a un repas qui n'est pas préparé, et un repas qui est bien préparé et qu'on peut bouffer direct quoi. Et les confréries ou l'islam, c'est comme ça quoi. Nous avec des gens comme Cheikh Ibrahima Niassa, ou on peut même citer d'autres confréries quoi, y'a des gens qui ont amené l'islam à un autre stade » (Daara J., 2002 : 22).

La plupart des rappers adhérant à la confrérie niassène que j'ai pu interroger m'ont expliqué qu'il existait une nette différence entre la façon dont les Niassènes considéraient la relation à Dieu et celle des Mourides ou des Tidjanes, en déclarant invariablement que seuls ces premiers permettent véritablement un accès direct à Dieu. En effet, il existe des rivalités de toutes sortes entre confréries, s'appuyant sur des arguments de l'ordre de la pratique religieuse. Adriana Piga (2002) évoque elle aussi les dissensions qui peuvent exister, comme par exemple la « rivalité historique entre Tidjanes et Mourides » (2002 : 216) :

« Les accusations d'hérésie et d'activités illicites portées contre les Mourides fusent avec une violence inhabituelle, tandis que, parallèlement, la littérature tidjane exalte le portrait du digne et fidèle disciple tidjane, pieux et dédié aux sciences religieuses. (...) Les Tidjanes

accusent avec dérision les Mourides d'avoir trahi le vrai message d'Ahmadou Bamba et les taxent d'hétérodoxie au nom du scandale que sont à leurs yeux les Baye Fall » (Piga, 2002 : 217).

Or, le conflit se porte notamment sur l'accès à Dieu : « *du point de vue doctrinaire* », dit-elle, « *la différence entre les deux groupes paraît insurmontable* ». En effet, « *les Tidjanes ne considèrent absolument pas comme nécessaire la présence d'un intermédiaire entre le fidèle et Dieu, présence qui est considérée comme fondamentale dans la conception mouride* ». En outre, les tensions se cristallisent d'autant plus lorsqu'il s'agit d'un contexte urbain tel que celui de Dakar.

Par contre, Khadim Mbacké, islamologue à l'IFAN, dément l'idée d'une plus grande réserve des tidjanes que des mourides en ce qui concerne le culte de la personnalité:

« (...) Parce que chez les Niassènes, vraiment, le... Cheikh Ibrahima Niassé est le meilleur Khalife du fondateur, de Tidjane Sy. Et ses idées sont comme elles sont créées. C'est à dire qu'on ne peut pas les remettre en cause. C'est aussi vrai pour les mourides, par rapport à Cheikh Ahmadou Bamba, mais ces gens-là, ils ont mieux endoctriné, (les Niassènes), que les mourides ».

Lorsque j'entends « endoctriner », j'associe immédiatement ce terme à celui d'« aliénation », avant de m'apercevoir que nous ne lui donnons pas exactement le même sens, son interprétation étant certainement beaucoup moins péjorative que la mienne :

« Aliénant, je ne dirais pas aliénant mais de toute façon, ils ont une interprétation très souple des enseignements de la Tidjanyya, et il y a même des innovations. Ils ont leurs « Fayiva » là, que je ne suis pas sûr de pouvoir expliquer mais en tout cas, c'est une idée selon laquelle le Cheikh, le fondateur de la tariqa Niassène, avait un grade qui lui permettait de recevoir des connaissances gnostiques, au même titre que les grands mystiques, comme Ibn Arabi et les autres. Alors, ça, par exemple, les autres chefs n'ont pas cette prétention. C'est à dire que le Cheikh, selon ses taalibe, avait des connaissances qui ne passaient pas par les livres, des connaissances non livresques, des connaissances gnostiques. Alors ça, si cette prétention existe chez les autres Cheikh sénégalais, ils ne l'ont pas formulé de façon... vraiment... claire. Alors que ces gens là, ils insistent vraiment sur ça, sur cet aspect là. Donc disons que ces taalibe, les taalibe de Baye Niassé lui donnent un statut plus important que celui donné par les autres taalibe, mourides ou Tidjanes, à leur chef ».

(Entretien avec Khadim Mbacké, 7-8).

Notons que les rappeurs contestent tous cette assertion, et ne perçoivent pas véritablement de culte du marabout. Si je me suis consacrée assez longuement au sujet des Niassènes, c'est qu'une forte proportion des rappeurs dakarois y adhèrent, et cet engouement est d'autant plus significatif que les fidèles d'Ibrahima Niasse ne représentent en revanche qu'une toute petite partie des musulmans au Sénégal. Ainsi, il existe non seulement une attirance évidente pour la spiritualité d'obédience niassène de la part des rappeurs, mais aussi désormais un phénomène d'entraînement non négligeable à l'intérieur du mouvement rap : certains rappeurs se montrent certes plus prosélytes que d'autres, comme *Daddy Bibson* par exemple, mais l'intensité avec laquelle les débats sur la foi sont menés lors de soirées « entre amis » contribue très activement à la propagation de cette mouvance au sein de ce réseau de connaissances élargi que constitue le mouvement rap.

3-3-2-2 Le rappeur, une figure prophétique ?

Le rappeur remplit de nombreux rôles à la fois : chroniqueur de la société (en cela il pourrait s'apparenter au journaliste, tout en restant avant tout un artiste qui « met en scène » la réalité et donne sa vision personnelle des choses), amuseur, critique et militant selon les moments et les enjeux. Son regard est par définition subjectif, mais souvent teinté d'un certain désir d'objectivation. Car si les rappeurs se démarquent des politiciens et des chefs religieux par leur refus d'énoncer un discours dogmatique, il n'en existe pas moins chez eux une prétention à dire la « Vérité », à énoncer une vérité qu'ils admettent comme personnelle mais sont tentés de faire partager aux autres par l'effet de leur charisme. Ici intervient une connotation proche du religieux, par laquelle on prétend être porteur d'une vérité valable pour tous, que l'on met en scène : “*Eye Witness*“ (témoin oculaire) chez les *Wa Gèble*; « *Yonentu rap bi* » (les Prophètes du rap) chez les *Yatfu* ; le groupe « *Leer gui* » (lumière divine) ou « *Bis Bi* » (le Jour, au sens spirituel du terme)

« Dans le texte de « J-Hardcore », Omar disait qu'il comparait le rappeur à un chef spirituel, à un serigne qui, dans la Daara, était en train d'enseigner aux Talibés, en train de véhiculer des messages, de leur donner la lumière, de les éveiller, de leur donner la foi... Toi, tu dis

*justement que ton discours il est axé sur, ben, le fait de donner la foi aux gens »*⁴¹⁴.

Un texte de *Baye Sene* est très explicite sur le sujet, et traduit son engagement croissant au sein de la confrérie mouride, selon ce que j'ai pu observer pendant ma présence sur le terrain et ce qui m'a été rapporté ultérieurement. Il se démarque de ce qu'il avait pu écrire auparavant aux côtés de *Bourba Djolof* alors qu'il était toujours membre de *Sen Kumpë*. Car si les préoccupations spirituelles sont prégnantes chez l'un et l'autre de ces deux rappers, ils affichaient auparavant une plus grande distance, ou tout au moins retenue en ce qui concerne l'expression de la foi dans leurs textes. Le titre trahit une grande véhémence, voire une certaine agressivité, si l'on se réfère au terme de *djihad* et au contenu des couplets qui suivent : « *Djihad verbal* » est en quelque sorte une déclaration selon laquelle le discours rap est mis au service d'un prosélytisme religieux.

Dans ce texte, plusieurs degrés se superposent : le premier est l'affirmation du rôle qu'ont à jouer les rappers pour répandre la parole de Mohammed et par conséquent de l'islam. *Baye Sene* attribue une fonction *de porte-parole* aux rappers lorsque, au cours du deuxième couplet, il déclare : « (...) *on représente la voix de ceux qui n'ont pas le privilège d'être écoutés* », mais contrairement à cette revendication générale et coutumière dans le rap dakarais, il la transpose cette fois-ci dans le contexte particulier de la foi islamique.

*« Le contenu de nos pensées te plonge dans l'atmosphère de la résurrection.
L'univers de nos vers te mène vers la bonne direction.
On se prend pas pour des apôtres,
Mais on prend le relais du djihad de Mohammed,
Amadou Bamba et tant d'autres,
On ira jusqu'au bout
On sera toujours là pour faire sauter les tabous
Derrière le mic mon crew défend
L'honneur du Coran,
Anéantit les représentants de Satan. »*
« *Djihad Verbal* », Baye Sene/Gaston.

Il justifie la nécessité de ce prosélytisme par l'anomie sociale qui règne dans le monde, et qu'il interprète comme étant l'œuvre de Satan :

⁴¹⁴ Entretien avec Simon en Octobre 2000. C'est Omar des Wa BMG 44 qui est cité ici.

*« Lucifer sourit
Ce sont les rêves du Démon que le monde d'aujourd'hui nourrit », et :
« Pour obtenir le pouvoir
Satan nous fait croire
Que le paradis se trouve sur terre »*

Ce marasme est donc imputé au Diable, mais il engage toutefois la responsabilité des Hommes sur Terre qui choisissent suivre son exemple plutôt que de résister au *Mal* :

*« (...) Mais l'humanité
Préfère courir derrière ce Paradis fictif créé par Satan »...
Et :
« On se dirige vers l'Enfer
C'est le monde en verlan, que faire ?
Avant de naître, t'avais signé un pacte avec l'éternel
Tu l'as pas respecté, traître ! Et tu espères trouver le bout du tunnel.
L'homme crache sur son devoir »*

Ensuite, sur un second plan, le prêche se transforme en imprécation adressée aux hommes infidèles :

*« L'explosion du World Trade Center n'est qu'un lancement
Le film va bientôt arriver y'aura pas de pansements
César va prendre ce qui lui appartient ».*

Or, ces menaces sont assez inhabituelles dans la bouche d'un rappeur, surtout si l'on considère la référence explicite au terrorisme islamiste. Le 11 Septembre 2001, je me trouvais précisément à Thiaroye, dans la banlieue de Dakar évoquée auparavant. Et les semaines qui suivirent firent place à l'indignation de la plupart des gens avec qui j'abordais le sujet, souvent à leur initiative. Le plus grand nombre d'entre eux déplorait la violence extrême de ces actes, l'image de l'Islam qui en était donnée à travers le monde, violant leur propre perception de la religion. Le Sénégal est peu connu pour l'excès de ses pratiques religieuses, mais plutôt, à part quelques exceptions, pour leur tolérance et leur relative mansuétude⁴¹⁵. C'est pourquoi la teneur de ce texte m'a paru atypique, et m'a amené à

⁴¹⁵ Il faut cependant remarquer que lors de mon séjour suivant, je fus surprise de constater que des autocollants à l'effigie de Ben Laden avaient été collés sur les pare-brises des taxis, les enseignes de certaines boutiques. Mais dans le discours des Dakarais avec qui je m'entretins par la suite, je ne perçus pas de radicalisation particulière dans leur interprétation de l'Islam. Par contre, je crus comprendre qu'il s'agissait

interroger *Baye Sene* à ce sujet. A travers ses propos, je sentis que son implication croissante dans la confrérie mouride avait sensiblement changé son appréhension de l'islam, ainsi que la façon dont celui-ci devait être pratiqué dans le contexte de la société sénégalaise. Ses positions sur la morale notamment s'étaient radicalisées, ce que nous avons eu l'occasion d'observer au sujet de sa perception des rapports hommes-femmes dans le texte qu'il a écrit avec Aladji/Boub's, « *Xolu Clando* ». Lorsque je l'ai connu, il avait au contraire tendance à « s'amuser » avec les filles, à ne pas respecter de règles très strictes, à tous points de vue ; mais un changement s'est opéré en lui depuis son adhésion au mouridisme. Par ailleurs, le caractère de *Baye Sene* pourrait être qualifié d'excessif, d'impatient et de véhément. C'est un jeune homme dynamique et nerveux, souvent préoccupé et facile à s'emporter. Il s'enflamme volontiers, quel que soit le débat auquel il participe, et la question de l'islam lui tient particulièrement à cœur depuis les temps où nous avons commencé à nous côtoyer. Sa personnalité peut donc peut-être expliquer partiellement la radicalité de ses propos, sans négliger l'effet d'emphase souvent utilisé dans les textes de rap, assurément dans le but de mieux toucher les esprits, de galvaniser le public lors des concerts.

La thématique de la rédemption est du reste fréquemment abordée dans les textes de rap, certains rappeurs citant leur propre exemple pour inciter les autres jeunes à faire de même ; plusieurs d'entre eux prétendent avoir été ramenés dans le *droit chemin* grâce à la religion, alors qu'ils s'en étaient égarés.

Lors de mon entretien avec *Keyti*, exclusivement consacré au thème de l'islam, celui-ci me proposa une tentative d'explication quant à l'engagement d'un grand nombre de rappeurs dans la confrérie Niassen : selon lui, il existe un réel conflit intérieur chez certains d'entre eux qui adoptent un mode de vie relativement libre, s'adonnent à la musique, tout en étant issus d'une culture musulmane qui impose des préceptes stricts. Souvent, les rappeurs vivent encore chez leurs parents, ou sont en étroite relation avec eux, et leur regard réprobateur devant le comportement de leurs fils suscite un sentiment de culpabilité plus ou moins douloureux chez ces derniers. Il est donc nécessaire pour eux d'adopter une voie médiane, qui ait la faculté de réconcilier ses deux versants de leur vie de jeunes hommes. La voie inspirée par *Baye Niasse* en est une semble-t-il. Il en existe bien

d'avantage d'un sentiment de revanche à l'égard d'un Occident oppresseur et impérialiste, d'une mise en garde davantage d'ordre politique et économique que religieux.

d'autres, que nous avons eu l'occasion d'aborder précédemment, au sujet du rapport entre les rappers et les principales confréries soufies du Sénégal.

D'autre part, il existe une seconde version de la dimension prophétique des rappers, plus éloignée du champ religieux celle-ci, qui aurait davantage trait au charisme et à l'aura qui se dégage de leurs discours ou de leur activité performative. Cette dimension, qui rappelle l'analyse que fait Max Weber de « l'autorité charismatique », est très fortement présente dans le lien qu'entretiennent les rappers avec leur public, même si celle-ci se traduit ici davantage par des influences que par l'accession à une position officielle de pouvoir. Bon nombre d'entre eux en sont d'ailleurs conscients, et se sentent partagés en la satisfaction personnelle que génère cette autorité, et l'idée d'une lourde responsabilité. Lorsque je fais part de cette interprétation à *Simon*, et que je lui demande si le rappeur peut être comparé à un guide spirituel, il me répond :

« (...) Je me dis que guide spirituel, c'est assez lourd quoi. (...) Moi j'aimerais bien faire, bon, j'te l'ai expliqué tout à l'heure, par exemple quand je dis aux gens bon, « levez-vous », ils se lèvent quoi. Pourquoi ? On va aller faire ceci, on va aller faire cela, tu vois ? Ca c'est pas pour les contrôler ou les considérer comme des gens aliénés, mais à travers ça, je veux dire que j'aimerais, j'aimerais être entendu, quoi, tu vois ? A travers ce que je fais, être entendu, compris quoi. Et que quand je parle, on dit que bon, « c'est Simon qui parle », c'est pas n'importe qui qui parle mais c'est Simon qui parle ».

Il existe ainsi un tiraillement entre la volonté d'affirmer son ego en tant qu'artiste, et celle de préserver la proximité qui existe entre les rappers et leur public.

Chapitre 4 : Une nouvelle façon d'être au monde ; Rhizomes et branchements (épilogue)

Dans l'un de ses articles, Jean-Loup Amselle (Amselle, l'Homme, 2000) remarque que deux visions de ce qu'il appelle la globalisation⁴¹⁶ s'opposent : tandis que Benjamin Barber (1996) ou Samuel Huntington (1993) prévoient l'aggravation des conflits identitaires à l'intérieur de deux camps antagonistes que seraient d'un côté l'Occident mené par les Etats-Unis et de l'autre « le reste du monde » (et le monde islamique en particulier), d'autres au contraire envisagent l'avenir comme une généralisation de la créolisation des cultures du monde. C'est notamment la thèse que défendent des auteurs tels que James Clifford (1997), Ulf Hannerz (1992) ou encore Edouard Glissant (1997). Dans *Routes, Travel and Translation in the late Twentieth Century* (1997), l'anthropologue et écrivain James Clifford « développe ainsi l'idée selon laquelle les différentes cultures de la planète seraient sujettes à un phénomène de mobilité généralisée (*traveling cultures*) donnant aux sociétés contemporaines des contours essentiellement diasporiques » (Amselle, 2000 : 208). A ce sujet, il cite également l'ouvrage de Paul Gilroy, *The Black Atlantic* (1993).

Mais si cette seconde vision nous semble de loin plus intéressante d'un point de vue anthropologique mais aussi heuristique, Jean-Loup Amselle nous met en garde contre le revers de cette perception du monde, car, nous dit-il, aussi bien Edouard Glissant que Gilles Deleuze et Félix Guattari opposent aux cultures créolisées d'autres qu'ils qualifient d'*ataviques*, « c'est-à-dire celles qui se développent dans le cadre d'une nation statocentrée comme la France (Pierre Nora) ou celles qui se définissent en référence à un ancêtre commun, réel ou mythique, comme de nombreuses sociétés primitives, par exemple » (Amselle, 2000 : 209). Ceci fait ainsi de l'Afrique un continent rassemblant des cultures *ataviques* qui excluent les phénomènes de mélange et de créolisation, ce que nous ne pouvons que réfuter. Jean-Loup Amselle défend précisément l'idée contraire dans « *Branchements* » (2001), et je me rallie à cet avis. Non seulement les cultures africaines sont mues par des dynamiques internes et externes (Balandier), mais cela n'est en aucun cas un phénomène nouveau. Bien au contraire, l'Histoire de l'Afrique met en lumière

⁴¹⁶ en choisissant ce néo-logisme qui n'est autre que la traduction du terme anglais « globalization », qu'il préfère ici celui français de « mondialisation ».

l'intensité avec laquelle celle-ci est traversée depuis des siècles par des phénomènes migratoires, une interpénétration des cultures africaines générée par des échanges incessants, et le fait que l'intensification de la créolisation soit inscrite davantage dans la continuité que dans la rupture avec les tendances passées.

C'est d'ailleurs en vertu de cette idée que Jean-Loup Amselle en vient à se méfier des conceptions de créolisation et d'hybridation (selon une expression empruntée à la botanique), puisqu'elles présupposent qu'il existerait au départ des sociétés « pures » de toute influence extérieure. Ce qui n'est évidemment pas le cas ; « il faut postuler au contraire que toute société est métisse et donc que le métissage est le produit d'entité déjà mêlées, renvoyant à l'infini l'idée d'une pureté originare » (Amselle, 2000 : 210). De la même façon qu'il est urgent de rompre avec le postulat du « terrain clos » (*fieldwork*), c'est-à-dire d'un espace délimité et figé (ou synchronique) dans lequel l'anthropologue pourrait réaliser ses recherches selon la méthode de l'observation participante⁴¹⁷.

Mais revenons-en aux rappers, et à leur perception de cette « créolisation ». Dans un entretien que j'ai réalisé avec les *Daara J.* lors de l'un de leurs séjours à Paris en 2002, Fadda Freddy m'a expliqué qu'il percevait le jeune Sénégalais comme un Africain particulièrement perméable aux influences extérieures. Celui-ci se tient au courant de toutes les modes occidentales, ou autres, et il s'en imprègne : en évoquant son vécu personnel, il pense parler du jeune Dakarois en général :

« Ouais, en fait, moi je pense que les influences qu'on a eu à subir, moi au début c'était l'Afrique du Sud, avec des groupes comme Savuka, Juluka, des groupes comme... après j'ai découvert Fela, euh... après j'ai découvert... Donc les Sénégalais souvent ils sont très réceptifs, tu vois souvent... à Pikine par exemple, y'en a certains dans certaines rues, y'a des gens ils parlent hindous carrément quoi. Dans la rue d'Amadou Badiane comme on dit (il rit), on a fait même une blague, ils sont tous ancrés dans la civilisation hindoue quoi (...) tu vois, ils connaissent les traditions et tout quoi... je pense que ça, c'est bien une attitude sénégalaise quoi, d'être très réceptif, et de se laisser influencer, (...) »,

avant de finir en déclarant :

⁴¹⁷ C'est le modèle répandu par le fonctionnaliste Bronislaw Malinowski et qui s'est pérennisé jusqu'à la période récente.

« Je pense que ce que l'on incarne, c'est un peu l'exemple typique de ... du sénégalais d'aujourd'hui. Yes »⁴¹⁸.

Ici, le « on » pourrait aussi bien représenter son groupe de rap que la communauté des rappeurs toute entière. En effet, nous l'avons vu, les rappeurs tissent un réseau à la fois réel, à travers leurs déplacements croissants, et symbolique, en se réclamant d'une culture fonctionnant d'une manière comparable au rhizome de Deleuze : en effet, l'image du rhizome s'oppose à celle de l'arbre (cette réflexion est présente dans « Mille Plateaux »), en cela qu'il nie toute idée de racines, d'origine. « L'origine, elle-même affectée par la différence et le multiple, perd son caractère d'a priori englobant » explique François Zourabichvili, qui commente ainsi Deleuze : « *Le rhizome dit à la fois : pas de point d'origine ou de principe premier commandant à toute la pensée ; pas d'avancée significative qui ne se fasse donc par bifurcation, rencontre imprévisible, réévaluation de l'ensemble depuis un angle inédit (...)* » (Zourabichvili, 2003 : 72⁴¹⁹). Ainsi, la culture hip-hop est en recherche constante de racines, d'influences, de références, mais la source n'est pas « Une », elle est au contraire multiple, impossible à circonscrire dans l'espace ou le temps. Et si ce phénomène est présent chez tous les représentants de la culture hip-hop à travers le monde, il semble qu'elle soit d'autant plus exacerbée chez les rappeurs sénégalais, comme nous avons pu l'observer tout au long de cette troisième partie.

Or, depuis quelque temps, même si le phénomène n'est pas nouveau, les médias traitent abondamment la question des jeunes Africains s'embarquant sur des pirogues dans l'espoir d'atteindre les côtes espagnoles, celles des Iles Canaries notamment. La fougue extraordinaire dont ils font preuve, qui n'a d'égal que leur désespoir, impressionne les citoyens occidentaux qui daignent alors s'en émouvoir. Or, au Sénégal, Awadi témoigne d'une grande détermination sur le sujet, encourageant avec véhémence ses concitoyens à rester au pays. Invité à l'émission « Ripostes » (France 5) en Septembre 2006, il défendait l'idée selon laquelle l'avenir du Sénégal ne pouvait se construire qu'à la condition que les jeunes Sénégalais renoncent à quitter massivement leur terre natale. Déjà en 2005, il déclarait déjà à Eric Tandy :

⁴¹⁸ Entretien Daara J du 03/11.02., p.4.

⁴¹⁹ *Le vocabulaire de Deleuze*, François Zourabichvili, Ellipses, 2003.

« On peut très bien vivre là où on est, mais à condition de se battre vraiment et tout le temps. Je ne peux donc pas être solidaire de ceux qui se battent très bêtement pour être balayeur de rue en France alors qu'ils ont toujours laissé pourrir les ordures devant chez eux. Il vaut quand même mieux construire sa maison au Sénégal plutôt que de mourir brûlé dans un hôtel insalubre en banlieue parisienne ».

Pour quelque peu excessive que puisse paraître cette remarque, elle reflète bel et bien une réalité souvent occultée par les Sénégalais et leurs voisins africains. Le rêve d'un El Dorado américain ou européen est profondément ancré dans les esprits, parfois alimenté par le discours de leurs proches qui reviennent de l'étranger et qui, n'osant faire part de leur désarroi, déguisent la réalité en l'enjolivant.

Toutefois, et c'est ce point qui nous intéresse en premier lieu, quelle est en réalité la légitimité de Didier Awadi pour tenir ce discours ? En effet, Awadi, issu de la classe moyenne, et éminent représentant du rap sénégalais, ne se trouve pas dans une situation comparable à celle de ses compatriotes dont il déplore le choix. S'il n'a pas toujours vécu dans l'opulence, ce rappeur a en revanche toujours connu un confort de vie relatif, eu accès à l'école jusqu'au niveau supérieur, et a pu construire sa vie autrement que dans l'urgence. Aujourd'hui, il voyage librement à travers le monde, dans le cadre de son activité professionnelle. Ainsi, ce sujet pose la question de la légitimité actuelle des rappeurs dans le débat public. Le succès que remporte la musique rap au Sénégal, à l'intérieur mais aussi désormais à l'extérieur du pays offre aux rappeurs⁴²⁰ des opportunités nouvelles, qui les éloignent de façon croissante du reste de la jeunesse locale. Le rap sénégalais s'exporte, comme en témoigne l'exemple de Daara J. et de leur album *Boomerang*, produit par une major établie en France, BMG. A cet effet, ils ont fait appel à des artistes d'horizons très différents, dans le cadre de *featurings* : ainsi, on peut entendre sur cet album la voix de la malienne Rokia Traoré, du rappeur franco-sénégalais Diziz la peste, de la chanteuse soul China (fille de Dee Dee Bridgewater) ou de Sergent Garcia, musicien français qui s'adonne aux musiques latines. Cette ouverture sur le monde est très enviable aux yeux des jeunes restés au pays, en attente d'un visa pour tenter leur chance à l'étranger. Les rappeurs ne partageraient-ils donc plus une condition commune avec les autres jeunes, anciens « compagnons de misère » ?

⁴²⁰ Certes, il ne s'agit pas de tous les rappeurs ; mais un grand nombre de ceux qui persistent dans cette voie trouvent désormais le moyen d'en vivre et de se propulser à l'étranger.

« Des êtres » (Exilés), Simon, 2005.

*Des êtres en quête d'une vie meilleure quittent leur terre
Mère, père, frères, sœurs, amis, famille, enfants,
« Vénérés » envers une vie droguée par l'abîme
Rétine shootée par la réussite de leur team*

*Êtres en quête d'une vie pleine de sourire
Êtres aciers à la vie voulant « get » d'autres soupirs
Êtres parqués par la life malgré la rage
Leur âge est page grande mais vide de belles images*

*Êtres à l'héritage sombre placé en zone d'ombre
Êtres hécatombes que plombe l'envie de voir la tombe
Êtres tristes peu banals utopistes
Envahis par la soif de vaincre mais pessimistes.*

*Êtres dignes que les forts oppriment
Life hard carcasse sombre le regard de la déprime
Êtres en manque blindés comme un tank branque
Armés par la soif de vaincre que seule la réussite hante
REFRAIN*

*Êtres parmi le bas peuple de par la condition sociale
L'envie fine dalle obèse une guillotine de caractère bestial
Des sages de cœur au royaume des loups
Ce que beaucoup trouvent normal, son être le perçoit flou.*

*Bataille rangée entre sa culture et son intégration
Fraction multiple K.O et désorientation
Sont au menu du banquet de sa life
1 Ndanane au service de ces gosses et de sa wife*

*Nargué par la trime le système et les firmes
Babyloniennes qui le cernent et le ken (nique) avec estime
Le soldat reste ferme doublement digne
Fustige l'allure sheitanesque et la domine*

*Des milliers de millions d'entre eux courent des rues autres que les leurs
Car chez eux le visage pâle ne leur a laissé que des pleurs
Cicatrice visible à des kilomètres
La balafre du diable lui est inférieure de plusieurs mètres*

*L'homme n'est homme que si la société le voit ainsi
Parqué, il devient forcément cause de souci
Abruti, ton karcher tend le vers ta mère
Au nom de ceux à qui tu dois 400ANS et poussières.*

CONCLUSION

Ce travail de recherche s'est fixé plusieurs objectifs, et au-delà d'une description pure et simple du mouvement hip-hop dakarois, j'espère qu'il aura réussi, au moins partiellement, à répondre aux questionnements qui ont été mon moteur de départ. Le premier de ces objectifs était d'évaluer la pertinence d'une conception purement contestataire du rap sénégalais, et de le voir, en transposant les analyses produites par un grand nombre de sociologues français sur cette forme d'expression au contexte local de Dakar, comme un mouvement social à part entière. Inversement, le deuxième était de mettre à l'épreuve de l'observation ethnographique et de l'analyse théorique l'ensemble des présupposés véhiculés sur le mouvement *Bul Faale*, et sur le mouvement rap, qui, sans se confondre, restent toutefois très étroitement liés. C'est l'effort que Jean-François Havard a lui-même produit, alors qu'il établit le bilan de ses recherches sur le *Bul Faale*, et plus largement sur les rapports qu'a entretenus la jeunesse urbaine avec le politique à l'horizon de l'année 2000 (Havard, 2005). Dès lors, il me faut rappeler sommairement quelle est la teneur de ces présupposés, et la réponse que je propose tout au long de cette thèse.

Car il faut bien comprendre que si les observateurs extérieurs, et les rappers eux-mêmes auraient facilement tendance à concevoir le rap essentiellement comme un mouvement contestataire, l'Etat et la société sénégalaise ont au contraire été tentés de stigmatiser la jeunesse *bul faale* en s'appuyant sur des préjugés qui se révèlent en grande partie erronés. Tout d'abord, les jeunes Sénégalais ont été vus comme une jeunesse apathique, et peu impliquée dans le domaine du politique ou de la critique sociale. Dans la première partie, certes, je montrais qu'il existait des antécédents de mobilisation de la jeunesse dans le Sénégal post-colonial, relevant essentiellement d'organisations syndicales et associatives étudiantes, puis de mouvements culturels de type *Set/Setal* et *Bul Faale*. Mais ces exemples ne suffisaient pas à laisser présager de l'ampleur de la participation des jeunes dans les processus électoraux de l'année 2000, et plus largement de l'émergence chez eux d'une conscience collective⁴²¹, ou du renouvellement de leurs comportements au sein de la sphère

⁴²¹ Que Jean-François Havard nomme « conscience générationnelle ».

publique. Le travail de Havard a montré « *comment la forte mobilisation de la jeunesse en faveur de l'alternance en 2000 ne s'explique pas tant par la conjoncture d'une exaspération croissante à l'égard du régime en place que par la façon dont son engagement dans des processus d'individualisation, de redéfinition des identités collectives et de structuration d'une conscience générationnelle lui a permis d'approfondir son autonomie relative et sa capacité d'expression critique dans le champ politique* » (2005 : 567-68). Aussi, nous ne pouvons ni réduire le mouvement rap à la définition stricte d'un mouvement social, ni encore moins nier sa forte capacité à remettre en question les fondements sur lesquels le socialisme de Senghor puis de Diouf reposait depuis l'accession du pays à l'indépendance. Il a non seulement démontré sa volonté de prendre la parole, mais également celle de s'accomplir dans l'action, sur les plans réels et symboliques.

Un autre préjugé que je me suis employée à démonter, en m'appuyant sur les textes de rap mais aussi sur l'observation de ce milieu, est celui d'une prétendue participation au délitement des valeurs, sociales et religieuses, qui fondent la société sénégalaise. Alimenté par l'expérience du *gangsta rap* outre-Atlantique, et par l'adoption d'un langage ou de postures trop rapidement associés à une image de débauche et de violence, celui-ci laisserait entendre que le rap sénégalais ne serait qu'un vulgaire plagiat traduisant une acculturation des jeunes citadins, ainsi qu'une menace planant sur l'ordre moral établi. Or, l'ensemble de la troisième partie s'efforce de démontrer qu'il n'en est rien ; c'est précisément l'étonnement qu'a provoqué chez moi cette découverte qui m'a autant déstabilisé que stimulé. En effet, si l'on pourrait volontiers être tenté d'associer la contestation politique à un rejet des valeurs pré-établies, je me suis aperçue, non sans quelque résistance au début, que les modes de représentations sociales et symboliques du rap au Sénégal démentaient cette idée reçue. Les rappeurs, au même titre que la jeunesse qu'ils prétendent représenter, sont marginalisés sans être des marginaux, se situent dans une position que j'ai choisi de qualifier de *liminaire*, en référence à Victor Turner ; en effet, ils ne sont ni *en dehors*, ni *contre* la société, mais bien plutôt sur le *seuil* de celle-ci. Ils souhaitent au contraire y participer, s'y inscrire pleinement, en en rediscutant les modes de pensée et d'organisation. Dans un contexte où l'accès à un véritable statut au sein de la *structure* (toujours au sens turnérien) n'est plus une évidence, ils mettent en œuvre une véritable philosophie de l'action, valorisant l'effort et le travail, ainsi que des processus d'individualisation, à ne pas confondre avec un quelconque individualisme, qui leur permettent de s'émanciper et de s'affirmer en tant que sujets autonomes. Or, Havard précise qu'ici, en reprenant les termes de Michel Foucault, l'expression du « souci de soi » ne s'oppose pas au « souci des autres » (2005 : 570).

En outre, les rappers revisitent l'histoire et la tradition, en effectuant un travail de réappropriation qui leur permet de proposer une nouvelle lecture des mémoires collectives, se forgeant autour de l'idée de nation autant que de celle d'*Atlantique noir*, introduite par Gilroy. Toujours dans cette optique, ils construisent des modes de référenciation aussi bien d'ordre textuel et littéraire que musical ou performatif, qui renvoient à des imaginaires combinant *le proche* et *le lointain*, à travers une forme d'expression qui constitue autant une évasion qu'un enracinement dans le monde contemporain. Le rap devient alors le vecteur privilégié d'une parole qui leur avait été confisquée et qu'ils se réapproprient, en dépit des contraintes imposées par leurs aînés sociaux et générationnels, au nom d'une communauté invisible qu'ils désignent comme la foule silencieuse des « sans-voix ».

Ainsi, leur propos n'est pas tant de contester, que de réexaminer des valeurs qui leur sont arbitrairement imposées, de manière à leur insuffler un sens nouveau, qui soit davantage en adéquation avec leurs propres aspirations, et leur propre appréhension du temps et de l'espace, du terrestre et du spirituel. Il s'agit en fin de compte d'une revalidation de ce qui semble « aller de soi », d'un refus d'une reproduction sociale par trop mécanique, afin de redonner une vivacité nouvelle à ces « manières de dire » et ces « manières de faire » qui caractérisent la société sénégalaise.

En Afrique, les pratiques artistiques et performatives sont souvent le lieu de résistances au pouvoir, d'une mise en débat sans cesse renouvelée de l'ordre social. De nombreux auteurs, de nationalités très diverses, portent leur regard de façon croissante sur ces formes, en prenant garde à les appréhender dans leur contexte social et politique particulier. Je pourrais citer David Coplan, Kelly Askew ou Liz Gunner, mais aussi Bob White, Brian Larkin, Denis Constant Martin, ainsi qu'un nombre croissant de chercheurs africains, qui ont su prendre toute la mesure des enjeux que représente l'étude de telles pratiques dans les sociétés africaines contemporaines. Ainsi, il est intéressant de mettre cette analyse du mouvement rap sénégalais en perspective avec tout un courant de recherche qui se développe progressivement, en suscitant de nouveaux questionnements sur le social à partir de ces créativités populaires. En effet, l'évolution actuelle du rap sénégalais laisse penser qu'il n'existe pas de réel cloisonnement entre cette expression, caractérisée par sa radicalité autant d'un point de vue esthétique que discursif, et les autres expressions musicales ou performatives émergeant actuellement en Afrique. Yacouba Konate (2002) a su montrer comment une musique de danse telle que le *zouglou* peut comporter une dimension subversive, et représenter un discours original sur la société ivoirienne ; aussi bien, le rap sénégalais, après avoir connu une période radicale incarnée par le rap *hardcore*, expérimente

aujourd'hui d'autres voies musicales, mêle des influences auxquelles il n'aurait pas osé s'intéresser auparavant. En outre, on peut observer sa tendance actuelle à une certaine institutionnalisation, qui revêt divers aspects : d'une part, le mouvement rap sénégalais, fort de son succès et de son rayonnement récent à travers les continents africain ou européen notamment, dispose de moyens techniques et médiatiques très supérieurs à ce qu'il a connu dans les années quatre-vingt-dix ; d'autre part, l'autorité qu'il a gagnée auprès de la population sénégalaise permet aux rappeurs d'occuper une position d'observateurs et de commentateurs de la société, en étant écoutés bien au-delà du cadre de leur seule production musicale. *Xuman* par exemple est régulièrement invité sur les plateaux de télévision de la RTS, pour participer à des débats ; Awadi, quant à lui, occupe la place de chef de file d'une mobilisation panafricaniste et altermondialiste, est présent sur tous les fronts, bien au-delà de la tribune que constituait autrefois exclusivement la scène. L'enjeu est donc de savoir comment ce mouvement, qui se pérennise depuis une vingtaine d'années, va parvenir à préserver sa position de contre-pouvoir, alors qu'il quitte désormais son ancien statut *liminaire* pour intégrer d'une certaine façon la *structure* décrite par Turner. Celui-ci précise bien que toute *liminarité* est provisoire, interstitielle. Dans ce cas, il sera éminemment intéressant d'observer comment le mouvement rap au Sénégal va évoluer, dans un contexte en constant mouvement, traversé par de nouvelles dynamiques qui l'incitent ainsi à s'adapter, à se remodeler. La déception actuelle de la société civile à l'égard du gouvernement d'Abdoulaye Wade justifierait un regain dans la mobilisation de la jeunesse locale. Mais nul ne sait si les rappeurs, forts des nouvelles opportunités qui s'ouvrent à eux en termes de réussite et de migrations, continueront à se faire les porte-parole des « sans-voix », ou bien si leurs stratégies individuelles finiront par l'emporter sur cet ardent désir de représenter la communauté.

BIBLIOGRAPHIE

▲BELES Marc

2002 «Le terrain et le sous-terrain», in Ghasarian Christian, *De l'ethnographie à l'anthropologie reflexive. Nouveaux terrains, nouvelles pratiques, nouveaux enjeux*, Paris, Armand Colin, pp.35-43.

ADAM J-M.& BOREL M-J., CALAME C, KILANI M.

1990 *Le discours anthropologique*, Paris, Méridiens Klincksieck.

ADJAMAGBO Agnès, ANTOINE Philippe

2002 « Le Sénégal face au défi démographique », in Momar-Coumba Diop (dir.), *La société sénégalaise entre le global et le local*, Paris, Karthala, pp.511-548.

AGIER Michel

2004 *La sagesse de l'ethnologue*, Paris, Edition L'œil neuf, 106p.

2000 *Anthropologie du carnaval, La ville, la fête et l'Afrique à Bahia*, Paris, Parenthèses/IRD.

1999 *L'invention de la ville. Banlieues, townships, invasions et favelas*, Paris, Edition des Archives Contemporaines.

1997 *Anthropologues en dangers : l'engagement sur le terrain*, Paris, J-M Place, 124p.

1986 « Vers des sociétés pluriculturelles », in *Bulletin de L'Association française des Anthropologues*, n°25.

AGIER Michel, RICARD Alain (dir.)

1997 *Les arts de la rue dans les sociétés du Sud*, Paris, ORSTOM / La Tour d'Aigues, Editions de l'Aube.

AMOSSI Ruth (dir.)

1999 *Images de soi dans le discours. La construction de l'éthos*, Lausanne, Delachaux&Niestlé.

AMSELLE Jean-Loup

2001 *Branchements. Anthropologie de l'universalité des cultures*, Paris, Flammarion.

2000 « La globalisation. Grand partage ou mauvais cadrage ? », in *L'Homme*, N°156, Octobre-Décembre, p.207-226.

ANDERSON, Benedict

1996 *L'imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris, La

Découverte.

ANTOINE Philippe

1993 « L'insertion urbaine à Dakar », in *Afrique contemporaine*, N°168, Octobre-Décembre.

ANTOINE Philippe & DIOP Abdoulaye Bara

1995 *La ville à guichets fermés ? Itinéraires, réseaux et insertion urbaine* (Actes du séminaire IFAN/ORSTOM, Dakar, 1991), Dakar, IFAN, Paris, ORSTOM.

ANZIEU D., MARTIN J. Y.

1994 *La dynamique des groupes restreints*, Paris, Presses Universitaires de France (10^e édition).

APPADURAI Arjun

2005 *Après le colonialisme, les conséquences culturelles de la globalisation*, Paris, Payot.

APPIAH Kwame

1992 *In my father's house: Africa in the Philosophy of culture*, Oxford, Oxford University Press.

ARISTOTE

1996 *La poétique*, Paris, Gallimard.

ASANTE, Molefi Kete

1994 "The Afrocentric Idea" in Ronald Takaki (ed.), *From Different Shores : Perspectives on Race and Ethnicity in America* (second edition), New-York, Oxford University Press, pp. 283-287.

1988 *Afrocentricity*, Trenton N.J., Africa World Press.

ASKEW Kelly

2002 *Performing the Nation : Swahili Music and Cultural Politics in Tanzania*, Chicago, University of Chicago Press.

1988 *Afrocentricity*, Trenton, N.J., Africa World Press.

AUBERT L.

2001 *La musique de l'autre. Les nouveaux défis de l'ethnomusicologie*, Genève, Georg Editeur.

AUDRAIN Xavier

2004 « Du *Ndigël avorté* au Parti de la vérité. Evolution du rapport religion/politique à travers le parcours de Cheikh Modou Kara (1999-2004) », in *Politique africaine*, n°96, Décembre 2004.

2004 « Devenir *Baay Fall* pour être soi. Le religieux comme vecteur d'émancipation individuelle au Sénégal », in *Politique africaine*, n°94, juin 2004.

2002 *Baay Fall du temps mondial : individus modernes du Sénégal. Des dynamiques de construction de sujets individuels et d'invention d'une modernité véhiculées par*

l'originale communauté islamique des Baay Fall, mémoire de DEA d'études africaines, Paris 1, La Sorbonne.

AUGE Marc

2006 *Le métier d'anthropologue : sens et liberté*, Paris, Galilée.

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

AUZANNEAU M., BENTO M., FAYOLLE V.

2002 « De la diversité lexicale dans le rap au Gabon et au Sénégal » in *La linguistique*, 38 (1) : 69-98.

2001 « Le rap comme lieu d'expression. », in *Cahiers d'études africaines*, « Langues déliées », N°163-164.

BA Amadou Hampaté

1980 *Vie et enseignement de Tierno Bokar, Le sage de Bandiagara*, Paris, Seuil.

BAJOIT Guy, DIGNEFFE Françoise, JASPARD Jean-Marie (et al.)

2000 *Jeunesse et société : la socialisation des jeunes dans un monde en mutation*, Bruxelles, De Boeck Université.

BAKER Houston A. Jr.

1993 *Black Studies, Rap and the Academy*, Chicago, University of Chicago Press.

BAKHTINE Mikhaïl

1970 *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-âge et sous la renaissance*, Paris, Gallimard.

BALANDIER Georges :

1995 *Anthropologie politique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige » (1969)

1993 « Avant-propos au numéro spécial 'Les villes d'Afrique' », in *Afrique contemporaine*, 4^o trimestre, Paris, La documentation française.

1991 *Afrique ambiguë*, Paris, Presses Pocket, coll. « Terres humaines » (1957).

1988 *Le désordre. Eloge du mouvement*, Paris, Fayard.

1985 *Sociologie des Brazzavilles noires*, Paris, Presses Universitaires de France (1955).

1985 *Anthropo-logiques*, Paris, Presses universitaires de France (1974).

1982 *Sociologie actuelle de l'Afrique noire : dynamiques sociales en Afrique centrale*, Paris, Presses universitaires de France (1955).

1981 *Sens et puissance : les dynamiques sociales*, Paris, Presses universitaires de France (1971).

1968 *Perspectives de la sociologie contemporaine : hommage à Georges Gurvitch*, publié sous la direction de Georges Balandier, Roger Bastide, Jacques Berque et Pierre Georges ; préface de Georges Balandier.

BALANS, Jean-Louis, COULON Christian, RICARD Alain

1972 *Problèmes et perspectives de l'éducation dans un Etat du Tiers-monde : le cas du Sénégal*, Talence, Centre d'études d'Afrique noire, Institut d'études politiques de Bordeaux.

BANCET Alice

2005 « Le hip-hop tanzanien ou la volonté de briser le mur du silence », in *Africultures*, Septembre 2005.

BARBER Benjamin R.

1996 *Djihad versus Mc World. Mondialisation et intégrisme contre la démocratie*, Paris, Desclée de Brouwer.

BARBER, Karin.

2000 *The Generation of plays : Yoruba popular life in theatre*, Bloomington, Indiana University Press.

1997 *Readings in African Popular Culture*, Bloomington & Indianapolis, The international African Institute in association with Indiana University Press/Oxford, James Currey.

1997 "Audiences in action ; Preliminary notes on audiences in Africa", in *Africa*, Vol.67, n°3.

1987 "Popular arts in Africa", in *African Studies Review*, n°30.

BARBER Karin, COLLINS John, RICARD Alain

1997 *West African Popular Theatre*, Bloomington, Indiana University Press, Oxford, James Currey.

BARDEM, Isabelle Sévédé

1998 *Précarités juvéniles en milieu urbain africain*, Paris, l'Harmattan.

BARTHES, Roland

1973 *Le plaisir du texte*, Paris, Le Seuil.

BASTIDE Roger

1997 *Art et société*, Paris, l'Harmattan (1945).

BATHILY Abdoulaye

1992 *Mai 1968 à Dakar ou la révolte universitaire et la démocratie*, Paris, Chaka, 191p.

BAYART Jean-François

1999 « L'Afrique dans le monde », in *Critique internationale*, n°5, automne 1999, pp.97-120.

1996 *L'illusion identitaire*, Paris, Fayard.

- 1990 « L'Afropessimisme par le bas » in *Politique africaine*, N°40, Décembre.
- 1989 *L'état en Afrique. La politique du ventre*, Paris, Fayard.
- 1981 « Le politique par le bas en Afrique noire ; questions de méthode », in *Politique africaine*, n°1.
- BAYART Jean-François (dir.)
 1993 *Religion et modernité politique en Afrique noire. Dieu pour tous et chacun pour soi*, Paris, Karthala.
- BAYART Jean-François, MBEMBE Achille, TOULABOR Comi
 1992 *Le politique par le bas en Afrique noire. Contributions à une problématique de la démocratie*, Paris, Karthala.
- BAZIN H.
 1996 « L'articulation oubliée, le langage hip hop », in *Lire et Savoir* (hors-série consacré à « La ville »), Paris, Gallimard, juin 1996.
- 1995 *La culture hip-hop*, Paris, Desclée de Brouwer.
- BECK Linda J.
 2002 « Le clientélisme au Sénégal : un adieu sans regrets ? » in Momar Coumba Diop (dir.), *Le Sénégal contemporain*. Paris, Karthala, coll. « Hommes et sociétés ».
- BENGA Adrien Ndiouga
 2003 « Le diplômé et la commune ; Itinéraires pour l'emploi, individualisation et pratiques citoyennes à Dakar », in Alain Marie et François Leimdorfer (dir.), *L'Afrique des individus*, Paris, Karthala.
- 2002 « Dakar et ses tempos. Significations et enjeux de la musique urbaine (c.1960- années 1990) » in Momar Coumba Diop (dir.), *Le Sénégal contemporain*. Paris, Karthala, coll. « Hommes et sociétés ».
- 2001 « Entre Jérusalem et Babylone. Jeunes et espace public à Dakar », in *Autrepart*, 18 : 169-178.
- BENSIGNOR F.
 1996 « Logique hip-hop », in *Hommes et migrations*, n°1203, novembre 1996.
- BERGER Laurent
 2004 *Les nouvelles ethnologies ; enjeux et perspectives*, Paris, Nathan Université.
- BERNAL Martin
 1988 *Black Athena : The Afro-asiatic Roots of Classical Civilization*, New Brunswick N.J., Rutgers University Press.
- BETHUNE Christian
 1999 *Le rap : une esthétique hors-la-loi*, Paris, Autrement, collection « Mutations ».

BIANCHINI Pascal

2002 « Le mouvement étudiant sénégalais. Un essai d'interprétation », in Momar-Coumba Diop (dir.), *La société sénégalaise entre le local et le global*, Paris, Karthala, pp.359-398.

BIAYA Tshikala Kayembe

2002 « Culture du loisir et culture politique » in Momar-Coumba Diop (dir.), *Le Sénégal contemporain*, Paris Karthala, coll. « Hommes et sociétés ».

2000 « Jeunes et culture de la rue en Afrique urbaine (Addis-Abeda, Dakar et Kinshasa) », in *Politique africaine*, Décembre, N°80.

1998 « Le pouvoir ethnique. Concept, lieux de pouvoir et pratiques contre l'Etat dans la modernité africaine ; analyse comparée des Mourides (Sénégal) et Luba (Congo-Zaïre) », in *Anthropologie et sociétés*, « Afrique revisitée », Québec, Université de Laval, 22-1.

BIAYA Tshikala K., BIBEAU Gilles

1998 « Modernités indociles et pratiques subversives en Afrique contemporaine ; présentation », in *Anthropologie et sociétés*, « Afrique revisitée », Québec, Université de Laval, 22-1.

BOCQUIER P.

1995 « L'insertion professionnelle des jeunes à Dakar », in Antoine Philippe, Diop Abdoulaye-Bara (dir.), *La ville à guichets fermés*, Paris, ORSTOM / Dakar, IFAN.

BORDES Rémi

2005 *Héros, bouffons et affligés : anthropologie d'une poésie orale himalayéenne (Doti, extrême ouest du Népal)*, Bordeaux, Thèse de doctorat en anthropologie sociale et culturelle, université de Bordeaux 2.

BOUAMANA S.

1993 *De la galère à la citoyenneté, les jeunes, la cité, la société*, Paris, Desclée de Brouwer.

BOUCHER Manuel

1998 *Rap, expression des lascars ; significations et enjeux du rap dans la société française*, Paris, l'Harmattan.

BOUDON Raymond

1993 *Effets pervers et ordre social*, Paris, Presses universitaires de France.

1984 *La place du désordre*, Paris, Presses universitaires de France, « Quadrige ».

BOUDON R. & BOURRICAUD François

1982 *Dictionnaire critique de la sociologie*, Paris, Presses Universitaires de France, « Quadrige ».

BOURDIEU Pierre

1987 *Choses dites*, Paris, Editions de Minuit.

1983 « Vous avez dit populaire ? » in *Actes de la recherche en Sciences sociales*, n°46, Mars.

1982 *La distinction : critique sociale du jugement*, Paris, Editions de Minuit (1979).

1982 *Ce que parler veut dire. Economie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard.

1981 *Questions de sociologie*, Paris, Editions de Minuit.

BOURDIEU Pierre (dir.)

1993 *La misère du monde*, Paris, Editions du Seuil.

BRAKE Mike

1980 *The Sociology of Youth Culture and Youth Subcultures*, Londres, Routledge & Kegan Paul.

BRANDILY Monique

1997 *Introduction aux musiques africaines*, Paris, Cité de la musique / Arles, Actes sud, coll. « Musiques du monde ».

BREITMAN George

1992 *Malcolm X ; le pouvoir noir*, Paris, l'Harmattan.

BROOK Peter (présente)

1999 *Afrique du sud, théâtre des townships*, Arles, Actes sud.

BUGNICOURT Jacques

1991 « La jeunesse contre le désordre urbain. Soudain, les murs de Dakar fleurirent sous les fresques », in *Le Monde diplomatique*, Avril.

■ ACHIN Olivier

1996 *L'offensive rap*, Paris, Découverte Gallimard.

CALVET Louis-Jean

1994 *Les voix de la ville, introduction à la sociolinguistique urbaine*, Paris, Payot et Rivages.

1993 *La sociolinguistique*, Paris, Presses Universitaires de France, Que sais-je ?

CALVET Louis-Jean / DUMONT Pierre

1999 *L'enquête sociolinguistique*, Paris, l'Harmattan.

CAMARA Sory

1992 *Gens de la parole ; essai sur la condition et le rôle des griots dans la société malinké*, Paris, Karthala.

CARDAIRE Marcel

1954 *L'islam et le terroir africain*, Koulouba, Etudes soudaniennes, Imprimerie du gouvernement.

- CASTELLS Manuel
1981 *La question urbaine*, Paris, François Maspero.
- CAUBET Dominique, BULOT Thierry, BILLIEZ Catherine (dir.)
2004 *Parlers jeunes ici et là-bas, Pratiques et représentations*, Paris, l'Harmattan.
- CEAN (Centre d'études d'Afrique noire, Bordeaux), CERI (Centre d'études et de recherches internationales, Paris)
1978 *Aux urnes l'Afrique ! Elections et pouvoirs en Afrique noire*, Paris, Pedone.
- CERTEAU DE Michel
1994 *La prise de parole : et autres écrits politiques*, Paris, Le Seuil.
1993 *La culture au pluriel*, Paris, Le Seuil (1974).
1990 *L'invention du quotidien, Tome 1 : Arts de faire*, Paris, Gallimard.
- CESAIRE Aimé
1989 *Discours sur le colonialisme*. Paris, Présence Africaine.
- CHAPMAN R.L.
1987 *The Dictionary of American Slang*, London, Pan Books.
- CHARNAY Jean-Paul
1994 *Sociologie religieuse de l'islam*. Paris, Hachette, collection Pluriel.
- CHAUVIER Eric
2000 *Fictions familiales : approche anthropolinguistique de « l'esprit de famille »*, Bordeaux, thèse de doctorat en anthropologie sociale et culturelle, Bordeaux 2.
- CHENU B.
1977 *Dieu est noir, Histoire, religion et théologie des Noirs américains*. Paris, Le Centurion.
- CHERKI E.& MEHL D.
1993 *Contre-pouvoirs dans la ville, enjeux politiques et luttes urbaines*. Paris, éd. Autrement.
- CISSE Badara
1988 *Une nouvelle forme de participation politique au Sénégal : les organisations parapolitiques*, Mémoire de DEA, Analyse politique comparée, Bordeaux 4.
1990 *L'information locale dans les médias au Sénégal*, Thèse de doctorat, sciences de l'information, Bordeaux 3.
- CISSE Mamadou
1998 *Dictionnaire français-wolof*, Paris, Langues&Mondes, l'Asiathèque (dictionnaires des Langues O').
- CISSE Seydou
1992 *L'enseignement islamique en Afrique noire*. Paris, L'Harmattan.

CLARKE S.

1986 *Les racines du reggae, évolution de la musique populaire jamaïcaine*. Paris, éd. Caribéennes.

CLIFFORD James

1997 *Routes, Travel and Translation in the late Twentieth Century*, Cambridge, Harvard University Press.

1996 *Malaise dans la culture : L'ethnographie, la littérature et l'art au XX^e siècle*, Paris, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts.

1988 *The Predicament of Culture : Twentieth Century Ethnography, Literature and Art*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.

CONE J-H.

1993 *Malcom X et Martin Luther King. les effets d'une colère noire*. Genève, Labor-Fides.

COPANS Jean

2007 « Les frontières africaines de l'anthropologie : un demi-siècle d'interpellations », in *Journal des anthropologues*, N°110-111.

2002 « Les noms du géer : essai de sociologie de la connaissance du Sénégal par lui-même (1950-2000) » in Momar-Coumba Diop (dir.), *Le Sénégal contemporain*. Paris, Karthala, coll. « Hommes et sociétés », pp.155-184.

1993 « Intellectuels visibles, intellectuels invisibles », in *Politique africaine*, Octobre, N°51, pp.7-24.

1990 « La banalisation de l'Etat africain. A propos de *l'Etat en Afrique* de Jean-François Bayart », in *Politique africaine*, Mars, N°37.

1980 *Les marabouts de l'arachide*. Paris, le Sycomore.

COPLAN David B.

1992 *In Township Tonight ! Musique et théâtre dans les villes noires d'Afrique du Sud*. Paris, Karthala/CREDU.

COQUERY-VIDROVITCH Catherine

1993 *Histoire des villes d'Afrique noire*, Paris, Albin Michel.

COQUERY-VIDROVITCH Catherine, ALMEIDA-TOPOR (D') Hélène, GOERG Odile(dir.)

1992 *Les jeunes en Afrique*. Paris, l'Harmattan, (2 tomes.)

CORVIN Michel

1991 *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Paris, éd. Bordas.

COSTALAT-FOUNEAU Anne-Marie

2001 *Identité sociale et langage. La construction du sens*. Paris, L'Harmattan.

COULIBALY Abdou Latif.

2003 *Wade, un opposant au pouvoir : l'Alternance piégée ?* Dakar, Editions Sentinelles.

1999 *Le Sénégal à l'épreuve de la démocratie ou l'histoire du PS de la naissance à nos jours : enquête sur 50 ans de lutte et de complots au sein de l'élite socialiste*. Paris, Montréal (Québec), l'Harmattan.

COULON Christian

2003 « Que sont les marabouts devenus ? Les dynamiques de l'islam maraboutique au Sénégal », in *Congres internacional d'estudis africans*, Barcelona, 12-16/01/2003 : (<http://www.africa-catalunya.org/congres/pdfs/coulon/pdf>)

1992 « La démocratie sénégalaise : bilan d'une expérience », in *Politique africaine*, Mars, N°45

1983 *Les musulmans et le pouvoir en Afrique noire*. Paris, Karthala, 1983 (2°ed.)

1981 *Le marabout et le prince. Islam et pouvoir au Sénégal*. Paris, Pedone.

Pouvoir maraboutique et pouvoir politique au Sénégal.

COULON Christian & BALANS Jean-Louis

1975 *Autonomie locale et intégration nationale au Sénégal*. Paris, Pedone.

COULON Christian & CONSTANT-MARTIN Denis

1991 *Les Afriques politiques*. Paris, La découverte.

COULON C. & CONSTANTIN F.

1997 *Religion et transition démocratique en Afrique*, Paris, Karthala.

CRUISE O'BRIEN Donal B.

1992 « Le contrat social sénégalais à l'épreuve », in *Politique africaine*, Mars, N°45 : 9-20

1989 *Contemporary West African States*, Cambridge, New York, Cambridge University Press.

CRUISE O'BRIEN Donal B., DIOP Momar-Coumba, DIOUF Mamadou

2002 *La construction de l'Etat au Sénégal*, Paris, Karthala, 231p.

CUCHE Denys

2001 *La notion de culture dans les sciences sociales*, Paris, La Découverte.

■ DAHOU Tarik, FOUCHER Vincent

2004 « Le Sénégal, entre changement politique et révolution passive », in *Politique africaine*, « Sénégal 2000-2004, l'alternance et ses contradictions », Paris, Karthala, Décembre, N°96.

DAKHLIA Jocelyne

2000 « Religion et Politique en Islam : pour une autre approche d'une question entendue » in

Histoire et Anthropologie, Paris, L'Harmattan, N°21, 2^o semestre 2000.

DECOUDRAS Pierre-Marie, LENOBLE-BART Annie

1996 « La rue : le décor et l'envers », in *Politique africaine*, Octobre, N°63

DENT Gina (éd.)

1992 *Black Popular Culture*, Seattle, Bay Press.

DESHPANDE S.

2000 “Le bhangra, fierté de la jeunesse indienne”, in *Courrier de l'Unesco*, n°5.

DIAGNE Souleymane Bachir

2002 “La leçon de musique ; réflexions sur une politique de la culture” in Momar-Coumba Diop, *Le Sénégal contemporain*. Paris, Karthala, coll. « Hommes et sociétés ».

DIALLO Amadou

1993 « L'expérience du Set Setal à Dakar », in *Jeunes, villes, emploi ; quel avenir pour la jeunesse africaine ?*, Textes réunis par E. Le Bris et F. Chaveau, Actes du colloque, Paris, Ministère de la coopération et du développement.

DIALLO David

2006 *L'imagerie « gangsta » dans la musique rap : sociologie d'une symbolique du crime*, Bordeaux, thèse de doctorat en études américaines, Bordeaux 3.

DIAW Aminata

2002 « Les intellectuels entre mémoire nationaliste et représentations de la modernité », in Momar-Coumba Diop, *Le Sénégal contemporain*, Paris, Karthala, coll. « Hommes et sociétés ».

DIENG Y.N. (et al.)

2000 *En avant la musique. Annuaire des métiers de la musique au Sénégal*, Dakar, UNESCO/ENDA.

DIOP Abdoulaye-Bara

1985 *La famille wolof*, Paris, Karthala.

1981 *La société wolof, tradition et changement*, Paris, Karthala.

DIOP Boubacar Boris

2002 *Le temps de Tamango ; Thiaroye Terre Rouge*, Paris, Le serpent à plumes (1981).

DIOP Cheikh Anta

1999 *Nations nègres et culture*. Paris, Présence africaine (1954).

1987 *L'Afrique noire précoloniale*, Paris, Présence africaine (1960).

1960 *Les fondements économiques et culturels d'un Etat fédéral d'Afrique noire*, Paris, Présence africaine.

DIOP Momar-Coumba

1981 « Fonctions et activités des Dahira mourides urbains (Sénégal) », in *Cahiers d'études africaines*, « Villes africaines au microscope », N° 81-83. XXI- I-3. : 79-91.

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

DIOP Momar Coumba (dir.)

2002 *Le Sénégal contemporain*. Paris, Karthala.

1992 *Sénégal : Trajectoires d'un Etat*, Dakar, Codesria.

DIOP Momar-Coumba, DIOUF Mamadou

1999 *Les figures du politique en Afrique. Des pouvoirs hérités aux pouvoirs élus*. Dakar, IFAN/CODESRIA.

1990 *Le Sénégal sous Abdou Diouf. Etat et société*. Paris, Karthala, coll. « Les Afriques », 439p.

DIOP Momar-Coumba, DIOUF Mamadou, DIAW Aminata

2000 « Le baobab a été déraciné. Les élections présidentielles, de Février-Mars 2000 au Sénégal » in *Politique africaine*, Juin, N°78 : 157-179.

DIOP Momar-Coumba, FAYE Ousseynou

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

1997 « Dakar, les jeunes, les autorités et les associations », in Hérault G., Adesanmi P. (dir.), *Jeunes, cultures de la rue et violences urbaines en Afrique*, Actes du Symposium international d'Abidjan, 5-7 Mai 1997, Ibadan, IFRA.

DIOUF Makhtar

1994 *Sénégal ; les ethnies et la nation*. Paris, L'Harmattan.

1992 « La crise de l'ajustement », in *Politique africaine*, Mars, N°45

DIOUF Mamadou

2003 « Engaging Postcolonial Cultures : African Youth and Public Space », in *African Studies Review*, Vol.46, n°1, Septembre : 1-12.

2002 « Des cultures urbaines entre traditions et mondialisation » in Momar-Coumba Diop (dir.), *Le Sénégal contemporain*. Paris, Karthala, coll. « Hommes et sociétés ».

2002 « Les jeunes Dakarais dans le champ politique », in Donal Cruise O'Brien, Momar-Coumba Diop, Mamadou Diouf, *La construction de l'Etat au Sénégal*, Paris, Karthala.

2001 *Histoire du Sénégal. Le modèle islamo-wolof et ses périphéries*. Paris, Maisonneuve et Larose, 250 p.

1995 « Une démocratie exemplaire ? » in *Vivant Univers*, Mars-Avril 1995, n°416.

- 1993 « Les intellectuels africains face à l'entreprise démocratique », in *Politique africaine*, Octobre, N°51
- 1992 « Fresques murales et écriture de l'histoire. Le set/setal à Dakar », in *Politique africaine*, Juin, N°46.
- 1991 « Set/Setal ; des murs qui parlent : nouvelle culture urbaine à Dakar », in *ENDA*, Dakar.
- 1989 « Représentations historiques et légitimités politiques au Sénégal (1960-1987) », in *Revue de la BN*, 34, Hiver, 1989 : 14-24.
- DIOUF Mamadou, COLLIGNON René
 2001 « Les jeunes : hantise de l'espace public dans les sociétés du sud ? » in *Autrepart*, Editions de l'Aube et IRD.
- DOUGLAS Frederick
 1980 *Mémoires d'un esclave américain*, Paris, Maspéro.
- DOZON Jean-Pierre
 1995 *La cause des prophètes. Politique et religion en Afrique contemporaine* (suivi de *La leçon des prophètes*, par Marc Augé), Paris, Seuil, La librairie du XXe siècle.
- DUFRESNE D.
 1991 *Yo ! Révolution rap*. Paris, Ramsay, 1991.
- DURET Pascal
 1996 *Les jeunes et l'identité masculine. Anthropologie de la fraternité dans les cités*. Paris, Presses Universitaires de France.
- DURUFLE Gilles
 1994 *Le Sénégal peut-il sortir de la crise? Douze ans d'ajustement structurel au Sénégal*, Paris, Karthala.
- 1988 *L'ajustement structurel en Afrique*, Paris, Karthala.
- DUVIGNAUD Jean
 1973 *Les ombres collectives ; sociologie du théâtre*. Paris : Presses Universitaires de France, collection « sociologie d'aujourd'hui ».
- ELIAS Norbert
 1991 *La société des individus*. Paris, Fayard.
- ENDA Tiers-Monde
 1991 « Set-Settal, des murs qui parlent... Nouvelles cultures urbaines à Dakar », Dakar, ENDA.
- ENGLERT Birgit
 2004 « Africa raps back. Reflections on Hip Hop from Tanzania and South Africa », in : Schröder Anne (dir.), *Crossing borders. Interdisciplinary approaches to Africa*, Berlin,

Lit Verlag.

2003 « Bongo Flava (Still) Hidden. *Underground Rap from Morogoro, Tanzania* », in *Stichproben*, Journal of African Studies, Vienna, N°5 : 73-94.

ERNY Pierre

1990 *L'enfant dans la pensée traditionnelle de l'Afrique noire*. Paris, L'Harmattan, 1990.

1972 *L'enfant et son milieu en Afrique noire*. Paris, Payot.

■ ABIAN Johannes

1990 *Power and Performance : Ethnographic Explorations through Proverbial Wisdom and Theater in Shaba, Zaire*, Madison, University of Wisconsin Press.

FAL Arame, Santos Rosine, Doneux Jean-Léonce

1990 *Dictionnaire wolof-français*, Paris, Karthala.

FALL Abdou Salam

2003 « Les liens religieux confrériques, réseaux privilégiés d'insertion urbaine à Dakar » in Adriana Piga (dir.), *Islam et villes en Afrique au Sud du Sahara ; entre soufisme et fondamentalisme*, Paris, Karthala.

1995 « Les réseaux sociaux », in Philippe Antoine, P. Bocquier, A.S. Fall et al., *Les familles dakaroises face à la crise*, Dakar, IFAN-ORSTOM, CEPED.

1995 „Relations à distance des migrants et réseaux d'insertion à Dakar“, in Antoine Philippe, Diop Abdoulaye Bara, *La ville à guichets fermés?*, Paris, ORSTOM / Dakar, IFAN.

FANON Frantz

1961 *Les damnés de la terre*. Paris, Gallimard.

1952 *Peau noire, Masques blancs*, Paris, Editions du Seuil.

FASSIN Didier

1996 « L'expérience des villes. Des périphéries de Dakar et de Quito aux banlieues de Paris », *Enquêtes*, n°4.

FASSIN Didier

2004 *Afflictions. L'Afrique du Sud, de l'apartheid au Sida*, Paris, Karthala.

FAUVELLE François-Xavier

1996 *L'Afrique de Cheikh Anta Diop*, Paris, Karthala.

FAUVELLE-AYMAR François-Xavier, CHRETIEN Jean-Pierre, PERROT Claude-Hélène
2000 *Afrocentrismes. L'histoire des Africains entre Egypte et Amérique*. Paris, Karthala.

FEIXA C.

1999 „Ethnologie et cultures des jeunes. Des *tribus urbaines* aux *chavos banda*“, in *Société*, 63 : 116.

FERNANDO J.R. S.H.

2000 *The New Beats; Culture, musique et attitudes du hip hop*. Kargo (1994).

FOUCAULT Michel

1971 *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard.

1981 *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard.

FRERE Marie-Soleil

2005 « Médias en mutation : de l'émancipation aux nouvelles contraintes », in : *Politique africaine*, N°97, Mars.

FREUD Sigmund

1999 *L'avenir d'une illusion*. Paris, Presses Universitaires de France (1932).

FROMENT Alain

1992 « A propos de 'la pensée de Cheikh Anta Diop' », in *Cahiers d'études africaines*, n°125.

 GALLAND Olivier

2004 *Sociologie de la jeunesse*, Paris, Armand Colin (1985).

1997 *L'entrée des jeunes dans la vie adulte*, Paris, La documentation française.

GALLAND Olivier, DUBET François, DESCHAVANNES Eric (dir.)

2004 *Les jeunes*, Paris, Presses Universitaires de France.

GAUTHIER Madeleine, GUILLAUME Jean-François

1999 *Définir la jeunesse ? D'un bout à l'autre du monde*, Paris, l'Harmattan ; Laval (Québec), Presses de l'Université de Laval.

GEERTZ Clifford

1996 *Ici et là-bas ; l'anthropologue comme auteur*, Paris, Métailié.

1986 *Savoir local, savoir global ; les lieux du savoir*, Paris, Presses universitaires de France, « Sociologie d'aujourd'hui ».

GENETTE Gérard

1982 *Palimpsestes*, Paris, Seuil.

GERARD Jérôme

1992 « Election présidentielle du Sénégal (Février 1993) : *Sopi* pour la jeunesse urbaine », in *Politique africaine*, Mars.

GHASARIAN Christian

2002 *De l'ethnographie à l'anthropologie réflexive. Nouveaux terrains, nouvelles pratiques, nouveaux enjeux*, Paris, Armand Colin.

GIBBAL Jean-Marie, LE BRIS Emile, MARIE Alain, OSMONT Annik, SALEM Gérard

1981 « Situations urbaines et pratiques sociales en Afrique », in *Cahiers d'études africaines*,

- « Villes africaines au microscope », N° 81-83. XXI- I-3. 1981 : 7-10.
- 1981 « Position de l'enquête anthropologique en milieu urbain africain », in *Cahiers d'études africaines*, « Villes africaines au microscope », N° 81-83. XXI- I-3, 1981 : 11-24.
- GILROY Paul
2003 *L'Atlantique noir : modernité et double conscience*, Lille, Kargo; Paris, Eclat.
- 1993 *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, Cambridge, Harvard University Press.
- 1992 « It's a family affair », in Gina Dent, *Black Popular Culture*. Seattle, Bay Press.
- GILSENAN Michael
2001 *Connaissance de l'islam*. Paris, Karthala-Iremam.
- GLELE Maurice Ahanhanzo
1981 *Religion, culture et Politique en Afrique noire*. Paris, Economica-Présence africaine.
- GLISSANT Edouard
1997 *Traité du Tout-Monde, Poétique IV*, Paris, Gallimard.
- GOERG Odile (dir.)
1999 *Fêtes urbaines en Afrique ; espaces, identités et pouvoirs*. Paris, Karthala.
- GOFFMAN Erwin
1987 *Façons de parler*, Paris, Minuit, Le sens commun.
- 1974 *Les rites d'interaction*. Trad. Fr : Paris, Editions de Minuit, « le sens commun ».
- 1973 *La mise en scène de la vie quotidienne*. Tome 1 : La présentation de soi. Tome 2 : Les relations en public. Paris, les Editions de minuit, collection « le sens commun ».
- GOODY Jack
1978 *La raison graphique*, Paris, Editions de Minuit.
- GRAFMEYER Yves, ISAAC Joseph
1995 *L'école de Chicago. Naissance de l'écologie urbaine (1979)*.
- GREEN Anne-Marie
1997 *Des jeunes et des musiques ; rock, rap, techno*, Paris, l'Harmattan.
- GRIGNON Claude & PASSERON J.C.
1989 *Le savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Paris, Gallimard/Le Seuil.
- GRIGORIEFF Vladimir
1989 *Religions du monde entier*, Belgique, Marabout.

GUERINEL (LE), NDIAYE M., ORTIGUES M. C.

1968 *La conception de l'autorité dans les relations parents enfants à Dakar*, Paris, Fédération internationale des écoles de parents et d'éducateurs.

GUMPERZ John

1997 1 : *Language and social identity*. Cambridge University Press.

1989 2 : *Engager la conversation : introduction à la sociolinguistique interactionnelle*. Paris, Editions de Minuit, « le sens commun » (trad.)

1971 3 : *Language in social groups : essays*, Stanford, Stanford University Press.

GUNNER Liz (dir.)

1994 *Politics and Performance : theatre, poetry and song in Southern Africa*, Johannesburg, Witwatersrand University Press.

GURR T.

1970 *Why Men Rebel ?*, Princeton, Princeton University Press.

GUTWIRTH Jacques

1982 « Jalons pour l'anthropologie urbaine » in *L'Homme*, XXII (4), octobre-décembre, pp. 5-23.

HAGER S.

1984 *Hip Hop*, New-York, Saint Martin's Press.

HANNERZ Ulf

1997 « The World in Creolization », in Karin Barber (dir.), *Readings in African Popular Culture*, Bloomington & Indianapolis, The international African Institute in association with Indiana University Press / Oxford, James Currey.

1983 *Explorer la ville. Eléments d'anthropologie urbaine*. Paris, Editions de Minuit, « Le sens commun ».

HAVARD Jean-François

2005 « Bul Faale ! Processus d'individualisation de la jeunesse et conditions d'émergence d'une *génération politique* au Sénégal », Lille, thèse de doctorat en science politique, Novembre 2005, Lille 2.

2004 « De la victoire du *sopi* à la tentation du *nopi* ? *Gouvernement de l'alternance* et liberté d'expression des médias au Sénégal » in *Politique Africaine* N°96, Décembre 2004.

2002 « Diffusion d'un modèle wolof-mouride et mutations identitaires au Sénégal », in E. Féron, M. Hastings (dir.), *L'imaginaire des conflits communautaires*, Paris, l'Harmattan, pp. 189-212.

2001 « Ethos 'bul faale' et nouvelles figures de la réussite au Sénégal », in *Politique Africaine* N°82, Juin.

HERMET Guy

1989 *Le peuple contre la démocratie*. Paris, Fayard.

HESSELING Gerti

1985 *Histoire politique du Sénégal ; institutions, droit et société*. Paris, Karthala.

HOWE Stephen

1998 *Afrocentrism. Mythical Past and Imagined Homes*, Londres, Verso.

HUGON Philippe, POURTIER Roland (dir.)

1993 *Villes d'Afrique*, revue « Afrique contemporaine », numéro spécial, 4^o trimestre, Paris, La Documentation française.

HUNTINGTON Samuel H.

1993 « The Clash of Civilizations ? », in *Foreign Affairs*, 72 (3) : 22-49.

HUSTON N.

1980 *Dire et interdire*. Paris, Payot.

INTERNATIONALE DE L IMAGINAIRE

1999 *Les musiques du monde en question*, Nouvelle série n°11. Paris, Babel, Maison des cultures du monde.

1996 *La scène et la terre*, Nouvelle série. Paris, Babel, Maison des cultures du monde.

1995 *La musique et le monde*, Nouvelle série. Paris, Babel, Maison des cultures du monde.

KERR David

1995 *African Popular Theatre*, London, Studies in African Litterature.

KEYES Cheryl L.

2002 *Rap Music and Street Consciouness*, Urbana & Chicago, University of Illinois Press.

KILANI Mondher

1998 *Islam et changement social*. Lausanne, éd. Payot.

KONATE Yacouba

2002 « Génération zouglou », in *Cahiers d'études africaines*, 168, XLII-4, pp.777-796.

1987 *Alpha Blondy, Reggae et société en Afrique Noire*, Paris, Karthala.

KONIG R.

1969 *Sociologie de la mode*, Paris, Payot.

KOUROUMA A.

1995 *Les soleils des indépendances*, Paris, Le Seuil (1970).

KUBRIN Charis E.

2005 “Gangstas, Thugs and Hustlas : Identity and the Code of the Street in Rap Music”, in *Social Problems*, Vol. 52, Issue 3, pp. 360-378.

LABOV William

1978 *Le parler ordinaire*. Tome 1 : la langue dans les ghettos noirs des Etats-Unis. Paris,

- Minuit, 351p.
- 1976 *Sociolinguistique*. Editions de Minuit, « Le sens commun », 458p.
- LAFARGUE Jérôme
1996 « La rue africaine en mouvement », in *Politique africaine*, Octobre, N°63
- LAMCHICHI Abderrahim (dir.)
2001 *Islam et occident : la confrontation ?* Paris-Budapest-Torino, L'Harmattan, Les cahiers de confluence.
- LAPASSADE Georges & ROUSSELOT Philippe
1998 *Le rap ou la fureur de dire*, Paris, Loris Talmart.
- LAPLANTINE François
1996 *La description ethnographique*, Paris, Nathan université.
- LAPLANTINE François, NOUSS Alexis
2001 *Métissages*, Paris, Pauvert.
- LARONCE Cécile
2000 *Nkrumah, le panafricanisme et les Etats-Unis*, Paris, Karthala.
- LECLERC Gérard
2000 *La mondialisation culturelle*, Paris, PUF.
- LEDRUT Raymond
1968 *Sociologie urbaine*, Paris, PUF.
- LEFKOWITZ Mary, ROGERS Guy M.
1996 *Black Athena revisited*, Chapel Hill & London, The University of North Carolina Press.
- LEGUY Cécile
2004 « Formes et masques du dire proverbial », in Ursula Baumgardt, Abdellah Bounfour, *Le proverbe en Afrique : forme, fonction et sens*, INALCO, Paris, l'Harmattan.
- 2001 *Le proverbe chez les Bwa du Mali ; Parole africaine en situation d'énonciation*, Paris, Karthala.
- LEIRIS Michel
1995 *La possession et ses aspects théâtraux chez les éthiopiens de Gondar*. In : Miroir de l'Afrique. Paris, Gallimard.
- LE MARCIS Frédéric
2004 « L'empire de la violence. Un récit de vie aux marges d'un township », in Fassin Didier (dir.), *Afflictions. L'Afrique du Sud, de l'apartheid au sida*, Paris, Karthala.
- LEPOUTRE D.
1997 *Cœur de banlieue. Codes, rites et langages*, Paris, Odile Jacob.

- LEROI JONES (Amiri Baraka)
1997 *Le peuple du blues : la musique noire dans l'Amérique blanche*, Paris, Gallimard (1968).
- LEVET Jean-Paul
1992 *Talking that talk. Le langage du blues et du jazz*. Paris, Hatier.
- LEVINE Laurence W.
1977 *Black Culture and Black Consciousness ; Afro-American Folk Thought from Slavery to Freedom*, New-York, Oxford University Press.
- LEVI-STRAUSS Claude
1983 *Le regard éloigné*, Paris, Plon.

1987 *L'identité*, Paris, Presses Universitaires de France (1977).
- LEWIS Oscar
1993 *Les enfants de Sanchez*, Paris, Gallimard (1963).
- LEYMARIE Isabelle
1999 *Les griots wolofs du Sénégal*. Paris, Servedit- Maisonneuve&Larose.
- LINGS Martin
1977 *Qu'est-ce que le soufisme?* Paris, Ed. du Seuil (1975).
- LÔ M.E.
1997 *Le rap à Dakar : rage d'une jeunesse, gage du business*, Mémoire de fin d'études, (option radio), Dakar, CESTI.
- LY Tall Madina
1991 *Un islam militant en Afrique de l'Ouest au 19^e siècle : la Tijanniyya*. Paris, l'Harmattan, Dakar, IFAN.
- M**AGASSOUBA Moriba
1985 *L'Islam au Sénégal. Demain les mollahs?* Paris, Karthala.
- MAINGUENEAU Dominique
1999 « Ethos, scénographie, incorporation » in Ruth Amossi (dir.), *Images de soi dans le discours. La construction de l'éthos*, Lausanne, Delachaux&Niestlé.
- MALINOWSKI Bronislaw
1989 *Une théorie scientifique de la culture*, Paris, Le Seuil (1944).
- MAMDANI Mahmood
2004 *Citoyen et sujet. L'Afrique contemporaine et l'héritage du colonialisme tardif*, Paris, Karthala / Amsterdam, Sefhis.
- MARIE Alain
1997 « Du sujet communautaire au sujet individuel. Une lecture anthropologique de la réalité

- africaine contemporaine », in Alain Marie (dir.), *L'Afrique des individus*, Paris, Karthala, pp. 53-110.
- 1981 « Marginalités et conditions sociales du prolétariat urbain en Afrique », in *Cahiers d'Etudes Africaines*, XXI, 1-3, 1981, pp. 347-374
- MARIE Alain, LEIMDORFER François (dir.)
 2003 *L'Afrique des citadins : sociétés civiles en chantier (Abidjan, Dakar)*, Paris, Karthala, 402p.
- 1997 *L'Afrique des individus : itinéraires citadins dans l'Afrique contemporaine (Abidjan, Bamako, Dakar, Niamey)*. Paris, Karthala, coll. « Hommes et sociétés ».
- MARTIN Denis-Constant
 1982 *Aux sources du reggae ; musique, société et politique en Jamaïque*, Roquevaire, Parenthèses.
- MARTY Paul.
 1916 *L'Islam en Mauritanie et au Sénégal. ; vol.2 et 3 : Etudes sur l'Islam au Sénégal*, Paris, E.Leroux.
- MATTELART Armand, NEVEU Erick
 2003 *Introduction aux cultural studies*, Paris, Editions La découverte.
- MAUSS Marcel
 1997 « Les techniques du corps », in *Sociologie et Anthropologie*, Paris, Presses Universitaires de France (1950).
- MAZAMA Ama
 2003 *L'impératif afrocentrique*, Paris, Menaibuc.
- MBEMBE Achille
 2000 *De la postcolonie. Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*. Paris, Karthala.
- 2000 « A propos des écritures africaines de soi », in *Politique africaine*, Mars, N°77.
- 1991 « Désordres, résistances et productivité », in *Politique africaine*, Juin, N°42.
- 1988 *Afriques indociles*. Paris, Karthala.
- 1985 *Les jeunes et l'ordre politique en Afrique noire*, Paris, L'Harmattan.
- MBODJI Mamadou
 2002 « Le Sénégal entre ruptures et mutations. Citoyennetés en construction » in Momar-Coumba Diop (Dir.), *Le Sénégal contemporain*. Paris, Karthala, coll. « Hommes et sociétés ».
- MERCIER Paul
 1954 « L'agglomération dakaroise, quelques aspects sociologiques et démographiques » in

Etudes sénégalaises, N°5.

MEUNIER Olivier

2001 *Educatons, diversités culturelles et stratégies politiques en Afrique subsaharienne*. Paris, L'Harmattan.

MILIANI Hadj

2002 « Culture planétaire et identités frontalières. A propos du rap en Algérie », in *Cahier d'études africaines*, N°168, pp 763-776.

MILON Alain

1999 *L'étranger dans la ville; du rap au graff mural*, Paris, Presses Universitaires de France.

MONGA Célestin

1994 *Anthropologie de la colère*, Paris, l'Harmattan.

MONJIB Maâti

1998 « Comportement électoral, politique et socialisation confrérique au Sénégal », in *Politique africaine*, Mars, N°69

MONOD Jean

1968 *Les Barjots. Essai d'ethnologie des bandes de jeunes*. Paris, Julliard.

MONTEIL Vincent

1980 *L'Islam noir. Une religion à la conquête de l'Afrique*. Paris, Le Seuil (3^eéd.)

MOREAU René-Luc

1982 *Africains musulmans*. Abidjan / Paris, Inades/ Présence africaine.

MOULARD-KOUKA Sophie

2005 "Le Rap sénégalais, un mode d'expression inédit entre oral et écrit ?", in Flora VEIT-WILD (Humboldt, Berlin) Alain RICARD (CNRS, Paris) eds., *Interfaces between the Oral and the Written*, New-York/Amsterdam, Matatu, pp.233-244.

2004 « Le Rap à Dakar. Approche sociolinguistique du langage hip hop au Sénégal », in D. CAUBET, J. BILLIEZ, T. BULOT, C. MILLER, *Les Parlers jeunes, ici et là-bas : pratiques et représentations*, Paris, l'Harmattan, pp.111-126.

MUKERJI Chandra, SCHUDSON Michael

1991 *Rethinking Popular Culture ; Contemporary Perspectives in Cultural Studies*. Berkeley and Los Angeles, University of California Press.

MÜLLER Bernard

2006 *La tradition mise en jeu : une anthropologie du théâtre yoruba*, La Courneuve, Aux lieux d'être.

■ DIAYE Malick

1996 & 1998 *L'éthique ceddou et la société d'accaparement ou les conduites culturelles des Sénégalais d'aujourd'hui*, deux tomes, Dakar, Presses Universitaires de Dakar.

NDIONE Emmanuel-Seyni

1993 *Dynamique urbaine d'une société en grappe*. Dakar, Karthala (1987).

NEVEU Erik

1996 *Sociologie des mouvements sociaux*, Paris, La Découverte.

NIANG Abdoulaye

2001 *Etude interdisciplinaire du rap à Dakar à travers une approche de la complexité : entre mouvement social et groupe primaire*, Mémoire de maîtrise, Saint-Louis (Sénégal), Université Gaston Berger, UFR de lettres et sciences humaines.

NICOLAS Guy

1981 *Dynamique de l'islam au sud du Sahara*, Paris, Publications orientalistes de France.

NIETZSCHE Friedrich

1988 *La naissance de la tragédie*, Paris, Gallimard.

NOSCHIS Kaj.

1984 *Signification affective du quartier*, Paris, Méridiens.

● DEYE Michèle

1985 *Les associations en ville africaines ; Dakar et Brazaville*, Paris, l'Harmattan.

OSMONT Annik

1981 « Stratégies familiales, stratégies résidentielles en milieu urbain », in *Cahiers d'études africaines*, « Villes africaines au microscope », N° 81-83. XXI- I-3, 1981 : 175-196.

OTAYEK René

1998 « Les élections en Afrique sont-elles un objet scientifique pertinent ? », in *Politique africaine*, Mars, N°69.

OTAYEK René, TOULABOR Comi

1990 « Innovations et contestations religieuses », in *Politique africaine*, Septembre, N°39.

■ PANZACCHI Cornelia

1994 "The Livelihoods of Traditional Griots in Modern Senegal" in *Africa* N°64, 2 ; p.190-210.

PAVIS Patrice

1990 *Le théâtre au croisement des cultures*. Paris, librairie José Corti.

PAYE Moussa

2002 « De *Radio Mali* aux stations *FM*. La fin du monologue autoritaire », in Momar-Coumba Diop (dir.), *La société sénégalaise entre le local et le global*, Paris, Karthala, pp.465-490.

PERKINS William Eric (ed.)

1995 *Droppin' Science : Critical Essays on Rap Music and Hip-Hop Culture*, Philadelphia, Temple University Press.

PIGA Adriana

2006 *Les voies du soufisme au sud du Sahara. Parcours historiques et anthropologiques*, Paris, Karthala.

2003 *Islam et villes en Afrique au sud du Sahara. Entre soufisme et fondamentalisme*, Paris, Karthala.

2002 *Dakar et les ordres soufis. Processus socioculturels et développement urbain au Sénégal contemporain*. Paris, L'Harmattan.

RRABINOW Paul

1988 *Un ethnologue au Maroc. Réflexions sur une enquête de terrain*, Paris, Hachette (1977).

RANGER Terence Osborn

1986 "Religious movements and Politics in Sub Saharan Africa", in *African Studies Review*, 29, 2. Juin 1986, p.1-69.

RAULIN Anne

2002 *Anthropologie urbaine*. Paris, Armand Colin, coll. « Coursus », série « Sociologie ».

REMY Jean (dir.)

1995 *Georg Simmel, ville et modernité*, Paris, l'Harmattan.

REMY Jean, VOYE Liliane

1981 *Ville, ordre et violence ; formes spatiales et transaction sociale*, Paris, Presses universitaires de France.

RICARD Alain

1986 *L'invention du théâtre ; le théâtre et les comédiens en Afrique noire*. Lausanne, l'Age d'Homme.

1982 « Les parisiens du concert ; Discours métissé ou discours dominé ? » in *Politique africaine*. N°5, Février 82.

RICARD Alain, VEIT-WILD Flora (ed.)

2005 *Interfaces between the Oral and the Written*, New-York/Amsterdam, Matatu.

RICOEUR Paul

1969 *Le conflit des interprétations*, Paris, Seuil.

RILEY Alexander

2005 « The Rebirth of Tragedy out of the Spirit of Hip Hop : a Cultural Sociology of Gangsta Rap Music », in *Journal of Youth Studies*, 8 : 3, Septembre 2005 : pp.297-311.

RIVIERE Claude

1978 *L'analyse dynamique en sociologie*. Paris, Presses Universitaires de France.

ROBERTS Allen F., NOOTER ROBERTS Mary

1998 « L'Aura d'Amadou Bamba. Photographie et fabulation dans le Sénégal urbain », in

Anthropologie et sociétés, « Afrique revisitée », Québec, Université de Laval, 22-1.

RONDOT Pierre

1958 *L'Islam et les musulmans d'aujourd'hui*, Paris, Editions de l'Orante.

ROSE Tricia

1994 *Black Noise, Rap Music and Black Culture in Contemporary America*, Hanovre & Londres, Wesleyan U.P.

ROUGET Gilbert

1990 *La musique et la transe : esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*. Paris, Gallimard.

SALEM Gérard

1992 « Crise urbaine et contrôle social à Pikine. Bornes fontaines et clientélisme », in *Politique africaine*, Mars, N°45

1981 « De la brousse sénégalaise au Boul'Mich : le système commercial mouride en France », in *Cahiers d'études africaines*, « Villes africaines au microscope », N° 81-83. XXI- 1-3, 1981 : 267-288.

SAMB Moustapha

1996 *Etude de la radio au Sénégal et des nouvelles stratégies des stations internationales*, Thèse de doctorat, sciences de l'information, Université Bordeaux 3.

SAMSON Fabienne

2005 *Les marabouts de l'islam politique : le Dahiratoul Moustarchidina Wal Moustarchidaty, un mouvement néo-confrérique sénégalais*. Paris, Karthala, coll. « Hommes et sociétés ».

2000 « La place du religieux dans l'élection présidentielle sénégalaise », in *Afrique contemporaine*, N°19, Avril-Juin 2000 : 5-11.

SEGALEN Martine (dir.)

2001 *Ethnologie. Concepts et aires culturelles*. Paris, Armand Colin.

SEN Amartya

2005 *La démocratie des autres ; pourquoi la liberté n'est pas une invention de l'occident*, Paris, Payot.

SERVANT Jean-Christophe

2000 « L'Afrique conteste en rap », in *Le Monde diplomatique*, décembre, 561 : 32.

SHAPIRO Peter

2001 *The Rough Guide to Hip-Hop*, New-York, Penguin.

SIMON Patrick

2000 « Trop de gens sont concernés. Le rap conscient et les entrepreneurs », in *Mouvements*, n°11, Septembre 2000, pp.22-27.

SMELSER N.

1962 *Theory of Collective Behaviour*, Londres, Routledge & Kegan.

SNIPES Tracy D.

1998 *Art and Politics in Senegal 1960-1996*, Trenton & Asmara, Africa World Press.

SOW Ibrahima

1986-87 "Réflexion sur les injures et les paroles obscènes au Sénégal", *Bulletin de l'IFAN*, T.46, série B, n°3-4.

SPRINGER Robert

1999 *Fonctions sociales du blues*. Marseille, Ed. Parenthèses, coll. « Eupalinos », série « Jazz et musiques improvisées ».

STOREY John

2003 *Inventing popular culture*. USA, UK, Victoria, Australia, « Blackwell manifestos », Blackwell publishing.

SUTTLES Gerald

1972 *The social construction of communities*, Chicago, University of Chicago Press.

SY Cheikh Tidiane

1969 *La confrérie sénégalaise des Mourides*. Paris, Présence africaine.

SYLLA Assane

1994 *La philosophie morale des Wolofs*. Dakar, Université Cheikh Anta Diop de Dakar, IFAN.

TALL Serigne Mansour

2002 « L'émigration internationale sénégalaise d'hier à demain », in Momar-Coumba Diop, *La société sénégalaise entre le local et le global*, Paris, Karthala, pp.549-578.

TAYLOR C.

1986 « Vedettes noires et politique culturelle », in *Les Temps modernes*, n°485, décembre.

THOMAS Louis-Vincent, LUNEAU René

1981 *Les Religions d'Afrique Noire. Textes et traditions sacrés*, Paris, Stock (2 Tomes).

TOCQUEVILLE Alexis De

1996 *De la démocratie en Amérique*, Paris, Robert Laffont, "Bouquins".

TOULABOR Comi M.

1985 "L'énonciation du pouvoir et de la richesse chez les jeunes conjonctures de Lomé (Togo)", in *RFSP*, 35 (3) Juin 1985, pp.446-458.

TOURAINÉ Alain

1997 *Pourrons-nous vivre ensemble ? Egaux et différents*, Paris, Fayard.

1978 *La voix et le regard : sociologie des mouvements sociaux*, Paris, Editions du Seuil.

1973 *La production de la société*, Paris, Editions du Seuil.

TRIAUD Jean-Louis

2000 *La Tijâniyya. Une confrérie musulmane à la conquête de l'Afrique*. Paris, Karthala.

1999 *Histoire d'Afrique*, Paris, Karthala.

TRIAUD Jean-Louis, RODINSON Maxime

1997 *Le Temps des marabouts (1880-1960)*, Paris, Karthala.

TRIMAILLE, Cyril

1999 « Le rap français ou la différence mise en langues », in *LIDIL*, 19 : 79-98.

TUDESQ André-Jean

2002 *L'Afrique parle, l'Afrique écoute; les radios en Afrique subsaharienne*, Paris, Karthala.

TURNER Victor

1982 *From Ritual To Theatre: the Human Seriouness of Play*, New-york, Paj. Publications.

1990 *Le Phénomène rituel. Structure et contre-structure*. Paris, Presses Universitaires de France.

1969 *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*, Chicago, Aldine.

VAN DIJK Meine Pieter

1986 *Le Secteur informel de Dakar*. Paris, L'Harmattan.

VERDIER Yvonne

1979 *Façons de dire, façons de faire: la laveuse, la couturière, la cuisinière...* Paris, Gallimard.

VILLALÒN Leonardo

1995 *Islamic Society and State power in Senegal. Disciples and Citizens in Fatick*, Cambridge, Cambridge University Press.

VOYE Liliane

1996 *Villes et transactions sociales; hommage au professeur Jean Rémy*. Paris, l'Harmattan.

VULBEAU Alain

1994 *La Jeunesse et la rue*, Paris, Desclée de Brouwer.

WACQUANT Loïc

2000 *Corps et âme, carnets ethnographiques d'un apprenti boxeur*, Marseille, Agone, Comeau et Nadeau, 268p.

1993 « The Zone », in Bourdieu Pierre, *La misère du monde*, Paris, Editions du Seuil.

WALKER, Clarence E.

2004 *L'impossible retour. A propos de l'afrocentrisme*, Paris, Karthala.

WATERMAN Christopher Alan

1990 *Jujú. A Social History and Ethnography of an African Popular Music*. Chicago and London, the University of Chicago Press.

WERNER Jean-François

1997 « Itinéraires individuels à la marge. Etudes de cas sénégalais », in Alain Marie (dir.), *L'Afrique des individus : itinéraires citadins dans l'Afrique contemporaine (Abidjan, Bamako, Dakar, Niamey)*. Paris, Karthala, coll. « Hommes et sociétés », pp. 367-403

1993 *Marges, sexe et drogues à Dakar. Enquête ethnographique*. Paris, Karthala-ORSTOM.

WHITE Bob W.

2002 "Congolese Rumba and other Cosmopolitanisms", in *Cahiers d'études africaines*, 168, XLII-4, pp.777-796.

WHYTE William Foote

1996 *Street corner society*. Paris, La Découverte, 366p. (1^oédition : *Street Corner Society : The social Structure of an Italian Slum*, Chicago, University of Chicago Press, 1943).

WILENZ S.

1985 *Rites of power : symbolism, rituals and politics since the Middle Ages*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.

WILLAIME J-P.

1995 *Sociologie des religions*. Paris, Presses Universitaires de France.

WIRTH Louis

1980 *Le Ghetto*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble (USA 1928).

■ AHAN D.

1963 *La dialectique du verbe chez les Bambara*, Paris, La Haye, Mouton.

ZEILIG Léo

2004 « En quête de changement politique : la mobilisation étudiante au Sénégal, 2000-2004 », in *Politique africaine*, Décembre, N°96.

ZOA Anne-Sidonie

1999 « Langages et cultures des jeunes dans les villes africaines », in *Définir la jeunesse? D'un bout à l'autre du monde*, Paris, L'Harmattan.

ZUCARRELLI François

1988 *La vie politique sénégalaise*. Tome 2. (1940-1988).

ZUMTHOR Paul

1983 *Introduction à la poésie orale*. Paris, Editions du Seuil.

Documents audiovisuels

LION Jean-Jacques

2000 *Hip-Hop Senegal* , documentaire, 52', Caen, ACAAN. Commentaires de Sophie Moulard-Kouka.

NB :

Les articles de presse sont reportés en note de bas de page, et ne figurent par conséquent pas dans la bibliographie.

TABLE DES MATIERES

VOLUME 1

<u>REMERCIEMENTS</u>	3
<u>LA RETRANSCRIPTION DES TERMES WOLOF</u>	5
<u>INTRODUCTION GENERALE</u>	8
<u>PARTIE I : LE CONTEXTE D'EMERGENCE DU RAP A DAKAR</u>	31
Introduction de la première partie	32
Chapitre 1 : Présentation du contexte dakarais	34
1-1 Présentation de Dakar	34
1-2 Contexte linguistique de Dakar	36
1-2-1 Le multilinguisme	36
1-2-2 La prédominance du wolof comme langue véhiculaire	36
Chapitre 2 : Le contexte socio-politique du Sénégal entre 1960 et 1990	38
2-1 La vie politique et sociale du Sénégal sous les présidences de Senghor et de Diouf	38
2-1-1 De Senghor à Diouf	38
2-1-2 La lente dégradation de la situation socio-économique sous A. Diouf	41
2-1-2-1 Un régime technocratique et libéral	41
2-1-2-2 Les Plans d'ajustement structurel	45

2-2 Approche diachronique des mouvements sociaux et culturels de la jeunesse dakaroise	48
2-2-1 Sous Léopold Sédar Senghor	48
2-2-1-1 La place prépondérante des étudiants dans les mouvements sociaux de la jeunesse sénégalaise sous Senghor	48
2-2-1-2 Les évènements de Mai 68 à Dakar	50
2-2-2 Sous Abdou Diouf	52
2-2-2-1 « Nous allons tout casser pour mieux reconstruire... »	54
2-2-2-2 <i>Le Set Setal</i>	55
2-2-2-3 Du <i>Bul Faale</i> au rap	59
Chapitre 3 : L'apparition du rap à Dakar	62
3-1 Naissance et épanouissement du rap dans le monde	62
3-1-1 Emergence du rap américain	62
3-1-2 « <i>Wake up niggers!</i> » (Last Poets)	66
3-1-3 Le rap français et son influence dans l'Afrique francophone	67
3-2 L'apparition du hip-hop à Dakar : <i>breakdance, graff</i> et <i>rap</i>	68
3-3 L'« année blanche » et l'évolution du rap vers un mouvement contestataire	72
Chapitre 4 : Méthodologie et présentation du terrain	73
4-1 Méthodologie ethnographique générale et l'état de la question	73
4-2 Présentation du terrain et considérations d'ordre heuristique	83
4-2-1 L'arrivée sur le terrain	83
4-2-2 La situation de l'enquête	84
4-2-3 Intégration sur le terrain	86
4-2-3-1 La journée d'un rappeur	87
4-2-3-2 L'apprentissage de l' <i>ataya</i>	93
4-2-3-3 L'apprentissage du wolof	94

4-2-3-4 Les obstacles ou les « résistances invisibles »	96
4-2-3-5 <i>Performance et work in progress</i>	98
4-3 Intérêt de la méthode biographique	99
4-4 Présentation du corpus : la constitution de l'échantillon	102
<u>PARTIE II : LIMINARITE ET CONTESTATION</u>	105
Introduction de la deuxième partie	106
Chapitre 1 : Liminarité du rap sénégalais	110
1-1 Liminarité de la jeunesse	110
1-1-1 Comment définir la jeunesse en Afrique noire ?	110
1-1-2 Situation liminaire de la jeunesse liée à la crise économique et sociale	112
1-1-3 Caractère inédit d'un discours issu de la jeunesse au Sénégal	120
1-2 Liminarité de l'artiste : la figure du <i>waxkatt</i>	124
1-2-1 Du griot au rappeur	124
1-2-2 Les objets de la stigmatisation : acculturation et anomie	129
1-3 Le hip-hop à Dakar et les aspects de sa liminarité	131
1-3-1 Rap versus mbalax : « musique bu amul ciono »	131
1-3-2 La censure dans le rap : la parole baillonnée	137
1-3-3 « Communication de rupture » ou violence canalisée dans les mots ?	142
Chapitre 2 : Emergence d'un mode de contestation au sein de la jeunesse dakaroise	151
2-1 De nouveaux contre-pouvoirs au Sénégal	151
2-1-1 Des contre-pouvoirs traditionnels au rap	151

2-1-2 Le rôle des radios	153
2-1-2-1 La libéralisation des ondes	153
2-1-2-2 Un exemple de radio communautaire : <i>Oxyjeunes</i>	156
2-1-2-3 Une collaboration étroite entre les radios et le mouvement rap	161
2-1-3 Le renouveau d'une conscience citoyenne	163
2-1-3-1 Affirmation d'une conscience politique chez les jeunes : « la conscientisation ».	163
2-1-3-2 Le rap est-il un mouvement social ?	165
2-2 <i>Diggué boor la</i> : un rap porteur d'un message contestataire	173
2-2-1 Le label <i>hardcore</i> dans le rap, ou la « voix des sans-voix »	173
2-2-2 Les cibles de la contestation	179
2-2-2-1 La contestation concernant la vie politique nationale	180
2-2-2-2 La contestation des abus du <i>ndigël</i> et du contrat social sénégalais	194
2-2-2-3 La contestation concernant les institutions et les services publics	200
2-2-2-4 La contestation concernant les politiques internationales	207

Volume 2

PARTIE III : LA CONSTRUCTION D'UNE CULTURE POPULAIRE URBAINE 217

Introduction de la troisième partie 218

Chapitre 1 : Du global au local, des modes de connaissances alternatifs 223

1-1 Remise en question des modes d'enseignements scolaires 223

1-2 Le hip-hop et l'attrait pour la culture noire américaine	228
1-2-1 Une libre interprétation des références noires américaines	229
1-2-2 L'afrocentrisme et le panafricanisme en Afrique	238
1-3 La tradition revisitée par les rappeurs	240
1-4 Une nouvelle forme de nationalisme	246
Chapitre 2 : Le rap comme performance	249
2-1 Analyse musicale du rap sénégalais : un collage de styles	249
2-2 Analyse ethnolinguistique	255
2-2-1 Les choix de langues	256
2-2-1-1 Une prédilection pour le wolof	256
2-2-1-2 Le wolof urbain	259
2-2-1-3 Les « codes switching »	261
2-2-2 La stylistique	264
2-2-2-1 Une forme intermédiaire entre l'écrit et l'oral	264
2-2-2-2 Un langage codifié	269
2-2-2-3 Aspect proverbial	273
2-2-2-4 Les styles littéraires du rap	275
2-2-3 Les mots comme marqueurs identitaires	280
2-2-3-1 La dénomination	280
2-2-3-2 Les formules de salutations	284
2-3 L'aspect performatif du rap sénégalais	287
2-3-1 Les aspects non verbaux	288
2-3-1-1 L'habillement	288
2-3-1-2 La démarche	291
2-3-2 L'expérience de la scène	291
2-4 Le public rap au Sénégal	295

Chapitre 3 : Le rap comme projet de vie « total »	299
3-1 Nouveaux modes de sociabilité : la communauté et l'individualisation	301
3-1-1 Une nouvelle conception de la famille	307
3-1-2 L'émergence de familles symboliques	309
3-1-3 Le processus de création : entre introspection et esprit de groupe	311
3-1-4 La répartition symbolique du territoire urbain	316
3-1-5 Entre solidarité et réussite personnelle	328
3-2 La volonté de se réaliser	330
3-2-1 La valeur du travail	331
3-2-2 Recherche de la réussite par le rap	335
3-3 Un nouvel ordre moral et spirituel	340
3-3-1 La morale véhiculée dans le rap	340
3-3-1-1 Le rappeur comme « grand frère »	342
3-3-1-2 Approche thématique de la morale dans le rap	345
3-3-2 La recherche d'une nouvelle forme de spiritualité :	
la religion dans le rap sénégalais	365
3-3-2-1 Les confréries : entre émancipation et allégeance	369
3-3-2-2 Le rappeur, une figure prophétique ?	378
Chapitre 4 : Une nouvelle façon d'être au monde : rhizomes et branchements	383
(épilogue)	
<u>CONCLUSION</u>	389
<u>BIBLIOGRAPHIE</u>	394
<u>TABLE DES MATIERES</u>	424

VOLUME 3

ANNEXES

Sommaire des annexes

Présentation des groupes de rap

Textes de rap

Cartes

Photos